



Universidade Federal de Viçosa

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE DANÇA**

FLÁVIA RODRIGUES DE CARVALHO E CARVALHO

**RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E DANÇA NO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO
COREOGRÁFICA**

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2021

FLÁVIA RODRIGUES DE CARVALHO E CARVALHO

**RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E DANÇA NO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO
COREOGRÁFICA**

Monografia, apresentada ao Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa como requisito para obtenção do título de Bacharel em Dança.

Orientadora: Laura Pronsato

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Campus Universitário – Viçosa, MG – 36570-900 – Telefone: (31) 3612 7300 - E-mail: dah@ufv.br

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso da estudante Flávia Rodrigues de Carvalho e Carvalho, matrícula 92903.

Título: Relações entre Música e Dança no Processo de Composição Coreográfica

Professora Laura Pronsato (Orientadora) - DAH – UFV

Professora Dóris Dornelles de Almeida - DAH – UFV

Carla Veronica Pronsato – MS em Música (UNICAMP)

Viçosa, 13 de outubro de 2021.

**Dedico este trabalho aos meus pais e irmã,
por todo o carinho, apoio e força.**

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente à todas as professoras do Departamento de Artes e Humanidades que auxiliaram na minha construção profissional ao longo da graduação. Meu muito especial agradecimento à minha orientadora, Laura Pronsato, pela oportunidade, apoio e paciência durante todo o processo de construção desse TCC. Obrigada por sua orientação que rendeu tantas conversas boas, conhecimento e entendimento em cima da minha pesquisa. Nossas reuniões me tiravam do eixo e me incentivavam a encontrá-lo novamente.

Ao Departamento de Artes e Humanidades, que me acolheu durante esses anos e se tornou a minha segunda casa.

À Universidade Federal de Viçosa e CCH, pelos momentos maravilhosos que vivi na graduação e influenciaram a minha formação não só profissional, mas também pessoal.

Aos membros da banca por terem concordado em participar desse momento importante da minha graduação e por todas as contribuições e comentários que enriqueceram ainda mais a minha pesquisa.

À Isadora, Lola e Marcelia, que entendem melhor do que ninguém o trabalho e a dedicação de concretizar esta pesquisa, e estiveram sempre presentes durante todo o processo, nos altos e baixos, nas frustrações, ansiedade, medo e conquistas.

Aos meus pais e minha irmã, que sempre me apoiaram a seguir o meu caminho, pela força e amor incondicional. Obrigada por ter patrocinado a minha maior herança: perseverança e sabedoria.

À todas as amigas de Viçosa, vocês foram muito importantes na minha vida durante a graduação, eu aprendi e continuo aprendendo muito com todos vocês. E às minhas amigas de Vitória, Anna Julia Thompson e Luisa Limongi, que permaneceram comigo, me dando apoio apesar dos 406 Km de distância.

À minha primeira professora de dança, “tia Carol”, que foi e sempre será meu exemplo e inspiração na dança, que me ensinou o poder e a energia da música, e sempre viu potencial em mim, mesmo que eu não acreditasse.

À Deus, que me deu, e continua dando força para concluir esta etapa da minha vida, e por sempre estar ao meu lado nos momentos mais difíceis deste trabalho e da graduação.

*“Não se compreende música. Ouve-se. Ouça-me
com teu corpo inteiro.” (Clarice Lispector)*

Resumo

A presente monografia tem como objetivo entender as possíveis relações que música e dança desempenham na construção do processo de composição coreográfica. Surge por um interesse pessoal em fazer uma reflexão sobre música e como sua presença pode potencializar o movimento e a composição em dança. Para isso, utilizou-se a metodologia Prática como Pesquisa ao buscar uma aliança entre procedimentos teóricos e práticos. Assim, foi realizada uma pesquisa bibliográfica para aprofundar o entendimento sobre os elementos, propriedades, área de contato e funções da música. Além disso, a Arte do Movimento de Rudolf Laban que aliada a experiências artísticas e laboratórios de criação em dança colaboraram para o melhor entendimento e aprimoramento da relação música-dança. Esta pesquisa me possibilitou compreender como a movimentação e os processos de composição em dança são influenciados e podem ser enriquecidos quando analisamos a relação corpo e esferas de contato; corpo e propriedades do som; corpo e elementos básicos da música. Pensar e estudar música no processo de composição coreográfica é importante pois revela as diferenças que essa ação causa na qualidade do movimento.

Palavras-chave: música; dança; composição coreográfica; prática como pesquisa.

Abstract

This monograph aims to understand the possible relationships that music and dance play in the construction of the choreographic composition process. It arises from a personal interest in making a reflection about music and how its presence can enhance the movement and composition in dance. Therefore, the methodology of Practice as Research was used to seek points of connection between theoretical and practical procedures. For this purpose, a bibliographic research was carried out to deepen the understanding of the elements, contact area, properties and functions of music, as well as Rudolf Laban's Art of Movement. This bibliographic research combined with artistic experiences and dance creation laboratories, contributed to a better understanding and improvement of the relationship between music and dance. It was possible to understand how movement and composition processes in dance are influenced and can be enriched when we analyze the relationship between the body and contact spheres; the body and sound properties; the body and basic elements of music. To think and study music in choreographic composition process is important because it unveils the differences that this action causes in the quality of movement.

Keywords: music; dance; choreographic composition; practice as research.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Performance “Pinte sua Voz” na Feira da ASPUV	42
Figura 2: Performance “Pinte sua Voz” no Departamento de Artes e Humanidades	43
Figura 3: Performance “Pinte sua Voz” na Feira da ASPUV	46
Figura 4: Performance “Pinte sua Voz” na Feira da Estação	47
Figura 5: Laboratório de criação pensando na música	49
Figura 6: Laboratório de criação pensando na música – Flávia e Lorayne	50
Figura 7: Laboratório de criação pensando na música – Isadora e Marcelia	51

SUMÁRIO

O INÍCIO DO CAMINHO	10
1. REVISÃO DE LITERATURA	15
1.1 Os elementos da dança	15
A arte do movimento de Rudolf Laban	16
Fatores do movimento	17
Ações corporais	19
1.2 A arte musical	21
Elementos básicos da música	23
Propriedades do som	25
Esferas de contato	26
Funções da música	27
2. A PRÁTICA COMO PESQUISA – PERCURSO METODOLÓGICO	30
3. RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E DANÇA	37
4. PERFORMANCE “PINTE SUA VOZ”	41
Esferas de contato e dança	43
Conexão entre intérpretes	46
5 LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO PENSANDO NA MÚSICA	48
Propriedades do som e dança	49
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55

O INÍCIO DO CAMINHO

“Uma longa viagem começa com um único passo.”

(Lao-Tsé)

Durante a graduação em Dança na Universidade Federal de Viçosa, de 2017 a 2021, as integrantes desta pesquisa, Flávia Rodrigues de Carvalho e Carvalho, Isadora de Oliveira Silva, Lorayne Corbini Barbosa e Marcelia da Silva Bispo Faria dos Santos, experienciaram vários processos de criação e composição coreográfica. Estes processos foram incentivados por vários professores do curso, normalmente com o propósito de instigar a criação de cada estudante buscando unir aprendizados prático-teóricos às vivências individuais. Além disso, houveram momentos de criação e composição realizados em projetos de extensão ou pesquisas individuais.

Ao compreender que este processo de composição coreográfica fez parte da vida na graduação em dança, esta equipe se juntou com o desejo de aprofundar os estudos prático-teóricos sobre criação e composição em dança para além das propostas disciplinares. Este grupo de pesquisa serviu de impulso, não só para pensar temáticas, mas também para pensar modos diferenciados de criar, elaborar e compor um processo artístico em dança.

O TCI – Trabalho de Conclusão Integrado, de acordo com o regimento de TCC – Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Dança da UFV, é uma das modalidades que integram o Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Dança e que, até meados de 2020, consistia na produção de uma obra artística, realizada em grupo de no mínimo quatro pessoas, acompanhada de um artigo individual desenvolvido a partir de um aspecto do processo de composição coreográfica.

Acreditamos que a integração entre teoria e prática fortalece a formação de Bacharel em Dança, pois proporciona uma vivência de profundo aprendizado através da união das experiências obtidas durante a graduação. Por este motivo, nos unimos em uma equipe composta por quatro estudantes do Bacharelado em Dança, todas matriculadas na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso e demos início ao processo de elaboração de uma pesquisa prático-teórica em agosto de 2019.

Durante o processo de pesquisa do tema para o trabalho em questão, houve um despertar coletivo por um estudo que colocasse em jogo o corpo feminino e nesse sentido, pensar a prática como corpo-político por meio da dança. Nosso grupo investigou a necessidade de uma dança

questionadora dos padrões sociais vigentes na sociedade contemporânea, que pode ser representada por corpos que protestam performaticamente.

Deste modo, partindo do princípio do estudo da Composição Coreográfica, visou-se a elaboração de um produto artístico no formato de espetáculo para o Trabalho de Conclusão de Curso Integrado (TCI). A temática se desenvolveu a partir da questão do corpo feminino e as amarras sociais, culturais e política dentro de um contexto histórico de opressão e de um sistema patriarcal. Dessa forma, se deu início a busca por referenciais teóricos que abordam tais assuntos e a processos de experimentação corporal.

Por meio da pesquisa por referenciais teóricos, objetivou-se o desenvolvimento de um trabalho de composição coreográfica que tratasse das opressões sociais que afetam o modo como nós sentimos/pensamos a respeito do nosso corpo, da autoestima e aceitação como mulheres. A partir do tema geral escolhido para estudar os modos de pensar/fazer os processos de criação para a elaboração de um espetáculo e o processo de Composição Coreográfica, cada integrante do TCI concentrou a pesquisa individual em temas específicos sobre a composição do espetáculo.

Devido à pandemia do COVID-19 e a quarentena que se iniciou em março de 2020, a pesquisa sofreu mudanças para se adaptar à realidade do isolamento social e a parte prática do TCI foi comprometida. Inicialmente, foi feita a tentativa de um processo de composição coreográfica por plataformas online, mas a prática se tornou muito difícil para as integrantes ao nos depararmos com o obstáculo de organizar o processo criativo de forma virtual. Ainda assim, de forma a manter a conexão entre o grupo, foram realizados encontros online todas as semanas para trabalhar diversas temáticas. Posteriormente, impulsionadas pela participação na disciplina DAN 184 - Composição Coreográfica¹, ocorreu uma nova tentativa de composição de forma remota, realizando quatro laboratórios de criação para o desenvolvimento de uma videodança. Além disso, o processo de criação se iniciou durante a elaboração do projeto, já que houve uma necessidade de experimentar no corpo e descobrir os caminhos que gostaríamos de seguir. O grupo realizou performances, uma instalação artística e ações anônimas sobre o tema em questão que ajudaram a definir melhor as propostas individuais.

O processo de composição coreográfica não foi finalizado a tempo para que esta pesquisa seja defendida como TCI, porém, durante o processo de defesa da Monografia, foi possível chegar a um produto final que está disponível no Youtube (<https://youtu.be/hrrZYdAGgTM>).

¹ Durante o período de julho a outubro de 2021, ministrada pela professora Andréa Bergallo Snizek

No caso de minha pesquisa individual, decidi discutir sobre a influência da seleção de música para a composição de uma obra em dança, tendo as análises das experiências tanto das performances já realizadas anteriormente a pandemia quanto os laboratórios e exercícios que ocorreram posteriormente, para aprofundamento da relação teórico-prática. É importante ressaltar que o foco dessa pesquisa não está na realização das performances, mas na influência da música para a construção da cena, assim como refletir sobre a música como elemento para composição coreográfica, analisando componentes presentes nela que são potencializadores para o processo coreográfico.

O interesse em falar sobre música e processo de composição coreográfica surgiu devido à escrita de um memorial, proposto pela minha orientadora, professora Laura Pronsato, como processo de descoberta pessoal sobre os nossos próprios desejos de pesquisa para posterior elaboração da proposta de projeto. A música sempre foi um elemento presente na minha vida, tanto no dia a dia quanto na dança e, ao escrever, tomei consciência de que os meus próprios processos criativos partiram da música, as sensações que ela me trouxe e a minha reação diante daquela música escolhida. A música se faz presente nos meus dias a todo momento, costumo acordar e ir dormir ouvindo músicas que gosto muito. É interessante que a música que escolho ouvir faz muita diferença em como vou levar o resto do meu dia, pois ela tem um peso muito grande em influenciar como me sinto, assim como a forma que vou começar e finalizar meu dia. Posso acordar indisposta e escolher determinadas músicas que vão combinar com esse ânimo, assim como posso escolher músicas que podem melhorar meu humor. Além disso, a música também se tornou um instrumento que me auxilia a concentrar, levando outros sons do ambiente para segundo plano e direcionando o meu foco para alguma tarefa que esteja realizando.

Outro fato interessante que apareceu no memorial foi a prática que tenho em ouvir música e ser capaz de imaginar a dança na minha cabeça. Posso visualizar as movimentações que se encaixam na melodia, nos silêncios e nas batidas da música, evidenciando os momentos de explosão e crescente de energia, assim como as pausas. Músicas diferentes causam reações diferentes em mim, sendo assim, a expressão dos movimentos também se altera. Além disso, determinadas músicas me impulsionam a visualizar uma dança solo, enquanto outras já me levam para uma coreografia em grupo. É interessante pensar em como a música me influencia, seja na forma que ela afeta o meu ânimo ou como me impulsiona a imaginar determinadas movimentações.

Relembrei também que, quando iniciei minhas aulas de dança, minha professora era rígida com os estudantes sobre o entendimento e a escuta da música. As sequências de aula não eram somente feitas em cima do pulso, mas utilizando tudo o que a música tinha a oferecer (altura, intensidade, timbre, etc.). A professora utilizava o termo “energia” muito frequentemente, assim como nos incentivava a crescer junto com a música e caminhar de mãos dadas a ela ao longo da progressão da coreografia. A partir desse momento, fui exercitando minha escuta, estudando não só a movimentação que era ensinada, mas como ela se encaixava na música e como a música também influenciava a expressividade da dança.

Tendo consciência do papel da música na minha vida, voltei minha atenção para como outros profissionais da dança também se utilizam desse recurso, até mesmo realizando uma autocrítica dos meus próprios processos coreográficos. A necessidade de falar sobre o assunto se deu ao me ver diante de trabalhos apresentados que pareciam ter pouco cuidado com o uso da música, como se fosse apenas um plano de fundo para a coreografia, sem criar uma relação entre a música e a dança, ou coreografias que priorizaram somente o pulso acima de qualquer outro elemento presente na música.

Passsei, então, a indagar as relações que música e dança podem criar no momento da composição assim como a presença de diferentes elementos da música e como eles podem influenciar o corpo e a movimentação, e como, apesar de serem artes independentes, juntas podem potencializar o trabalho coreográfico. Então, esta pesquisa tem como objetivo entender melhor como ambas as artes podem se relacionar no processo coreográfico, assim como os diferentes elementos que compõem a música e o seu desenvolvimento para a construção da cena.

Para alcançar os objetivos, foi necessária uma pesquisa bibliográfica sobre os elementos que compõem os temas música e dança e suas possíveis relações para entender o processo que se iniciou em 2019 e se estendeu até 2021, realizando uma reflexão sobre as performances, assim como os exercícios e laboratórios de criação realizados antes e durante o período de isolamento social.

Como caminho metodológico, entendo que a Prática como Pesquisa guiou o meu processo desde o início com o desenvolvimento entre prática e teoria muito encarnado, na qual o conhecimento acerca da pesquisa é desenvolvido no corpo.

Dessa forma, dividi o texto em seis partes. O capítulo 1, refere-se à revisão de literatura, trazendo o conceito de dança e composição coreográfica, assim como a Arte do Movimento de Rudolf Laban. Além disso, investiguei elementos teóricos e práticos da música e apresentam-

se os elementos básicos da música, suas propriedades, assim como as esferas de contato e as funções da música.

O capítulo 2, refere-se ao caminho percorrido desde o início desta pesquisa e os procedimentos que utilizamos para a sua realização.

Os capítulos 3, 4 e 5 são referentes às reflexões realizadas na aliança pratico-teórica, buscando entender as possíveis relações entre música e dança. A seguir, faço uma descrição das experiências práticas realizadas, como uma performance realizada no início de 2020, e uma prática dos laboratórios e experimentações que aconteceram durante a pandemia em 2021, acompanhada de reflexões acerca da utilização da música em nossos processos de criação coreográfica.

Por fim, no capítulo 6, apresento as considerações finais acerca de todo esse percurso da pesquisa.

1 REVISÃO DE LITERATURA

1.1 OS ELEMENTOS DA DANÇA

“E aqueles que foram vistos dançando foram julgados por aqueles que não podiam escutar a música”

(Friedrich Nietzsche)

Primeiramente, gostaria de refletir sobre o conceito de dança e composição coreográfica. De acordo com Lobo e Navas (2008), compor uma dança é diferente do próprio ato de dançar. Moraes (2019, p. 286) acrescenta que, “[...] dança e coreografia deixam de existir como sinônimos e a coreografia passa a ser vista como uma função estruturante, um agenciador sistêmico de elementos que se interconectam e afetam-se reciprocamente.” Considerando que ambas ações são distintas, é necessário entender ambos conceitos para prosseguir com a pesquisa.

De acordo com Garaudy (1980), a palavra dança, em idiomas europeus, deriva da raiz “*tan*”, que significa “tensão”, sendo assim, dançar é experimentar com intensidade as relações da pessoa com o meio. Através do ato de dançar, é possível se conectar com sentimentos, sensações e percepções, deixando-os surgir por meio de movimentos (LOBO e NAVAS, 2008). Segundo Garaudy (1980, p.13), dançar é “[...] expressão, através de movimentos do corpo organizados em seqüências significativas, de experiências que transcendem o poder das palavras e da mímica.”. Assim como continuam Lobo e Navas (2008), através da dança podemos expressar nossas impressões do mundo, criando símbolos e significados.

No momento em que a dança se organiza e se forma no tempo e espaço, ela se transforma em composição coreográfica (LOBO e NAVAS, 2008). De acordo com Moraes (2019), a terminologia coreografia se estabeleceu em 1700 com a publicação do livro de Raoul Auger Feuillet intitulado “*Chorégraphie*”, que significa a grafia da dança. Sendo assim, o termo se estabeleceu para caracterizar as formas de descrever os movimentos da dança utilizando-se, segundo a autora, de figuras, caracteres e sinais, criando partituras de dança.

Ademais, conforme apresenta Moraes (2019, p.286), o termo coreografia diz respeito a “[...] estrutura multidimensional que organiza corpos vivos e/ou não vivos, além de experiências e pensamentos (de seres vivos e/ou de inteligência artificial).” Compor uma dança, como enunciam Lobo e Navas (2008), é vivenciar o processo criativo e, em seguida, iniciar o processo

de composição cênica, ou seja, a coreografia. “Sendo assim, dança e coreografia deixam de existir como sinônimos e a coreografia passa a ser vista como uma função estruturante, um agenciador sistêmico de elementos que se interconectam e afetam-se reciprocamente.” (MORAES, 2008, p.286).

A Arte do Movimento de Rudolf Laban

Como forma de estudar a composição coreográfica, diversos autores utilizam os estudos de Rudolf Laban, da Arte do Movimento. Segundo Rengel *et al.* (2017), seu estudo consiste na união de terminologias que tratam dos diversos elementos que aparecem no movimento. A partir de seus estudos, ele designou três aspectos do movimento: a Corêutica, a Eucinéctica e a *Labanotation*.

Diversos autores explicam que a Corêutica diz respeito aos termos espaciais, ou seja, ao estudo do movimento no espaço. Segundo Pronsato (2014), os elementos que compõem a Corêutica são: Progressões, Projeções, Formas, Tensões Espaciais, Direções, Níveis, Dimensões, Planos, Volume e Kinesfera. Já a Eucinéctica é o estudo da relação entre corpo e expressão. Por fim, *Labanotation* significa Notação Laban, ou seja, é o sistema de sinais gráficos que registram os movimentos. Nesta pesquisa, foi feita a escolha do estudo da Eucinéctica para, posteriormente, relacionar com o estudo realizado da música. Deste modo, na sequência, aprofundamos este estudo em específico.

Diversos autores também concordam em afirmar que a Eucinéctica é um termo denominado por Rudolf Laban para o estudo das dinâmicas e qualidades expressivas das movimentações na dança, tanto em relação à análise quanto à experimentação dos movimentos. Como apresenta Rengel *et al.* (2017), o termo eucinéctica vem de *eu* (bom) e *cinética* (movimento), dessa forma, significa “bom movimento”, ou seja, que está em harmonia com o que se deseja expressar. Essa área estuda, então, a expressividade do movimento e suas modificações através do Sistema *Effort-Shape* (Esforço-Forma). Como explicam Tourinho e Silva (2006), o estudo do movimento inclui também conhecer as possibilidades expressivas que estão presentes neles. Portanto, Laban (1978 *apud* TEIXEIRA e MONTEIRO, 2009), criou o Sistema *Effort-Shape* que permitiu a análise das qualidades do movimento por meio de quatro fatores: fluência, espaço, peso e tempo.

A união desses dois componentes do movimento, o impulso interno (*Effort*) e a forma (*Shape*), originou o Sistema *Effort-Shape* conceituado como método de registro e análise do movimento que demonstra mudanças das suas qualidades, por meio da adaptação do corpo no espaço. Essa codificação define a relação das qualidades do

movimento no espaço traduzindo a interação existente entre os dois conceitos que definem a relação entre o impulso interno e a forma externa (aparência externa do movimento), ou seja, define os modos como um ímpeto interno se configura em movimento visível e comunicativo. (PRONSATO, 2014, p.27)

É através desse sistema que é possível se referir aos aspectos qualitativos/expressivos do movimento. A partir dessa relação, compreende-se que pequenas modificações na expressividade do movimento podem ter um impacto para seu significado.

Ademais, de acordo com Leal (2000, p.57), expressão é também “[...] a maneira como o gesto, a voz ou a fisionomia traduzem ou revelam a intensidade de um sentimento ou de um estado moral, energia, vigor, entonação especial ou característica com que se pronuncia uma palavra ou uma frase etc.” Deste modo, são possíveis expressar emoções, pensamentos e ideias (RENGEL *et al.*, 2017). É interessante ressaltar, de acordo com Fernandes (2002, p.103), que “O movimento humano está sempre mudando sua expressividade. A cada 3 a 5 segundos, uma nova qualidade e suas combinações concedem um novo colorido à ação.”

De acordo com Laban (1975) conforme enunciam Pronsato (2014) e Fernandes (2002), cada um dos fatores do Sistema *Effort-Shape* apresentam duas extremidades, ou seja, qualidades que se modificam em gradações entre duas polaridades de cada fator que são denominados de elementos atitudinais. Considerando-se que Laban especificou quatro fatores do movimento (Fluência, Espaço, Peso e Tempo) e que cada um desses fatores possui gradações entre duas polaridades, totalizam-se oito elementos atitudinais: livre e controlado (Fluência); direto e flexível (Espaço); forte e leve (Peso); rápido e lento (Tempo).

Fatores do Movimento

Ao estudar as autoras desta bibliografia, nota-se a utilização de diferentes nomenclaturas para os elementos atitudinais de cada fator do movimento. É importante ressaltar que, enquanto algumas dessas nomenclaturas possam ser avaliadas como sinônimos, outras podem fazer diferença no momento do processo coreográfico.

A **fluência**, de acordo com Pronsato (2014), se caracteriza como a liberação ou não de energia de cada movimento, efetivando a emoção ou sensação que aquele movimento está representando, que, de acordo com Fernandes (2002) é o “como” do movimento.

Sendo assim, a fluência pode ser livre ou controlada (PRONSATO, 2014). A primeira, ainda de acordo com a autora, traz a sensação de fluidez e torna difícil a interrupção repentina dele, enquanto a segunda diz respeito a movimentações facilmente interrompidas, dando

sensação de pausa. Outra nomenclatura utilizada para a fluência livre pode ser: contínua, libertada, assim como a fluência controlada pode aparecer como: contida, conduzida.

O **espaço**, segundo Rengel (2005), tem a atitude de se relacionar com a atenção e o foco do movimento. Fernandes (2002) considera este ponto relacionado com o “onde” da movimentação. Este fator do movimento é caracterizado de acordo com as ações que cada indivíduo realiza com relação ao espaço que ele ocupa, podendo então ser direto ou indireto (PRONSATO, 2014). O espaço direto, ou unifoco, segundo Rengel (2005), é aquele com a utilização mais restrita, empregando movimentações retas e lineares. “Ele é percebido quando utilizamos apenas um foco, delimitando a utilização desse espaço. Os movimentos diretos podem revelar tanto objetividade como convencionalismo, entre outras características.” (PRONSATO, 2014, p.29). Já o espaço flexível, ou multifoco, segundo Rengel (2005), tende a utilizar o espaço de forma mais ampla, com movimentações flexíveis e torcidas, com partes do corpo indo para diferentes lugares ao mesmo tempo. “O movimento percebido é flexível e aberto, demonstrando mais adaptabilidade, isto é, uma atenção multifocada, denotando maior interação com o meio.” (PRONSATO, 2014, p.30).

O **peso**, como apresenta Pronsato (2014), se caracteriza quanto ao grau de resistência à força da gravidade, utilizando diversos graus de tensão muscular. Além disso, Rengel et al. (2017) consideram outros atributos além da gravidade. O primeiro é a força cinética, que diz respeito a energia necessária para se movimentar no espaço. Também a força estática, ou seja, a energia necessária para manter um estado ativo de tensão muscular. Por fim, a resistência externa, o contato com o que é de fora do corpo, podendo ser um objeto ou pessoa. “O fator peso relaciona-se com o ‘o quê’ do movimento, a sensação, a intenção ao realizá-lo.” (FERNANDES, 2002, p.113). Rengel (2005) complementa que o fator peso traz uma característica mais física para a personalidade do movimento. Tendo em consideração o que foi dito a respeito do fator peso, ainda de acordo com a autora, podemos classificá-lo como peso pesado, sendo altamente ativo, resistente e firme, enquanto o peso leve cede à força da gravidade, se caracterizando como uma ação passiva e suave.

O **tempo**, segundo Rengel (2005), tem papel auxiliador na operacionalidade, sendo capaz de permitir elementos para sua execução e trazer uma característica intuitiva na

personalidade do movimento, relacionando-se, como apresenta Fernandes (2002), com o “quando” do movimento e sua decisão de realizá-lo.

Quando falamos de tempo nesse sistema, como analisa Pronsato (2014), estamos lidando com a velocidade e duração das movimentações, podendo ser divididas em súbitas/rápidas ou sustentadas. Há uma pequena diferença apresentada pela autora entre o tempo súbito e rápido, o primeiro ocorrendo subitamente, como um susto, enquanto o último ocorre em uma alta velocidade, não necessariamente subitamente. Já o tempo sustentado apresenta a duração longa de movimentação, que se prolonga. Em contrapartida, Fernandes (2002) apresenta os elementos atitudinais do fator tempo como acelerado e desacelerado, sendo a principal característica deste fator a variação na velocidade. “Um movimento simplesmente rápido ou lento que não varie seu tempo, ou seja, mantenha seu tempo constantemente rápido ou lento, não possui ênfase no fator tempo.” (FERNANDES, 2002, p.117).

Ações Corporais

Ao combinar os fatores do movimento e associar seus elementos atitudinais, geramos as **ações corporais**. Dessa forma, esses fatores, de uma forma ou outra, acabam se apresentando nas movimentações. Essas ações, de acordo com Pronsato (2014) podem ser realizadas com o corpo inteiro, ou apenas com uma parte dele. São conjuntos de movimentos sutis que têm influência na progressão de uma ação e não envolvem apenas a parte física e mecânica do movimento, mas também se relacionam com uma emoção (RENGEL *et al.*, 2017). Para além disso, como reforça Rengel *et al.* (2017), não é possível repetir a ação da mesma forma, pois ela sofre influência do ambiente que cerca o corpo, então quando há repetição daquela mesma ação, ela não será realizada da mesma forma, pois o corpo estará sujeito às modificações do ambiente em que ele se encontra neste segundo momento. Rengel (2017, p.36) explica que as ações corporais são reconstruções pois:

[...] quando consideramos que nossas ações são construídas através da nossa relação com o mundo, argumentamos que mesmo se tratando de uma reprodução de movimento (alguém demonstra o que deve ser feito), as ações nunca são repetições idênticas e sim reconstruções, a cada momento (NEVES, 2008), não somente em relação a ação corporal sugerida pela pessoa, mas a cada vez que fizermos essa “mesma” ação.

Um exemplo oferecido pelos autores foi o ato de caminhar. Por mais que o corpo percorra o mesmo percurso todos os dias, ele se encontrará em um caminho diferente com

obstáculos distintos, e essas distinções afetarão a forma como aquele corpo caminhará pelo percurso. “Uma pedra no meio do caminho, o encontro com o amigo, o clima, interferem no nosso modo de andar.” (RENGEL *et al.*, 2017, p.35).

Sendo assim, segundo Laban (1978), ações corporais podem ser classificadas como completas ou incompletas. Quando há combinação de apenas dois fatores do movimento, temos as ações incompletas, que, ainda de acordo com o autor, demonstram emoções, intenções e atos internos. Em geral, as ações incompletas estão presentes em movimentos de transição e/ou que preparam para as ações completas.

As ações completas, entretanto, são combinações de três fatores do movimento, classificadas como dinâmicas básicas do movimento (LABAN, 1978). Dessa forma, essas ações são representadas em oito ações básicas, delineadas anteriormente por Laban, na qual Rengel *et al.* (2017) chama de “ações mães”, sendo elas: pressionar, torcer, chicotear, socar, flutuar, deslizar, sacudir e pontuar. “Ainda que haja apenas oito ações básicas ou primárias, pode-se discernir toda uma multiplicidade de matizas (do mesmo modo que das cores primárias se podem obter matizar intermediárias, combinando dois ou mais graus diferentes).” (LABAN, 1978, p.101). Ou seja, as ações completas são consideradas “ações mães” pois, a partir delas, são derivadas outras ações:

Pressionar - prensar, partir, apertar

Torcer - arrancar, colher, esticar

Chicotear - bater, atirar, talhar ou açoitar

Socar - empurrar, chutar, cutucar

Flutuar - espalhar, mexer, braçada

Deslizar - alisar, lambuzar, barrar

Sacudir - roçar, agitar, tranco

Pontuar - palmadinha, pancadinha, abanar

Estes termos apresentados da Arte do Movimento de Rudolf Laban serão importantes para fazer relações com os elementos da música, possibilitando uma análise das performances e laboratórios que foram realizados durante o processo de criação.

1.2 A ARTE MUSICAL

É importante ressaltar que, apesar da grande quantidade de elementos presentes na música, faremos uma reflexão sobre os componentes que mais nos chamaram a atenção durante este processo de pesquisa.

Como início deste capítulo, gostaria de trazer uma reflexão sobre “o que é música?”. Artaxo e Monteiro (2008) dizem que a matéria-prima da música é o som, ou seja, vibrações ou ondas sonoras, que somos incapazes de ver, podemos apenas perceber, captadas pelo corpo e emitem uma informação transformada em impulso elétrico que é interpretada pelo cérebro. Os autores continuam explicando que é através das vibrações rítmicas do som que a música é recebida e desperta uma emoção, o que pode desencadear diferentes reações ao som no corpo, como acalmar, estressar, além de ter o poder de alterar as funções internas do nosso corpo. Essas reações, de acordo com as autoras citadas, entretanto, dependem da origem do som em questão e da qualidade do seu ritmo.

De acordo com Passos (2012), para que possamos compreender a música, precisamos ser capazes de escutar e entender aquilo que estamos ouvindo, nos tornando, primeiramente, o público daquela obra. Toenjes (2009 *apud* CARVALHO, 2019) afirma que o bailarino, além de performer, é também um espectador. Dessa forma, existem diferentes posturas que podemos assumir ao ouvir uma música. Conforme Camargo (1994 *apud* ARTAXO e MONTEIRO, 2008) e Schaeffer (1993, *apud* SCHROEDER, 2000), podemos definir três aspectos para o ato de perceber uma música: ouvir, escutar e entender. **Ouvir**, segundo os autores, é um ato sensorial, na qual os sons são percebidos pelo ouvido. **Escutar** é um ato de interesse, com o qual se presta atenção ao que se ouve e se dirige ativamente à origem do som. Já **entender** é um ato intelectual, porque se tem consciência do som, aprende aquilo que se ouve. Porém, Schaeffer (1993) vai além ao atribuir uma quarta postura: **compreender**, na qual há relação entre a escuta e a compreensão. “Compreendo o que eu visava na minha escuta, graças ao que escolhi para entender. Mas reciprocamente, o que eu já compreendi dirige a minha escuta, informa aquilo que eu entendo.” (SCHAEFFER, 1993 *apud* SCHROEDER, 2000). Schroeder (2000, p.81) complementa que:

Existem várias maneiras de se ouvir música. São posturas que podemos assumir conforme o nosso estado de espírito, nosso desejo, nosso objetivo para cada audição. Em todos os casos, no entanto, participamos de um processo físico e mental de identificação, reconhecimento, absorção e associação do que ouvimos. A atenção e o esforço que empregamos denuncia a forma como nos colocamos e reagimos diante do que estamos ouvindo.

Copland (1974) apresenta três diferentes categorizações para os possíveis modos de escutar uma música. Ele as separou em três planos: o plano sensível, plano expressivo e o plano puramente musical. Apesar da separação, ainda segundo o autor, o que ouvimos não é um plano separado do outro, mas uma combinação dos três.

O plano sensível, de acordo com o autor, é a forma mais simples de ouvir a música, na qual não tomamos consciência do som e nem pensamos muito nela, apenas aproveitamos o prazer que o som nos proporciona. Ainda assim, o autor dá importância à influência que o som pode provocar no ambiente. Já o plano expressivo diz respeito à força expressiva presente na música, seu significado e o que ela quer dizer. “A música expressa, em momentos diferentes, serenidade ou exaltação, tristeza ou vitória, fúria ou delícia. Ela expressa cada um desses *moods*, e muitos outros, em uma variedade infinita de nuances e diferenças.” (COPLAND, 1974, p.12). Além disso, é importante, segundo Copland (1974) que cada ouvinte sinta por si mesmo essa expressividade dentro da música. Por fim, o plano puramente musical tem como foco as notas musicais e a sua manipulação. De acordo com Copland (1974), é a percepção dos elementos que fazem parte da composição e o que acontece com ele, ou seja, ouvir a melodia, o ritmo e harmonia de maneira consciente e, quando isso é feito, o ouvinte entende esse lugar do plano que é exclusivamente musical.

Talvez essa correlação fique mais clara através de uma analogia com o que nos acontece ao teatro. No teatro, você percebe os atores e atrizes, as roupas e os cenários, os sons e os movimentos. Tudo isso nos dá a sensação de que o teatro é um lugar agradável de se estar. É o plano sensorial das nossas reações teatrais. O plano expressivo, no teatro, viria dos sentimentos despertados em você pelo que está acontecendo. Você é levado à piedade, à excitação ou à alegria. Esse sentimento, gerado pelas palavras que estão sendo pronunciadas, e que criam um determinado mundo emocional, é análogo à qualidade expressiva da música. A história e o seu desenvolvimento equivale ao nosso plano puramente musical. (COPLAND, 1974, p.15)

É importante trazer as diversas possibilidades de escutar a música porque, de acordo com Schroeder (2000, p.80), “[...] deveria enfatizar-se não só o aspecto corporal que as músicas possuem, mas, principalmente, estimular seus canais corporais para entender a música, antes de tentar sensibilizá-los por outras formas.” Como enfatiza Copland (1974), é necessária uma escuta mais ativa e consciente e ser um ouvinte que escuta alguma coisa. Schroeder (2000, p.83) complementa explicando que:

Além da percepção de que ‘algo’ acontece na música, eles precisam interpretar esses acontecimentos e dar-lhes uma direção, um sentido - o que não precisa necessariamente ocorrer com o ouvinte comum. Isto porque o dançarino, ou coreógrafo, terá como objetivo da apreciação não deleite ou a fruição estética, mas a necessidade de usar a música como elemento constitutivo da sua obra coreográfica.

Elementos Básicos da Música

Após esta breve explicação sobre a importância da forma como escutamos uma música, inicio a discussão abordando um elemento importante presente nela: **o ritmo**. Segundo Galway (1987 *apud* ARTAXO e MONTEIRO, 2008, p.9):

A palavra ritmo provém do indo-europeu, *Sreu* (fluir) e do grego *Rhythmos* (medida, movimento, recorrente e regular, ritmo, rima). O ritmo foi percebido na pré-história quando o homem notou que algo batia dentro do próprio corpo (o coração) e quis externalizá-lo.

O ritmo está presente ao nosso redor, tudo possui ritmo, e como nos dizem Artaxo e Monteiro (2008, p.9) “o nosso organismo trabalha de forma ritmada. No homem, podemos determinar o ritmo pela pulsação (fisiológica), pela tensão x relaxamento (físico) ou pelo controle emocional”.

Além disso, como apresenta Cordeiro *et al.* (1989), é possível identificar o acento-rítmico, que é o período de tempo entre os estímulos musculares e suas recuperações, tendo influência na força e velocidade do movimento que pode acontecer no começo, meio ou fim de uma frase de movimento.

É importante ressaltar que o conceito de ritmo a ser tratado na pesquisa diz respeito à música, pois cada indivíduo também possui seu próprio ritmo interno e externo. Diversos estudiosos do tema, ressaltam que o elemento regulador do ritmo é a pulsação - ponto de referência das combinações rítmicas de uma música. Compreende-se, então, que para entendermos melhor a ideia de ritmo, é imprescindível conhecer a noção de **pulso**.

Para Artaxo e Monteiro (2008) uma forma fácil de compreender o que é o pulso em uma música é pensar no elemento que dá vontade de acompanhar com as batidas dos pés. É, segundo Reina (2001 *apud* Artaxo e Monteiro, 2008), a marcação mais importante de toda estrutura musical; estrutura essa que se repete constantemente. Além disso, Schroeder (2000) enfatiza a função do pulso como um padrão sonoro e constante, que permite o sincronismo, e é uma forma de medição do tempo. O autor traz também um ponto interessante em relação ao pulso que diz

respeito à capacidade que os ouvidos têm de estarem abertos para todo o ambiente, captando as vibrações sonoras ao nosso redor. Apesar de não terem a capacidade de direcionar sua atenção para somente um som específico, é possível perceber um pulso regulador, mesmo que esteja realizando tarefas diferentes.

O pulso é, então, segundo Schroeder (2000), uma medida, uma marcação que, apesar de não ser universal, é um elemento muito utilizado. Porém, é essencial ter consciência que ele é apenas uma das opções possíveis de medição para utilizar a música na dança, por isso é importante conhecer e entender os demais elementos musicais e suas posições na música. Para Schroeder (2000, p.13):

[...] o pulso, embora comumente eleito como base espontânea para a realização temporal de sons e de movimento, não é mais do que uma das opções possíveis. Embora a insistência do seu uso o torne praticamente unânime na maioria das tendências artísticas, principalmente nas musicais, é fundamental que nos conscientizemos de que é um recurso consensual, talvez, mas não universal.

Além do pulso, é preciso ter conhecimento de outros elementos presentes em obras musicais, como a **melodia**. Esse aspecto musical, como explicam Artaxo e Monteiro (2008), é uma combinação de sons que se torna agradável ao ouvido, além de possuir uma característica essencial, a cantabilidade. “Toda melodia é apresentada por combinações de tons altos e baixos, graves e agudos, fortes e fracos, de intensidade alta ou baixa criando uma variedade imensa de ritmos.” (ARTAXO e MONTEIRO, 2008, p.25). Sendo assim, Copland (1974) caracteriza a linha melódica como longa e fluente, na qual os tons altos e baixos, citados pelas autoras acima, atraem o interesse do ouvinte, além de um clímax que geralmente aparece ao fim da composição. Além disso, o autor também apresenta uma característica da melodia em relação a sua qualidade expressiva da melodia que é capaz de promover uma emoção no ouvinte.

Quando unimos dois ou mais sons com todas as propriedades citadas acima, criamos o conceito de **harmonia**, ou seja, “É a combinação simultânea de dois ou mais sons, é a ciência de combinar notas em um conjunto coerente, sons tocados ao mesmo tempo, para a percepção do todo.” (ARTAXO e MONTEIRO, 2008, p.25). Como complementa Copland (1974), harmonia é uma ciência que diz respeito aos diferentes sons que, ao soarem juntos, produzem acordes que criam relações mútuas entre si.

Propriedades do Som

Somos capazes de identificar diferentes instrumentos utilizados em uma composição musical, e isso é possível devido ao **timbre** de cada um desses instrumentos. Também chamado de colorido tonal por Copland (1974), é através do timbre que somos capazes de diferenciar o som de um violão do som de um piano, por exemplo. Cada instrumento possui características únicas e marcantes que permitem a distinção entre eles (ARTAXO e MONTEIRO, 2008). Sendo assim, o timbre é capaz de dar qualidades ao som, sejam elas mais aveludadas, ásperas ou metálicas como caracterizadas por Artaxo e Monteiro (2008). É interessante lembrar que o timbre está presente também na voz humana, o que nos possibilita reconhecer a quem pertence a voz através de suas características. “Assim como é impossível ouvir uma voz que não tenha o seu timbre específico, assim também a música só pode existir através de um determinado colorido sonoro. O timbre, na música, é análogo à cor na pintura.” (COPLAND, 1974, p.55)

Além do timbre, também podemos caracterizar o som de acordo com a sua **altura**, ou seja, como exprimem Artaxo e Monteiro (2008), é o que demonstra a qualidade do som de ser mais grave ou mais agudo. Essa qualidade do som se apresenta devido às vibrações dos objetos que originam o som, então quanto mais rápida a vibração do objeto, mais agudo seu som será, assim como quanto mais lenta a vibração, mais grave o som emitido.

É possível, também, categorizar o som de acordo com a sua **intensidade**, que, ainda segundo Artaxo e Monteiro (2008), demonstrará a propriedade do som de ser mais forte ou mais fraco dependendo da energia que foi emitida pela origem do som.

Os sons podem ser emitidos em diferentes **durações**, ou seja, sendo eles curtos ou longos, tudo depende do tempo em que a produção do som se estende. Para Artaxo e Monteiro (2008, p.26):

O som pode ser longo, como o som prolongado de um apito, ou como a nota sustentada em um instrumento. Pode ser ainda curto ou breve, quando o início e o fim da emissão confundem-se, como acontece quando tocamos brevemente a borda de uma mesa (na escrita musical, é representada pela figura da nota).

É importante reconhecer outro elemento presente na música: **o silêncio**. Segundo Schroeder (2000), a música está impregnada de silêncios, não só as pausas feitas ou na duração de cada nota, mas também dentro dos próprios sons, porém a alternância entre a presença e ausência de som está em uma velocidade muito acima do limite auditivo. Muitas vezes não damos a devida importância para as pausas e silêncios, mas eles são uma presença ativa que

marcam um intervalo e servem de transição, além de ter corpo e dimensão. Sendo assim, a dança pode e deve acontecer no silêncio (SCHROEDER, 2000). Schroeder (2000, p.47) enfatiza que:

Na música, o silêncio é o vazio que realça o som e o faz existir. Na dança, é ilusão de imobilidade, energia potencial visível, prontidão. Na música a imaterialidade do silêncio vira massa, substância; na dança, o corpo imóvel vira expectativa, vira intenção. Na música o silêncio é presença, na dança, é devir.

Esferas de Contato

Dessa forma, quando falamos de música na dança, qual é o fator importante a ser considerado? O autor Schroeder (2000) divide a relação entre as duas artes em esferas de contato, que são as áreas em que a dança e a música se encontram e se comunicam. De acordo com o autor, existem três esferas de contato: esfera de intensidade, esfera do caráter e esfera do temporal.

A **esfera de intensidade**, de acordo com Schroeder (2000), fala sobre energia e volume dos sons, relacionando movimentos e “força” física (tônus muscular) nos fenômenos sonoros. Para explicar melhor essa esfera, o autor menciona que nós captamos estímulos e temos contato com o mundo através dos nossos sentidos, a partir deles, obtemos informações sobre o ambiente e tudo que nos cerca. Por exemplo, através da visão, podemos ter noção do espaço em que estamos e, se necessário, podemos obter uma rota de fuga de acordo com o que vemos. Porém, de nada adianta saber fugir do perigo se não sabemos quando esse perigo pode aparecer. Para isso, a audição é extremamente importante, através dela, obtemos informações que nossa visão não é capaz de oferecer. Além disso, é capaz de relacionar o que ouvimos com reações do nosso corpo. Por exemplo, o som do trovão nos assusta bem mais do que ver o clarão no céu. Em relação a dança, Schroeder (2000, p.25) explica que:

É evidente que, sob o ponto de vista artístico, os dançarinos tomam partido desse fato. Não se trata, porém, de tentar um controle das reações musculares por meio de sons – isso nem mesmo seria possível – mas de um reforço, um “empurrãozinho” a mais, dado pela música, na direção de resultados expressivos dos movimentos. A energia musical acaba por interceder na dinâmica dos movimentos. Considero, neste trabalho, esse jogo de ações e reações entre sons e movimentos como sendo uma ocorrência fundamental da *esfera da intensidade*.

De acordo com Passos (2012), a música desperta emoções, imagens, pensamentos e lembranças, assim como os elementos musicais se relacionam a significados individuais

baseados em experiências pessoais e no contexto sócio-histórico e cultural na qual estamos inseridos. Além disso, é interessante considerar que, a música utilizada nos espetáculos de dança não só afeta os bailarinos, como também o público. Segundo Schroeder (2000), a musculatura do público também é atingida pelo impacto sonoro trazendo uma vontade de se movimentar. A diferença, porém, é que essa vontade é substituída pelas próprias movimentações dos bailarinos em cena. Para Schroeder (2000, p.26):

Apenas a reação ao estímulo é que se dá de forma diversa: o espectador, ao invés de ele mesmo movimentar seu corpo, observa a movimentação dos dançarinos e se satisfaz parcialmente com a resposta do 'outro'; ao menos pode se identificar com a resposta corporal que presencia, tendo atenuada assim a sua necessidade pessoal de se movimentar.

A segunda esfera é a **esfera do caráter**, que se conecta com a esfera anterior, mas agora de forma emocional e não física do corpo. Como explica Schroeder (2000), quando ouvimos música, somos induzidos, mesmo que parcialmente, a um estado de ânimo e sentimentos em relação àquela música. Através da escolha dos timbres utilizados, de articulações e uso de convenções sonoras, é possível criar um tecido sonoro que encadeia em um estado de ânimo, por exemplo euforia, pesar, nervosismo, etc.

Este depoimento dá conta de um outro poder de influência que a música costuma exercer, conscientemente ou não, no trabalho da dança: o poder da *sugestão*. Se é de modo negativo ou positivo não tenho a intenção de julgar, mas é certo que onde a música estiver presente, lá estarão também trabalhando essas forças sugestivas, estimulando a imaginação. O modo como percebo essa influência da música no universo da dança é através da formação de verdadeiros ambientes sonoros, numa área que neste trabalho denominei genericamente de *esfera do caráter*. (SCHROEDER, 2000, p. 28)

A terceira e última esfera é a **esfera temporal**. Neste momento do texto, Schroeder (2000) fala sobre a organização do tempo na dança. Tal organização é importante para garantir a sincronia e o início e término das movimentações. É mencionado que o pulso é um elemento muito utilizado para essa função, apesar de não ser o único possível.

Funções da Música

Schroeder (2000) faz uma analogia dizendo que a dança é como um pano que quando embebido em água, tem algumas de suas características aparentes modificadas, outras encobertas e também realçadas. Assim é a dança quando mergulhada na música, ainda de acordo com o autor, pois os resultados de uma coreografia podem mudar de acordo com a música

utilizada. Essas mudanças, de acordo com Schroeder (2000) são, em boa parte, consequência de funções que a música exerce sobre a dança. Essas funções são denominadas pelo autor como *bloqueadora, atrativa, dimensionadora e de fluxo de tempo*.

A função bloqueadora tem como objetivo bloquear os sons do ambiente e envolver o público na cena que está sendo realizada. Por mais que a música não seja um elemento essencial em uma composição, através da função bloqueadora presente na música, serão mascarados os sons residuais do ambiente. “A música, junto à imagem dos dançarinos em movimento, procura cercar os canais principais de ligação com o mundo externo - os sentidos da visão e audição - para que, devidamente estimulados, desviem a atenção das coisas do mundo e a fixe nas coisas da arte.” (SCHROEDER, 2000, p.38).

Já a função atrativa é complementar à função bloqueadora. Por meio dela, a música não só bloqueia os sons do ambiente, mas se sobrepõe a eles, atraindo a atenção do público para si. A música tem esse poder de chamar a nossa atenção por apresentar um padrão de organização, assim como a dança que organiza movimentos diferentes daqueles presentes no cotidiano (SCHROEDER, 2000).

A função dimensionadora, por sua vez, como continua Schroeder (2000), auxilia na delimitação do espaço cênico, combinação entre a área física e a subjetiva, e essa delimitação é realizada através de dois recursos: o direto e o indireto. O direto se trata do controle artificial das ondas sonoras para inserir o público em diferentes ambientes. Quando há barreiras no espaço, o circuito de propagação dos sons se altera, e quando as ondas sonoras se chocam com essas barreiras, seu percurso se altera e chega ao ouvido do público em direções diferentes.

O indireto altera a sensação do ambiente que envolve o público, favorecendo ou acentuando diferentes sensações de acordo com a articulação da música. “A música produz uma expectativa de acontecimentos que, reforçada pela contribuição dos outros elementos coreográficos, adquire força sugestiva inusitada, que define o ambiente e o clima que a ação ocorrerá.” (SCHROEDER, 2000, p. 41).

Ambas as vertentes são subjetivas, mas a diferença entre elas diz respeito ao modo como serão evocadas as diferentes sensações espaciais. Enquanto na direta acontece através dos **modos de propagação**, a indireta ocorre por meio de evocações e associações decorrentes do **tipo de música**. Segundo Passos (2012, p.33):

Por meio da manipulação do som é possível sugerir vários ambientes diferentes para o ouvinte, como ar livre, sala grande ou pequena, caverna, garagem, etc. Além disso, a música altera de forma mais subjetiva a sensação do ambiente circundante, conforme o timbre dos instrumentos, tipo de articulação ou de textura utilizado.

A última função da música proposta por Schroeder (2000) é a de fluxo temporal, que possibilita a manipulação parcial do tempo decorrido. Através dessa função, é possível representar diferentes situações temporais alterando o fluxo de atividade e enriquecendo a esfera temporal da coreografia. O autor ainda nos apresenta que, na dança, alterar a atividade muscular para criar essa alteração do fluxo de tempo não é tão eficaz. Através desse recurso, aparenta que mais coisas estão acontecendo ao mesmo tempo, não necessariamente que o tempo está passando mais rapidamente. Já na música, é possível alcançar essa sensação de tempo percorrido mais facilmente, já que o aumento da atividade sonora faz parecer o aumento da velocidade do próprio tempo.

2 A PRÁTICA COMO PESQUISA – PERCURSO METODOLÓGICO

“São os passos que fazem os caminhos.”

(Mario Quintana)

Considerando os variados modos de desenvolvimento de uma pesquisa em dança que, segundo Meyer (2014, p.2) associa a experiência do dançar com a pesquisa acadêmica, destacamos neste primeiro momento a fluidez que se deu o processo criativo como um todo para alcançar a escrita desta monografia.

Como foi exposto no início deste trabalho, nós, Flávia Rodrigues de Carvalho e Carvalho, Isadora de Oliveira Silva, Lorayne Corbini Barbosa e Marcelia da Silva Bispo Faria dos Santos, iniciamos o processo com o intuito de realizar o Trabalho de Conclusão de Curso² na modalidade TCI – Trabalho de Conclusão de Curso Integrado e a elaboração de nosso projeto foi realizada conjuntamente, durante o período presencial, no segundo semestre de 2019. Porém, devido a todos os fatores provenientes da pandemia do COVID-19 que influenciaram todo o processo, incluindo o de composição e produção de um espetáculo de dança, não foi possível finalizar o processo como TCI e optamos pela defesa na modalidade Monografia, na qual cada uma desenvolveu a escrita individualmente. Apesar disso, o caminho metodológico se deu sempre de modo coletivo e, mesmo no decorrer da pandemia, trabalhamos juntas o tempo inteiro.

Durante todo o desenrolar da pesquisa optamos por não dar tanto poder a uma cronologia linear do processo, no que diz respeito à ordenação dos aspectos da Composição Coreográfica, isto é, da escolha da temática, dos fazeres práticos, do percurso de escrita, do pensar a criação, entre outros. A escrita dos textos, por exemplo, sempre vinha de uma necessidade do corpo e não de uma necessidade racional, o corpo chama a pesquisa e a pesquisa chama o corpo. Portanto, para o coletivo, esses aspectos funcionaram como uma espécie de “teia”, em que uma ação ia nos levando para outra ação e assim por diante.

Para dar início a produção do projeto de pesquisa para a disciplina TCC I – Trabalho de Conclusão de Curso I, realizamos laboratórios de trabalho corporal e performances artísticas que, concomitantemente, suscitaram no aparecimento de um tema coletivo para a poética do TCI – uma proposta de reflexão acerca das amarras e opressões que são impostas sobre o corpo

² O Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Bacharelado em Dança, da UFV, apresenta duas modalidades: a produção de uma Monografia ou Artigo e a produção de uma obra artística acompanhada de um texto, reflexão prática-teórica que envolva algum tema do processo de composição da obra artística.

da mulher, dentro de uma sociedade patriarcal. Este tema surgiu a partir dos caminhos que foram aparecendo e que gostaríamos de aprofundar para a pesquisa acadêmica/ artística. É importante destacar que, simultaneamente a prática, realizamos a escrita dos nossos memoriais como ferramenta para auxiliar na descoberta dos temas individuais de cada pesquisa. Através desta escrita, fomos capazes de apontar temas que deveriam ser aprofundados na relação prática-teórica do processo do TCI. No meu caso específico, me propus a pesquisar a relação entre música e a dança no processo de composição coreográfica.

Dessa forma, a pesquisa se configura a Prática como Pesquisa como abordagem metodológica. De acordo com Fernandes et al. (2018, p. 9):

Prática Artística como Pesquisa implica em usar os modos, percursos, princípios e procedimentos do processo artístico em questão para explorar como desenvolver a pesquisa acadêmica em si mesma, percebendo, delineando, traçando, materializando e relacionando as principais questões elencadas no processo investigativo e suas possíveis resoluções inovadora e relevantes para o campo e para além dele. Ou seja, a arte como campo expandido vai além da criação artística e mesmo da pesquisa realizada nos processos de criação em artes, para se tornar o modo através do qual organizamos materiais diversos no contexto acadêmico, com resultados para além do produto artístico e da universidade.

Desde o princípio do processo de pesquisa, entendo que a prática não esteve dissociada da teoria, mas sim ambas se encontram entrelaçadas e corporificadas para o desenvolvimento do processo de escrita e composição coreográfica. Para Meyer (2014, p.4):

A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança” de acordo com Dantas (2007), evocando Hanstein (1999), pois no seu âmago vislumbra-se o ato de dançar e a experiência da dança, que são singulares para cada dançarino. Há uma impregnação entre corpo e conceito, entre fazer e conhecer na experiência do dançar que desloca sobremaneira a relação entre prática e teoria.

Como explica Fernandes *et al.* (2018), a pesquisa se materializa através do indivíduo pesquisador, e as suas experiências, ações e vivências se tornam muito relevantes para o processo de pesquisa, pois são orientadas pelo corpo, suas experiências, sensações, pensamentos e intuições. A etnografia e a auto-etnografia permitem ao artista da dança associar a experiência do dançar à pesquisa acadêmica a partir do desenvolvimento de modos de investigação voltados às necessidades da prática artística

Entendemos então que o nosso trabalho também se orienta por uma pesquisa auto-etnográfica. De acordo com Meyer (2014), a pesquisa auto-etnográfica permite a associação entre as experiências do pesquisador na sua dança e a pesquisa acadêmica, de forma que a

investigação tem enfoque acerca do corpo e do ato de dançar, “uma vez que a aprendizagem em dança (e não somente) se faz através do sistema sensorio-motor, nas relações entre o olhar, o ouvir, o tocar, o sentir e o mover-se.” (MEYER, 2014, p. 5). Além disso, a mesma autora (2014, p. 8) também propõe a autoetnografia como uma pesquisa que transpassa entre a possibilidade de ser “uma teoria que emerge da prática, ou uma prática que se faz teoria. Buscar o lugar da produção de conhecimento *em* dança ou *de* dança, e não somente *sobre* dança se faz necessário.”

Nessa perspectiva, os procedimentos utilizados foram a pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e pesquisa prática a partir dos laboratórios de criação, realização de performances, instalações artísticas e ações anônimas (que serão explicadas adiante). Tudo documentado em diário de bordo, gravações de vídeo e fotografias.

Estes últimos foram essenciais para auxiliar no registro das atividades e das estratégias metodológicas utilizadas, o que facilitou a compreensão do processo de pesquisa prática/teórica, sua análise e conseqüentemente na escrita deste trabalho.

A **pesquisa bibliográfica** se baseia em material publicado e auxilia a fundamentar teoricamente o trabalho (GIL, 2010). Esta contou com pesquisas referentes à questão do tema geral para a produção do espetáculo (ainda que não tenha sido finalizado) acerca da violência contra a mulher; machismo; direito das mulheres e as imposições feitas sobre seus corpos, tudo isso associado ao contexto histórico que abrange a luta feminista. Concomitantemente, pesquisávamos sobre composição em dança e para minha parte individual, a pesquisa referiu-se à Arte do Movimento de Rudolf Laban e aos elementos da música.

A **pesquisa de campo** “caracteriza-se pelas investigações em que, além da pesquisa bibliográfica e/ou documental, se realiza coleta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes tipos de pesquisa.” (FONSECA *apud* SILVEIRA E CÓRDOVA, 2002) e esta ocorreu anteriormente à pandemia do COVID-19 em 2020. Realizamos visitas ao Programa Casa das Mulheres³ a fim de coletar dados concretos e empíricos junto à instituição. Realizamos duas visitas à Casa das Mulheres, por intermédio da Isabela Leal, que já tinha contato com o programa. Porém, não tivemos permissão para conversar com as mulheres que participam do

³ “O **Programa Casa das Mulheres** foi criado em 2009, pelo Conselho Municipal de Direitos da Mulher de Viçosa, em parceria com a Defensoria Pública do Estado de Minas Gerais, a Universidade Federal de Viçosa e a Prefeitura Municipal de Viçosa. Foi pensado com o intuito de superar lacunas existentes para o enfrentamento à violência contra a mulher na microrregião de Viçosa.” (fonte retirada do site <http://programacasadasmulheres.blogspot.com/p/o-projeto.html>)

O Programa também conta com instrução jurídica às mulheres que se encontram nesse contexto, recebendo auxílio de saúde, segurança e assistentes sociais do município. Além disso, juntamente com a Delegacia de Polícia Civil e Serviço de Vigilância Epidemiológica, o programa faz um levantamento de dados sobre a ocorrência de casos de violência na região.

programa. Apesar disso, conversamos acerca de como o programa funciona, seus objetivos e sua importância, além de receber apoio para a realização da performance “Pinte sua Voz” e um convite para realizar uma instalação artística em um de seus eventos.

A **Pesquisa Prática** se deu de vários modos diferenciados e surgiram da compreensão e necessidade de contato direto com o público para entender outros pontos de vista em relação à temática escolhida para a produção da composição coreográfica. Assim, optamos por recursos artísticos como a realização de Performances, Instalações, Ações anônimas e a criação de um Instagram que nos serviram como pesquisa prática corporal, mas também como processo de coleta de dados e posterior análise.

A maior parte destas práticas corporais e a pesquisa de campo se deu durante a elaboração do projeto e início do TCC propriamente dito, já devido à pandemia, não foi possível continuar com as nossas práticas presenciais. Porém, entendo que este contato foi importante como parte do estímulo do processo e imprescindível para alimentar inquietações e problematizações para a construção deste trabalho.

É válido ressaltar que, para além do caráter científico e da construção de uma obra artística em conjunto, essas ações também tinham por objetivo incentivar as mulheres (tanto de dentro da academia quanto da comunidade de Viçosa-MG) que se sentiram tocadas ao assistir/participar das nossas ações interativas ou não com o nosso modo de expressar e evocar a temática. Dessa forma, abrimos espaço para que contribuíssem com a construção da sua própria história, convidando-as a repensar toda a estrutura que estão inseridas e como isso afeta o modo como se enxergam enquanto mulheres dentro das suas próprias realidades.

INSTALAÇÕES: Realizou-se uma instalação que consistia em um varal no qual penduramos calcinhas e absorvente com diversas frases coladas neles e que representavam questões e tabus em relação à mulher tais como “Minhas roupas não determinam meu consentimento”, “TPM é fato, aprenda a lidar com isso”, “O estupro veio antes da minissaia” e “É só sangue. Ponto”. Estas foram feitas pelas integrantes da pesquisa na feira da ASPUV/UFV e no Bazar das mulheres, em 2020.

AÇÕES ANÔNIMAS: Como produto de nossa pesquisa, decidimos que, durante o processo de investigação, realizaríamos algumas ações anônimas para auxiliar e criar diálogos sobre questões da mulher. Então, decidimos em grupo realizar apenas uma ação, em março de 2020, dentro da universidade em quatro locais distintos. Colocamos uma caixa no banheiro com absorventes com o intuito de disponibilizar para as mulheres que precisassem e também incentivar que colocassem mais absorventes para poder ajudar mais mulheres.

INSTAGRAM: Foi criado com o intuito de gerar diálogos, reações, realização de enquetes participativas e principalmente divulgar as atividades práticas feitas pelas integrantes e o espetáculo que seria realizado no final do TCI.

PERFORMANCES: Em 2019, foi realizada a primeira performance para escrita do projeto de pesquisa, “Colheita de histórias”, e em 2020, a performance “Pinte sua Voz”. Foi elaborada também uma terceira performance que não foi possível de ser realizada.

- “Colheita de Histórias” – esta foi a primeira Pesquisa Prática com a qual coletamos algumas histórias de pessoas que passavam por nós na rua. O sentido desse “caçar histórias” serviu-nos apenas como pontapé inicial para pensarmos a prática e principalmente para encontrarmos um propósito que nos guiasse em direção ao desenvolvimento da pesquisa coletiva/individual. Neste momento, ainda não tínhamos definido o tema para a nossa composição coreográfica.
- “Pinte sua Voz” – como segunda performance realizada pelo grupo, disponibilizamos tintas de diferentes cores para que o público feminino pudesse nos pintar da forma como preferisse. Cada cor possuía um significado específico relacionado a frases e situações que as mulheres poderiam ter presenciado, e estavam expostos em um cartaz. A partir das pinturas e das cores em nossa pele, realizamos um momento de improvisação influenciada por esses fatores.

LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO: Realizamos encontros semanais da equipe e, com o início do isolamento social, essa prática foi feita de forma online via plataforma *googlemeet* com a possibilidade de gravar os encontros.

Neste trabalho corporal, foi possível elaborar atividades, tais quais:

- Detectar elementos advindos da pesquisa bibliográfica e poética para gerar procedimentos práticos;
- Laboratórios de criação a partir da improvisação entre a equipe;
- Composição de performances;
- Laboratórios para trabalhar as movimentações advindas das performances.

Ressalta-se que os laboratórios de criação em dança surgiram a partir das experiências com as performances. Entendemos que foi a partir dessas práticas guiadas e dos diálogos que surgiram posteriormente às ações que desvendamos uma vontade em comum de trazer como temática poética do TCI a reflexão acerca da mulher na sociedade.

O primeiro laboratório foi realizado presencialmente a partir da performance “Colheita de histórias” e guiado pela nossa orientadora que nos possibilitou transformar em movimento a

experiência da performance, a nossa reação às histórias e a forma como cada pessoa nos abordou na rua.

Os outros, tanto presencias quanto os realizados virtualmente, foram guiados por nós mesmas.

Nos laboratórios presenciais, anteriormente à descoberta do tema, realizamos algumas experimentações baseadas em lembranças, na qual trouxemos fotos de lembranças e tecidos de diferentes cores que se associavam a algum momento de nossa vida.

Logo após o início do semestre de 2020, já com o projeto finalizado e em andamento, as aulas e atividades presenciais foram suspensas devido à pandemia mundial do COVID-19. Nesse momento, o único recurso disponível para dar continuidade ao trabalho que estávamos desenvolvendo eram os meios digitais. Dessa forma, suspendemos a realização dos laboratórios com o intuito de entender o novo lugar da experiência online, e optamos por continuar os encontros em grupo exercendo atividades práticas. Porém, nesse momento, nos desvinculamos do tema da mulher que seria para a elaboração do espetáculo.

No momento da realização das atividades práticas, cada uma de nós ficou responsável por ministrar uma prática corporal a cada semana que se passava. Nos encontrávamos na plataforma *googlemeet* e realizávamos a prática naquela plataforma, com a ministrante do exercício dando os devidos comandos.

Em determinado momento do processo de escrita da pesquisa, sentimos a necessidade junto a orientadora por uma retomada do corpo a partir do que já havíamos efetivado antes da pandemia, ou seja, uma retomada de processos de criação voltando-se para a recuperação da temática inicial aliada às pesquisas individuais que estavam sendo desenvolvidas. Com isto, além de vislumbrar novas possibilidades de elaboração de um trabalho prático final – neste momento pensando em videodança, visamos a corporificação da parte teórica de cada uma.

Assim, durante o período de ensino remoto, aconteceram quatro laboratórios de criação em dança, divididos e ministrados por cada uma das quatro integrantes por meio da plataforma digital *googlemeet*. Primeiramente, nos encontramos em chamada de vídeo para explicar a proposta do laboratório e dar os direcionamentos necessários, assim como discutir propostas de figurinos e iluminação. Em seguida, fora da chamada de vídeo, realizamos as experimentações no laboratório, cada uma a seu tempo, sempre registrando em vídeo. Ao final, nos encontramos novamente em chamada de vídeo para compartilhar as experiências, assim como enviar os vídeos de registro.

Destaca-se que, diante dos obstáculos que surgiram para prosseguir nesse processo remoto, principalmente a respeito de ter que lidar com o novo, com as mudanças e incertezas do retorno ou não ao presencial, em determinado momento, optamos por dar maior foco no desenvolvimento da pesquisa teórica individual de cada uma. Com isso, nos debruçamos sobre a experiência da escrita. É necessário evidenciarmos que, nem todas as pesquisadoras do coletivo optaram por dar tanto enfoque na temática da mulher, já que, neste momento de escrita individual, o objetivo (escolhido por uma consciência e decisão coletiva) já não era mais a Composição Coreográfica e sim aprofundar nas temáticas individuais que foram escolhidas desde o início do projeto (TCC I) por cada integrante do grupo. Com a retomada dos laboratórios, compreendemos enquanto grupo que, pelo pouco tempo que tínhamos para desenvolver uma composição coreográfica e/ou produção de uma videodança, que a cobrança não seria de fazer algo tão grandioso, mas sim algo que auxiliasse nas pesquisas junto à abordagem metodológica escolhida.

Como material de análise, temos o diário de bordo coletivo, na qual escrevemos sobre as experiências e acontecimentos dos laboratórios de criação, das performances e da pesquisa de campo. Além disso, registramos em vídeos e fotos todas as performances e as instalações artísticas. A partir desse material, assim como minhas lembranças, foi possível trazer reflexões sobre a relação que se deu entre música e dança em diferentes partes do processo.

Dessa forma, será apresentada nessa pesquisa detalhamentos da performance “Pinte sua Voz” e dos laboratórios de criação que aconteceram no decorrer do isolamento social.

Escolhi detalhar sobre a performance “Pinte sua Voz”, pois foi a primeira prática que realizamos depois da descoberta do tema, além de ter proporcionado diversas emoções e novas vivências corporais. Quanto aos laboratórios de criação, vejo a importância de serem relatados principalmente devido ao momento em que me encontrava na pesquisa, agora com um maior entendimento sobre a relação dança-música. Além disso, com a necessidade de retomada do trabalho em dança corporal, entendo que o processo de experimentação coreográfica possibilitou o foco no corpo das intérpretes e sua atenção para a temática escolhida, de modo que a teoria foi afetada pela prática.

Ademais, através dos registros dessa performance, assim como os vídeos dos laboratórios, fui capaz de refletir sobre questões que serão abordadas à seguir entre experimentações da música e dança no processo de criação.

3 RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E DANÇA

*“O ar não é silencioso? O vento não faz barulho?
E que é o vento senão ar? A música é o silêncio em
movimento.”*

(Fernando Sabino)

Agora que apresentei alguns elementos presentes na dança e na música, assim como na análise de uma área na qual a relação entre as duas pode acontecer, é preciso abordar algumas possibilidades em que esses aspectos podem se misturar, se relacionar e produzir resultados diferentes de acordo com sua abordagem. Como diz Schroeder (2000), as relações acontecem nas semelhanças, mas também nas diferenças, e apesar dessa pesquisa evidenciar uma relação de diálogo e entendimento entre ambas as artes, a rejeição também é um caminho possível dentro de uma composição, contanto que o objetivo da utilização da música seja esse.

Quando se fala em dança, muitos elementos podem entrar nesse processo, sendo um deles a música. “São inúmeras as possibilidades de tratamento coreográfico da música sendo interessante analisar o trabalho de integração entre as duas linguagens, onde o gesto tanto pode enfatizar um elemento sonoro como criar um contraste pela oposição.” (PASSOS, 2012, p.30). É importante frisar que música e dança são duas artes independentes, sendo assim, elas acontecem separadamente e independentemente. Contanto, como apresenta Schroeder (2000), quando unimos ambas as artes, ampliamos as possibilidades de estimular novas ideias, de articulação e de renovação expressiva. Além disso, essa união pode ser uma grande auxiliadora na fluência, intensidade e ritmo das movimentações, do conteúdo artístico e expressivo do bailarino (PASSOS, 2014). Porém, mesmo que não seja obrigatório a utilização da música em uma composição, grande parte das produções em dança possuem acompanhamento musical por vários motivos, como auxiliar na força expressiva da obra e no sincronismo da coreografia, com os bailarinos realizando movimentos precisos e exatos (SCHROEDER, 2000).

O sincronismo, como vimos, lida com o tempo, utilizando-se principalmente da pulsação para criar a sincronia entre os bailarinos. Apesar de não ser um recurso universal e único, o pulso ainda é um elemento muito utilizado pelos bailarinos no processo de composição. Durante o laboratório de criação em que exploramos a música para dançar, ao não dar indicações de quais elementos poderiam ser utilizados ou enfatizados no processo de composição/improvisação, eu percebi que as integrantes da equipe deste trabalho se

mantiveram em sua zona de conforto – mantendo suas movimentações seguindo o pulso da música, sem se atentar à outras possibilidades, tais como a melodia e a harmonia.

Como descrevi anteriormente, apesar da importância do pulso, a música é uma composição que possui outros elementos, que não podem ser esquecidos quando em relação com a dança. Esse composto da música, quando associado a dança, dá potência e estimula uma reação corporal, assim como induz um estado de ânimo, como explica Schroeder (2000). Para isso, é importante, como vimos com Passos (2012), ser capaz de escutar a música, se colocando como público daquele som e entender o que está sendo apresentado.

Os sentidos são nossa ponte de contato com o mundo, e através deles, captamos informações do ambiente. Sendo assim, é através da audição que seremos capazes de perceber as qualidades do som, e dependendo da postura diante desses sons, receberemos diferentes níveis de informação sobre aquela música. Diante disso, trago de volta a importância de saber escutar a música.

Na minha análise, percebi que existem diferentes estágios da forma como nos portamos diante do som e como nos relacionamos com ele, sendo assim, captamos diferentes níveis da mesma informação de origem, tal como a música. Por exemplo, no início desta pesquisa, ao fazer seleção de possíveis músicas a serem utilizadas para os experimentos e composição coreográfica, ouvi uma playlist de diferentes músicas no *Spotify* e salvei aquelas que me chamaram atenção. Eu estava à procura de uma música que me despertasse a sensação de estranheza e angústia e, em um segundo momento, quando revisei essas mesmas músicas e me coloquei na posição de escuta, houve um interesse muito maior sobre aquele som. Quando apenas ouvi a música, sem dar muita importância, não prestei atenção às sensações que ela poderia me proporcionar. Mesmo que eu tenha me colocado diante de uma mesma música, a forma como eu a ouvi/escutei nesses dois momentos distintos fez toda a diferença para a escolha daquela música.

Neste sentido, compreendo que somos capazes de adentrar ainda mais no campo musical, partindo para o plano expressivo, como explica Copland (1974), já que toda música possui um significado que representa o que ela está dizendo ou quer dizer, além de despertar emoções, imagens, pensamentos e lembranças, assim como os elementos musicais se relacionam a significados individuais baseados em experiências pessoais e no contexto sócio-histórico e cultural na qual estamos inseridos, como argumenta Passos (2012).

Este aspecto me fez recordar uma experiência que ocorreu em 2014, quando apresentei uma coreografia no meu aniversário de 15 anos com a música “XO” da Beyoncé. Foi um

momento muito marcante na minha vida que me traz sensação de felicidade. Em 2021, tive a oportunidade de fazer aula com a mesma música, mas com uma versão acústica cantada por John Mayer. Por mais que as movimentações sejam diferentes, assim como suas qualidades, a melodia me leva de volta para essa sensação de felicidade e nostalgia, como se eu fosse transportada para aquele dia em 2014, e essa sensação transforma minha movimentação.

Copland (1974) e Passos (2012) afirmam que a música expressa diferentes sensações que se modificam e amplificam, acarretando uma infinidade de emoções. Sendo assim, se posicionar no plano expressivo é analisar as sensações que aquela música apresenta, algo importante para a esfera de caráter apresentada por Schroeder (2000), na qual o corpo se movimenta a partir dessas percepções expressivas da música, algo que não seria possível se feita apenas com o plano sensível.

É importante entender as diferenças de como podemos escutar uma música pois, como vimos com Rengel *et al.* (2017), as ações corporais são influenciadas por tudo o que envolve o corpo e seu estado naquele momento, e isso inclui os sons e a forma como nos conectamos a eles. Tomar consciência sobre o plano expressivo pode alterar a movimentação e intenção de um trabalho coreográfico, pois ambos, a música e o movimento, podem não estar de acordo. Ao ouvir duas músicas distintas, a reação do nosso corpo, tanto física quanto emocional, pode também ser diferente. As emoções sentidas em uma música podem não ser semelhantes na outra, ou em diferentes intensidades, e todo esse contexto altera a qualidade do movimento.

Nesse sentido, compreende-se, como afirma Schroeder (2000) que quando escutamos uma música, o nosso corpo se encontra naturalmente em um estado de ânimo, assim como as batidas musicais vão nos proporcionar uma determinada resposta quanto à qualidade da nossa movimentação. Sendo assim, quando nos encontramos abertos a realizar uma conexão com a música que está tocando, e escutamos, compreendemos e nos colocamos no plano expressivo e puramente musical, é natural que uma qualidade expressiva da movimentação se torne mais presente de acordo com o estímulo que a música oferece.

Aqui podemos pensar na propriedade do som “altura” (grave ou agudo) ou “intensidade” (forte ou fraco): quando pensamos na reação corporal diante desses elementos, podemos entender que a reação muscular obtida de um som agudo é diferente de um som grave, assim como a movimentação pode acompanhar a intensidade do som, sendo ele forte ou fraco, reação essa que diz respeito a qualidade do movimento realizado e seu tônus muscular.

É importante, então, entender que quando utilizamos a música como parte do processo de composição coreográfica, a conexão que existe entre ambas as artes não se encontra somente

no pulso, mas sim no jogo de ação e reação entre os elementos que compõem a música e como as alterações neles também podem causar uma alteração na qualidade expressiva do movimento (SCHROEDER, 2000). Sendo assim, é possível fazer um paralelo entre os elementos citados na música com o Sistema *Effort-Shape* de Laban. Podemos, por exemplo, obter um fator peso forte diante de um som com altura grave, ou uma fluência livre diante de uma intensidade fraca.

Em 2021, participei de aulas online na qual a professora Carol Mattedi, realizou uma sequência coreográfica com a música “Monster” de Shawn Mendes e Justin Bieber. Nessa sequência, a professora usou como estímulo para a criação a alternância entre utilizar o ritmo e a melodia da música escolhida. Sendo assim, a sequência se iniciava com movimentações pensadas na melodia e depois mudávamos o foco para o ritmo. Com esta experiência, me foi possível perceber que há uma diferença entre as qualidades do movimento ao utilizar um ou outro elemento básico da música. Nas movimentações que aconteciam na melodia, os movimentos tinham como qualidade a fluência livre e espaço flexível, sendo assim, os movimentos eram fluidos, contínuos e com diversos focos, indiretos. Já na utilização do ritmo, os movimentos se apresentaram com fluência controlada e espaço indireto, dando a sensação de interrupção do movimento que possui um foco.

Seguirei com estas reflexões de modo mais pontuado, buscando uma reflexão sobre as relações entre música e dança no processo de composição coreográfica a partir da performance “Pinte sua Voz”, realizada em 2020, e os laboratórios de criação que ocorreram em 2021.

4 PERFORMANCE “PINTE SUA VOZ”

“A música é o barulho que pensa.”

(Victor Hugo)

A performance “Pinte sua voz” foi realizada nos dias 4 de março de 2020 e 11 de março de 2020, em três locais distintos de Viçosa (Feira da ASPUV, Departamento de Artes e Humanidades e na Feira da Estação). A performance foi executada pelas quatro integrantes (Flávia Rodrigues, Isadora Oliveira, Lorayne Barbosa e Marcelia Bispo), em diferentes locais. A cada performance realizamos uma divisão de tarefas. Na qual, duas das intérpretes se colocavam como performers (à exceção de uma das apresentações em que apenas uma se colocou a performar), a terceira tinha como função o registro em vídeo e a quarta a sonorização. Nestes momentos em que houve um revezamento dessas funções foi possível perceber a reação de diferentes públicos e assim todos puderam experienciar todas as funções. Para esta proposta performática carregávamos potes de tinta e um cartaz com os seguintes dizeres:

Me pinte abaixo se você, por ser mulher:

Costuma abaixar a cabeça ao passar ao lado de um homem na rua;

Já fez sexo com o seu parceiro sem você querer;

Escuta a frase senta igual moça;

Sofreu violência física;

Podia casar por ter cozinhado bem;

Cada frase era acompanhada de uma cor, e a espectadora que já tivesse sido vítima e/ou se identificado com alguma frase proposta pintava o corpo da performer com a respectiva cor. A espectadora escolhia o local do corpo, o que ou como desenhar. Duas intérpretes ficavam de olhos fechados e sentadas no chão, enquanto uma música tocava no fundo e o cartaz ficava exposto perto delas. Nesse momento algumas mulheres que passavam pelo local já se direcionavam até elas e as pintavam, depois de um tempo, quando notávamos que as interações cessavam, outra integrante do grupo colocava a música e então era o momento de se iniciar uma improvisação em dança. Essa improvisação era baseada nas sensações de estar ali e ter sido pintada por tantas mulheres que se identificavam com o que havíamos exposto.

Antes de executar a performance “Pinte a sua voz”, as intérpretes estudaram acerca do tema geral - diversas questões do feminino, como a violência contra a mulher, violência

doméstica, machismo, direito das mulheres, formas de proteção às mulheres e contexto histórico, através de textos como: “Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado a contemporaneidade”; “Arte, dança e política”; “Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação”; “Não se nasce mulher”, e documentários, como: “Rede de abuso” e “Feministas: o que elas estavam pensando?”. Ao pensar na elaboração da performance foram utilizadas falas machistas que muitas mulheres escutam ao decorrer de suas vidas e não se sentem confortáveis. Assim, foi possível notar como o que foi estudado e sentido corporalmente foi se mesclando até que pudesse reverberar em nossos corpos por meio da improvisação em dança estratégia que não pré-estabelece passos ou criação de algum personagem.

Para a outra apresentação da performance, realizada na feira da estação, as integrantes do TCI acharam importante dialogarem antes da sua realização sobre os tabus que envolvem o corpo feminino, comumente taxados negativamente pela forma que se vestem. Então, para trazer essa questão, foi feita uma pintura corporal nos seios da intérprete Lorayne Barbosa, que realizou a performance somente com a pintura corporal na parte do tronco e uma calça.⁴

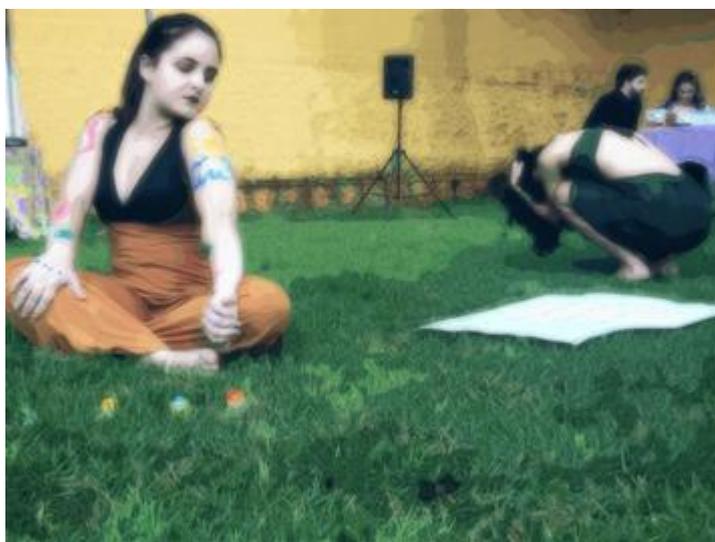


Figura 1: Performance "Pinte sua Voz" na Feira da ASPUV

No cenário anterior à pandemia, durante o início do processo de pesquisa para a escrita da pesquisa, foi realizada a performance descrita acima em diferentes ocasiões na qual utilizamos música. A performance “Pinte Sua Voz” teve como intuito “dar voz” para as

⁴Trecho descritivo em itálico retirado do diário da integrante Marcelia Bispo

mulheres espectadoras que se aproximaram e participaram da performance, representando todas aquelas que já passaram por experiências semelhantes ao que estava sendo exposto. O objetivo foi dar espaço para que elas pudessem se expressar por meio das performers sem que se sentissem tão expostas. Como forma de exemplificar e firmar a importância sobre a necessidade de pensar na música enquanto parte do processo na dança, acho relevante fazer uma análise sobre o efeito que a música causou nessas diferentes ocasiões.

Esferas de contato, Funções da música e Dança

A performance foi um espaço de experimentação para que depois, a partir dela, fosse possível pensar o início de uma composição coreográfica em dança. Vários fatores presentes na performance podem influenciar o processo de composição coreográfica, e a música é uma delas. Sendo assim, reforço que, para nós como grupo, a escolha musical foi extremamente importante de ser experienciada, pois ela teve a capacidade de influenciar o processo criativo e auxiliar na construção das cenas.

Nas duas primeiras ocasiões que realizamos a performance, utilizamos uma mesma *playlist* de músicas de artistas como Renata Rosa e Luedji Luna durante as duas etapas da performance (no momento do público pintando as performers e na improvisação que se seguiu). Para a escolha das músicas, selecionamos aquelas que nos passavam um mesmo tipo de sensação: ao mesmo tempo que nos proporcionava um conforto, também exibia a força das mulheres que estavam cantando. É interessante dizer que a música, nesse caso, não teve somente a função de nos colocar em um determinado estado de ânimo e influenciar as movimentações, mas também delimitar o início e final de cada etapa. Nesse caso, a música teve a função de guia e determinação dos acontecimentos do início, meio e fim, como apresenta Schroeder (2000) em relação à função atrativa da música.

Previamente, foi selecionada a música “Maria Eleonor” de Renata Rosa para a etapa da improvisação. Sendo assim, quando essa música começou a tocar, as performers sabiam que

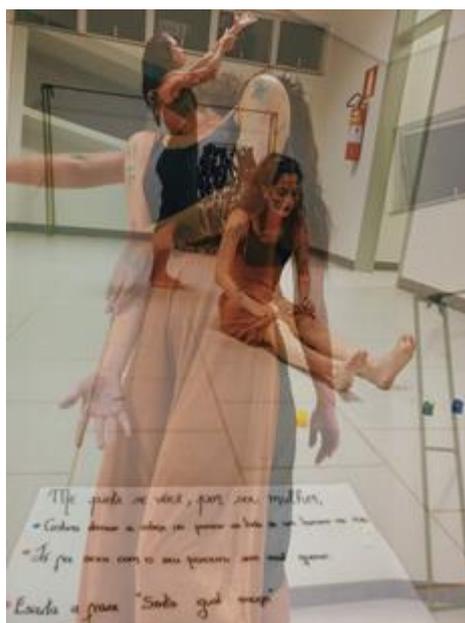


Figura 2: Performance "Pinte sua Voz" no Departamento de Artes e Humanidades

poderiam iniciar esse processo. A improvisação tinha a duração de toda a música e, ao final dela, finalizamos a movimentação diminuindo a sua velocidade e saímos de cena.

Além disso, como as performances foram realizadas em espaços abertos, a presença das funções da música apresentadas na revisão de literatura se tornou ainda mais importante para a performance. Como vimos com Schroeder (2000), além das esferas de contato, a música possui também funções que são exercidas sobre a dança, e são elas: função bloqueadora, atrativa, dimensionadora e de fluxo temporal.

Para a performance realizada, as funções bloqueadora e atrativa foram duas funções que tiveram um papel importante para atrair o foco do público para a performance, assim como bloquear possíveis sons do ambiente – já que estávamos em um local aberto. Não significa que os sons do ambiente não foram escutados, mas a música teve a capacidade de se sobrepôr a esses sons.

É possível perceber que o fator determinante para a seleção de músicas da *playlist* foi a esfera de caráter, apresentada por Schroeder (2000). Porém, ao escolher as músicas para a realização da performance, não pensamos que a reação às cores pintadas no nosso corpo e as sensações que elas nos desencadearam, poderiam provocar outros estados de ânimo que não aquele que inicialmente pensávamos ao escolher as músicas.

Nesta ocasião, não apenas a música tinha influência sobre a performance e as movimentações, mas também o ambiente, as cores das tintas e suas representações. As sensações de ter outras mulheres me pintando, assim como a quantidade de cor amarela, que

significava ter sofrido violência física, também foram fatores que influenciaram a qualidade do meu movimento.

Acredito que, ao realizar a performance, a emoção das cores na minha pele se tornou o fator de maior influência para o movimento, principalmente pela surpresa que tive ao ver a cor amarela. Dessa forma, entendo que a qualidade do movimento que surgiu teve influência principalmente do ambiente e das cores das tintas na pele. Uma sensação muito presente, foi a angústia, trazendo a ação de esfregar o corpo e querer “apagar” aquilo que estava marcado com tinta. Essa ação esteve presente e foi realizada por todas as performers nas três ocasiões em que realizamos essa performance.

A música que utilizamos, “Maria Eleonor” de Renata Rosa, não me provocou a angústia que senti nesse momento da performance, na verdade, a música me proporciona uma sensação diferente, de força e lamento. Dessa forma, foi possível notar e compreender que a música pode se tornar apenas um plano de fundo se não houver um diálogo direto com a cena, já que as sensações que ela me proporcionou foram divergentes da emoção da tinta no meu corpo.

Porém, é possível perceber que alguns momentos da performance foram impulsionados pela música. Além de seguir o pulso da música, a sensação de lamentação citada anteriormente foi proveniente principalmente da melodia, que trouxe movimentações de súplica pelo lamento daquela voz na música. Além disso, impulsionada por essa sensação, comecei a correr em círculos, juntamente à integrante Lorayne que realizou a performance comigo, no intuito de escapar e procurar uma saída.

Penso que a escolha musical para essa experimentação poderia ter sido diferente para potencializar as ações naquela performance e a sensação de angústia que foi tão forte. Como estávamos reféns de outros elementos que trouxeram sensações tão fortes quanto a música, poderíamos também ter realizado essa performance sem acompanhamento musical, possivelmente proporcionando um efeito diferente no público e nas performers.



Figura 3: Performance "Pinte sua Voz" na Feira da ASPUV

A conexão entre intérpretes

Na última vez em que foi realizada a performance, ao invés de utilizar a *playlist* de músicas, como nas outras duas vezes, aproveitamos a presença de uma artista que iria cantar no evento para nos acompanhar com sua apresentação. Nesta situação, nos colocamos em uma situação muito diferente do que foi feito anteriormente por vários motivos. Primeiramente que a escolha musical foi totalmente desconhecida pela performer, as músicas não foram selecionadas previamente e não tivemos conhecimento de quais músicas a cantora iria apresentar. Além disso, devido a decisão de última hora de trazer a cantora como parte da nossa performance, percebemos que não houve uma conexão entre ela e a bailarina, o que resultou em uma divulgação do trabalho da cantora no meio da performance.

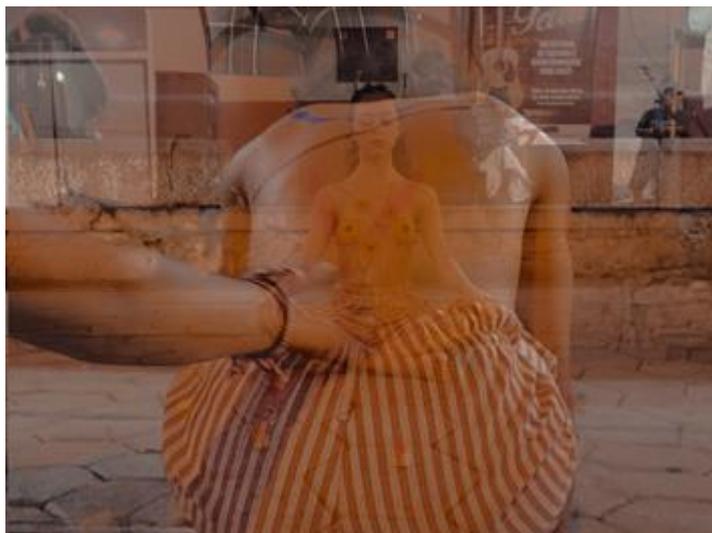


Figura 4: Performance "Pinte sua Voz" na Feira da Estação

De acordo com Toenjes (2009 *apud* CARVALHO, 2019), em situações em que a dança é acompanhada por música ao vivo, é importante que o músico assista e seja capaz de assimilar os movimentos dos bailarinos naquele momento, da mesma forma em que os bailarinos precisam se colocar como performers e espectadores daquela música. Dessa forma, o músico se torna parte da performance que está se desenrolando naquele momento, e essa conexão entre os dois intérpretes – músico e bailarino – se projeta não só em acompanhamento nos ensaios, mas principalmente no momento da realização da performance, na qual ambos se encontram no mesmo estado de ânimo, afetados, neste caso, pelas cores da tinta, seus significados e pela participação do público.

Foi um desafio compreender naquele momento da duração da performance as intenções das ações um do outro, por isso é importante que haja uma conexão entre esses dois performers para que haja uma conversa entre movimento e campo musical. Neste sentido, Carvalho (2019, p.5) aponta que:

Um pouco como se fosse uma conversa em duas línguas diferentes, onde um não entende de maneira precisa o que o outro está falando, e que só acontece por existir uma confiança mútua entre os participantes, que faz com que ela persista e ocorra, mesma na completa e mútua ignorância do que está sendo concretamente expressado pelo outro.

Estas reflexões sobre a performance me serviram para entender melhor os diversos caminhos que podemos seguir na utilização da música, e como esses caminhos precisam ser experienciados e pensados desde o início do processo de criação. Este entendimento possibilitou, principalmente, que se desse continuidade aos laboratórios de criação.

5 LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO PENSANDO NA MÚSICA

“A dança expressa o que não se consegue dizer em palavras, mas que também não pode de forma alguma permanecer em silêncio.”

(Victor Hugo)

Os laboratórios de criação coreográfica foram divididos de acordo com a ideia de uma estrutura que eu propus para o grupo como inspiração para o início da criação e possível composição posterior. Estes consistiam de cinco cenas que surgiram da temática inicial da proposta de TCI – sobre a questão das opressões impostas sobre o corpo da mulher. Cada uma das integrantes ficou responsável por uma delas, e as duas últimas se uniram em uma só:

Cena 1 - A censura (Marcelia)

Cena 2 - A violência (Flávia)

Cena 3 - O silêncio (Isadora)

Cena 4 - O suspiro (Lorayne)

Cena 5 - O respiro (Lorayne)

Para este trabalho, no intuito de dar continuidade às reflexões referentes à relação dança-música, a proposta de laboratório que ficou sob minha responsabilidade. Assim, no dia 11 de agosto de 2021, realizei a minha ideia de experimentação pensando na esfera de caráter de Schroeder (2000). Para isso, selecionei a música “Violence” de Andy Stott para utilizar no momento do laboratório e pedi para que as três integrantes escutassem a música quantas vezes fosse necessário e escrevessem as sensações que sentiram durante esse momento de escuta. Como retorno das integrantes, obtive as seguintes palavras que traduzem suas sensações:

Isadora - suspense, sombrio, escuridão, luzes piscando, energia elétrica acabando, fuga

Marcelia - desânimo, estar abatida, cansaço, angústia, estar presa, força, lutar por algo, sair daquilo ou daquele lugar, secreto/misterioso.

Lola - aveludado, extensão, contraste, mar, coração, quebra, “boom pa/ka”, estridente, arranhar

Flávia – medo, sussurro, vibrações, angústia, socos, suspender.

A partir dessas palavras, pensando nas sensações e de que forma aquela música poderia influenciar as movimentações, pedi que improvisassem utilizando um “canto” da casa, ou seja, um espaço que fosse mais apertado e restrito.



Figura 5: Laboratório de criação pensando na música

Propriedades do Som e Dança

A improvisação com a música escolhida teve como base essas sensações que surgiram com a música. Durante a experimentação, foi proposto que trouxéssemos movimentações referentes às palavras que traduziam nossas sensações. Deste modo, aliaríamos duas referências – música e sensações – que seriam traduzidas em pequenas cenas individuais. Como nenhum outro direcionamento foi dado no que diz respeito às propriedades e elementos da música, pude notar que, ao analisar as gravações de vídeo que compartilhamos, que as bailarinas-intérpretes se deixaram levar pelo lugar comum, voltando à sua zona de conforto que tem a ver com a relação direta com o elemento pulso.



Figura 6: Laboratório de criação pensando na música – Flávia e Lorayne

O pulso é muito utilizado por bailarinos e coreógrafos para organização e medição da música, porém é apenas uma das inúmeras possibilidades de utilização da música em um trabalho coreográfico. No subcapítulo “A arte musical”, existem três elementos básicos da música (Ritmo, Harmonia e Melodia), assim como as propriedades (Timbre, Altura, Intensidade, Duração e Silêncio) outros aspectos que devem ser levadas em consideração e experienciados durante o processo de criação, e não somente se atentar ao pulso.

Durante a minha experimentação, busquei trazer as nuances ao utilizar a música, focando minha percepção e atenção nas propriedades do som como influência na minha movimentação. Ou seja, como os diferentes sons daquela música poderiam causar uma reação muscular diferente em meu corpo. Pude observar a alternância com o fator Tempo na qualidade da minha movimentação desse laboratório, utilizando movimentações rápidas e sustentadas em diferentes movimentações, e experimentar a mesma movimentação também com diferentes tempos.

Além disso, uma das palavras que utilizei para caracterizar essa música foi “socos”, pois partes da música me transmitem essa sensação de agressividade. Desse modo, durante o laboratório, a ideia desse som me proporcionou movimentações diretas e súbitas, assim como movimentações em que meu corpo reage com se realmente tivesse tomado um soco, se contraindo e sendo impulsionado para diferentes direções.

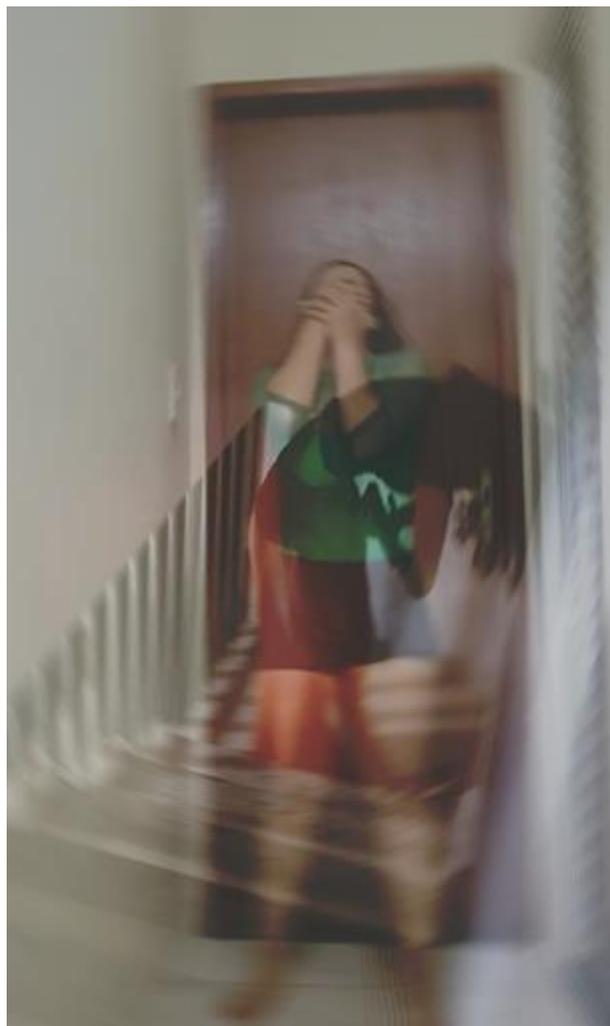


Figura 7: Laboratório de criação pensando na música – Isadora e Marcelia

A música escolhida, “Violence” de Andy Stott, tem uma crescente de energia, relacionada ao acento-rítmico que influencia a força e velocidade do movimento. Esses acentos-rítmicos que aparecem na duração da música não foram tão aproveitados durante a experimentação do laboratório pelas bailarinas-intérpretes, mantendo a movimentação em uma linearidade, fazendo com que a música “engolisse” a movimentação.

Percebe-se, então, como as nuances do movimento são importantíssimas para a composição coreográfica, já que, como vimos com Artaxo e Monteiro (2008), o som tem como propriedade a sua intensidade – ser mais forte ou mais fraco – dependendo da energia que emite, pertencente a sua própria força expressiva com nuances de diferentes estados de ânimo como apresenta Copland (1974).

Quando pensamos no plano puramente musical, pensamos na existência da música no plano das próprias notas musicais presentes nela e as possibilidades da sua manipulação. O som, como elabora Schroeder (2000), possui variações de timbres, alturas, intensidades e energia

como se tivesse vida própria. Nesse plano, quando entendemos e tomamos consciência desses elementos e suas nuances, não só do pulso, temos a oportunidade de entender o plano musical daquele som. O ouvido inteligente, como apresenta Copland (1974), se prepara para conseguir perceber a música de maneira consciente, assim como as alterações que acontecem a ela.

Sendo assim, pensando no plano puramente musical de Copland (1974), em que percebemos, de maneira consciente, os elementos e propriedades da música, somos capazes de entender o plano musical e poder utilizá-lo com suas diferentes propriedades, introduzindo suas gradações com muito mais força e presença, o que enriqueceria a composição coreográfica e o resultado final da obra artística.

Logo após a realização e análise do que havia acontecido durante este laboratório, pude oferecer um outro caminho, para melhor direcionar as outras integrantes do grupo em relação à música para que elas pudessem explorá-la durante as próximas experimentações que se seguiriam a esse laboratório. Após selecionadas as músicas, dei direcionamentos mais pontuais em relação a melodia, harmonia, ritmo e as propriedades do som, assim como dialoguei sobre a energia da música. Isto foi proposto para refazer a experimentação com as novas orientações, porém não foi possível de concretizá-la para análise nessa pesquisa.

Em determinado momento do processo de experimentação do laboratório que ministrei, uma das integrantes criou uma sequência coreográfica já utilizando uma música. Após analisar a forma como a música tinha sido utilizada, pude apontar que ela se limitou apenas a utilizar o pulso, mesmo que de forma inconsciente. Depois de mostrar esse fato a ela, direcionando para outros elementos presentes naquele momento da música, tais como a melodia e o som de um violão que estava realizando a harmonia, tive o retorno dela de uma atenção maior ao que a música oferecia naquele momento, algo que ela não tinha se atentado quando relacionou a sequência coreográfica e a música.

Durante esse momento de experimentação, outra integrante do grupo fez o comentário de que não sabia se havia conseguido utilizar a música em sua totalidade, explorando seus vários aspectos, por exemplo, variações de pulsos, melodia, timbres, alturas, intensidades e energia. É importante dizer que esta pesquisa é apenas o começo de um longo caminho de estudos entre música e dança, e um dos pontos mais importantes é que a música seja pensada, experienciada e estudada como parte da composição coreográfica dentro de todas as possibilidades que ela nos oferece. Percebi através desta análise a importância de não se contentar como bailarina-criadora em somente utilizar o pulso ou a melodia, e sim entender o que ela pode nos oferecer em sua amplitude antes de tudo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS – O FIM DE UMA ETAPA E O INÍCIO DE UMA LONGA JORNADA

“De todas as coisas humanas, a única que tem o fim em si mesma é a arte.”

(Machado de Assis)

Nesta pesquisa fez toda a diferença a parte prática – apresentação das performances e dos laboratórios virtuais, para a experiência das bailarinas em corporificar a criação coreográfica através da improvisação. No meio da pandemia, durante o aprofundamento da pesquisa teórica, sentiu-se uma necessidade de não só ler sobre a temática de estudo escolhida individualmente e que estava sendo pesquisada, mas trazer para o corpo e entender de uma forma mais sensível questões relacionadas às nossas temáticas. No meu caso específico, sobre a relação da música na dança. Além disso, percebi que a mudança ocorrida durante o nosso processo acarreta em outros estudos que também precisariam de mais tempo de aprofundamento para uma elaboração possível de ser realizada em público.

O conhecimento em Dança não só se realiza na teoria, mas principalmente envolvendo o corpo como um todo nesse processo de pesquisa prática. Este conhecimento em Dança é uma pesquisa do corpo, que fala dele e do movimento. Tentar novamente a finalização da pesquisa de forma prática, retomando os laboratórios e o processo de composição coreográfica, não só auxiliou no entendimento da teoria como trouxe também diversas questões sobre música e dança na composição coreográfica, tais como a importância e a diferença no processo quando há um direcionamento mais pontual em relação à música, as diferentes qualidades do movimento quando utilizamos os elementos e propriedades do som, e a forma como escutamos uma música influencia também no seu entendimento e utilização.

Nesta pesquisa, são tantos os elementos e propriedades na música que, na maioria das vezes, não são aproveitados por parte dos bailarinos durante o processo de composição coreográfica. Por mais que dança e música sejam artes independentes, a música, quando empregada de maneira consciente, pensando em seus elementos e propriedades, as esferas de contato e suas funções, tem a oportunidade de influenciar e agregar à força expressiva da dança.

Compreendeu-se que a relação pesquisa prática e pesquisa acadêmica, para o âmbito da dança enriquece o manancial de conhecimentos prático/teórico e a própria relação com a criação em dança. Assim, a pesquisa bibliográfica foi importante para reconhecer, compreender e

enriquecer os processos de composição coreográfica. A partir dos estudos teóricos e as experiências práticas foi possível perceber o quanto é importante o diálogo e pesquisa entre as possíveis relações entre música e dança durante o processo de composição coreográfica.

Através da elaboração e realização dos laboratórios de criação, foi possível fazer uma reflexão do corpo, sua movimentação e as relações que se constroem com a música na presença de direcionamentos para seus elementos, propriedades e esferas de contato. A partir dessa experiência, foi possível não só um melhor entendimento dos elementos musicais, mas também o surgimento de dificuldades e suas possíveis soluções.

Esta pesquisa apresenta apenas uma das possibilidades de comunicação entre música e dança. Por meio das experiências durante o processo de escrita, é possível perceber que, mesmo estudando sobre música, sem um direcionamento e análise da música durante o processo criativo, é muito fácil de se voltar para o lugar comum no qual o pulso nos oferece e que está tão intrínseco nas nossas práticas do dia a dia.

Os modos como ouvimos a música se tornam ações importantes para que possamos nos conectar com a música, tendo consciência de seu plano expressivo e as possibilidades de utilizar os elementos e propriedades como influenciadores do movimento. É necessário experimentar e pensar sobre as escolhas musicais, ou a falta dela, já que diferentes estados de ânimo podem ser desencadeados com diferentes escolhas de música, o que pode alterar a qualidade do movimento.

Esta pesquisa é apenas o começo de um longo caminho de estudos entre música e dança, e um dos pontos mais importantes é que a música seja pensada, experienciada e estudada como parte da composição coreográfica dentro de todas as possibilidades que ela nos oferece. É não se contentar a somente utilizar o pulso ou a melodia, é entender o que ela pode nos oferecer, para que possamos, como bailarinos intérpretes, ter escolhas conscientes sobre o uso da música e não apenas nos deixarmos levar pelo habitual. Como forma de dar continuidade, penso que seja importante aprofundar os conhecimentos em música e dança. Realizar outras experimentações e escolhas acerca dos elementos e propriedades do som que possam potencializar a construção da cena e da movimentação, utilizando, por exemplo, diferentes sons, ruídos e o silêncio.

Concluo que a escuta e utilização da música na dança é um exercício a ser trabalhado e estudado constantemente, e é importante a utilização e continuação desta pesquisa nas práticas do movimento. O primeiro passo é ter consciência da importância de pensar sobre música e estudá-la como parte do processo de composição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAXO, I.; MONTEIRO, G. A. **Ritmo e movimento: teoria e prática**. 4ª ed. São Paulo: Phorte, 2008.

CARVALHO, F. L. **Improvisação e diálogo entre música e dança**. 3ª edição. Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança, 2019. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/postip/article/view/3295/2578>. Acesso em: 30 set. 2021.

COPLAND, A. **Como ouvir e entender a música**. [S. I.]: Artenova, 1974.

CORDEIRO *et al.* **Método Laban - Nível Básico**. São Paulo: Ed. Laban Art, 1989.

CÓRDOVA, F.; SILVEIRA, D. A pesquisa científica. In: GERHARDT, T.; SILVEIRA, D. (Orgs.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

FERNANDES, C. *et al.* **A arte do movimento na prática como pesquisa**. In: Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 10., 2018, São Paulo [**Anais**]. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913>. Acesso em: 06 set. 2021.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Ed. Atlas S.A., 2002. Disponível em: <https://home.ufam.edu.br/salomao/Tecnicas%20de%20Pesquisa%20em%20Economia/Textos%20de%20apoio/GIL,%20Antonio%20Carlos%20-%20Como%20elaborar%20projetos%20de%20pesquisa.pdf>. Acesso em: 06 set. 2021

LABAN, R. **O domínio do movimento**. 3ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LEAL, P. G. **As relações entre a respiração e o movimento expressivo no trabalho de chão da técnica de Martha Graham**. 2000. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284152>. Acesso em: 06 set. 2021

LOBO, L.; NAVAS, C. **Arte da composição: teatro do movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.

MEYER, S. **Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea**. Natal, 2014. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401752063_ARQUIVO_Texto_Sandra_Meyer.pdf. Acesso em: 06 set. 2021

MORAES, J. M. R. **O conceito de coreografia em transformação**. Florianópolis: Urdimento, 2019. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019362>.

Acesso em: 10 ago. 2021.

PASSOS, J. C. **O processo de criação em dança e sua relação com elementos da arte visual e musical:** uma proposta de improvisação de Rolf Gelewski. 2016. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em:

http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321115/1/Passos_JulianaCunha_D.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

PRONSATO, L. **Composição coreográfica:** sensibilização, experimentação e transfiguração poética. Guarapuava: Unicentro, 2014.

RENGEL, L. **Dicionário Laban.** 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2001. Disponível em:

http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284892/1/Rengel_LeniraPeral_M.pdf
Acesso em: 20 ago. 2021

RENGEL, L. *et al.* **Elementos do movimento na dança.** Salvador: UFBA, 2017. Disponível em:https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26148/1/eBook_Elementos_do_movimento_na_Danca-Licenciatura_em_Danca_UFBA.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

SCHROEDER, J. L. **A música na dança:** reflexões de um músico. 2000. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/251067/1/Schroeder_JorgeLuiz_M.pdf.
Acesso em: 10 ago. 2020.

TEIXEIRA, C. H.; MONTEIRO, S. A. I. **A dança como expressão do imaginário.** São Paulo: [s. n.], 2009. Disponível

em:<https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/5716/4447>. Acesso em: 25 ago. 2021.

TOURINHO, L. L.; SILVA, E. L. **Estudo do movimento e preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea.** Ouro Preto: Artefilosofia, 2006. Disponível

em:<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/801/756>. Acesso em: 20 ago. 2021.