



Licenciatura em Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Gilsamara Moura e Alexandre Espinheira

DANB15

Laboratório de Música e Processos Coreográficos

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
LICENCIATURA EM DANÇA
ESCOLA DE DANÇA

LABORATÓRIO DE MÚSICA E PROCESSOS
COREOGRÁFICOS

Gilsamara Moura e Alexandre Espinheira

Salvador, 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira

Licenciatura em Dança

Coordenador:

Prof. Antrifo R. Sanches Neto

Editoração / Ilustração

Mariana Passos Netto

Vanessa Souza Barreto

Pró-Reitoria de Ensino de Graduação

Pró-Reitor: Penildon Silva Filho

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais

CTE-SEAD

Design de Interfaces

Raissa Bomtempo

Escola de Dança

Diretora: Dulce Lamego Silva e Aquino

Núcleo de Estudos de Linguagens &
Tecnologias - NELT/UFBA

Equipe Audiovisual

Direção:

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Superintendência de Educação a

Distância -SEAD

Superintendente: Márcia Tereza Rebouças

Rangel

Coordenação

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Produção:

Salette Maso

Câmera / Iluminação

Maria Christina Souza

Coordenação de Tecnologias Educacionais

CTE-SEAD

Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação Administrativa

CAD-SEAD

Sofia Souza

Coordenação de Design Educacional

CDE-SEAD

Lanara Souza

Projeto gráfico

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Capa: Prof. Alessandro Faria

Foto de capa: Pixabay

Edição:

Flávia Ferreira Braga

Jeferson Alan Ferreira

Imagens de cobertura:

Maria Christina Souza

Equipe de Revisão:

Edivalda Araujo

Julio Neves Pereira

Márcio Matos

Animação e videografismos:

Rafael Caldas

UAB -UFBA

Equipe de Design

Supervisão: Prof. Alessandro Faria

Trilha Sonora:

Pedro Queiroz Barreto



Esta obra está sob licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa
SIBI - UFBA

M929

Moura, Gilsamara

Laboratório de música e processos coreográficos / Gilsamara Moura e Alexandre Espinheira. - Salvador: UFBA, 2017. 52 p.: il.

Escola de Dança. Superintendência de Educação a Distância.

ISBN: 978-85-8292-126-5

1. Dança. 2. Criatividade. 3. Criação na arte. I. Espinheira, Alexandre. II. Escola de Dança. Superintendência de Educação a Distância. III. Título.

CDD – 793.3

SUMÁRIO

BOAS VINDAS	04
MINICURRÍCULO DOS PROFESSORES	06
INTRODUÇÃO	07
MÓDULO 1	11
1.1 As artes do tempo	11
1.2 Música também pode ter espaço?	25
MÓDULO 2	27
Processos criativos em dança a partir de trilha sonora: como se dá essa relação?	27
2.1 Processo criativo sobre trilha “pronta”	27
2.2 Processo criativo compartilhado: trilha encomendada, processo compartilhado ou improvisação – O que dizer ao compositor?	31
MÓDULO 3	33
Estudos de casos	33
3.1 Ballets Russes: Diaghilev, Fokine, Nijinsky, Stravinsky, Ravel, Debussy, Prokofiev	34
3.2 Cage-Cunningham	37
3.3 Obra <i>Noite</i> , de Bertissolo e Sfoggia	41
REFERÊNCIAS	48



Ilustração: Vanessa Barreto

BOAS VINDAS

Olá caro(a)s aluno(a)s,

Vocês já me conhecem, não é mesmo? Pois é, estou de volta para mais um módulo, agora formulado junto com o Prof. Dr. Alexandre Espinheira. Mesmo assim, vale recordar, sou Gilsamara Moura, professora doutora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e dos Programas de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) e em Artes Cênicas (PPGAC) e de nossa primeira EAD em Dança do país. Que honra a nossa!

Nesta disciplina, eu e o professor Alexandre propusemos estudos e atividades sobre a relação da Música com a Dança por meio dos processos coreográficos. Muito bacana, não é mesmo? Vamos nos aproximar de diferentes saberes acerca do tema da disciplina. Primeiramente, apresentamos o planejamento de nossas atividades, levando em consideração a efetiva participação e realização das propostas, sempre contando com nossas queridas e competentes tutoras.

O módulo ocorrerá em 12 semanas, totalizando 102 horas e será dividido em: 01 introdução, onde você terá experiências sonoras inusitadas e registrará suas impressões de cada uma delas; 03 módulos, em que você encontrará diferentes referenciais teóricos e atividades; além das avaliações presenciais e acompanhamento de suas atividades pelas tutoras e por mim, professora responsável pelo módulo.

Nos três módulos, trabalharemos com os seguintes eixos:

- 1. As artes do tempo**
- 2. Processos criativos em dança a partir de trilha sonora: como se dá essa relação?**
- 3. Estudos de casos**

Assim, convidamos todos vocês a embarcar nesta viagem cheia de sons e silêncios por meio da dança.

No quadro abaixo, organizamos a proposta de estudo desta disciplina nas semanas:

DISCIPLINA: LABORATÓRIO DE MÚSICA E PROCESSOS COREOGRÁFICOS	
SEMANA 1	Introdução
SEMANA 2	Introdução
SEMANA 3	As artes do tempo 1.1
SEMANA 4	As artes do tempo 1.1
SEMANA 5	As artes do tempo 1.2
SEMANA 6	Processos criativos em dança a partir de trilha sonora 2.1
SEMANA 7	Processos criativos em dança a partir de trilha sonora 2.2
SEMANA 8	Processos criativos em dança a partir de trilha sonora 2.2
SEMANA 9	Estudos de casos 3.1
SEMANA 10	Estudos de casos 3.2
SEMANA 11	Estudos de casos 3.3
SEMANA 12	Avaliações

MINI CURRÍCULO DOS PROFESSORES

Gilsamara Moura

Doutora em Comunicação e Semiótica; professora e coordenadora artística da Escola de Dança da UFBA; diretora e coreógrafa do Grupo Gestus; idealizadora do projeto Gestus Cidadãos e Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”; correalizadora do Fronteiras Brasil; professora convidada do Impulstanz (Vienna International Dance Festival – 2011 a 2013); professora do PPGDança e PPGAC- UFBA.

Alexandre Espinheira

Soteropolitano, é mestre e doutor em música, com ênfase em composição de música dos séculos XX e XXI. Em 1994 ingressou no curso de Composição da Escola de Música da UFBA. Sob orientação de Ricardo Bordini, em fevereiro de 2008, realizou a defesa da sua dissertação intitulada *T1patacuntum: Suíte sinfônica de gêneros baianos que utiliza a Teoria Pós-tonal para geração de material compositivo* e em dezembro de 2011 defendeu a tese intitulada *A Teoria Pós-tonal Aplicada à Composição: Um guia de sugestões compositivas*. É membro do grupo de pesquisa GENOS e da Oficina de Composição Agora (OCA). Atuou como músico na Escola de Dança da UFBA entre 2014 e 2017. Durante esse período, além de acompanhar aulas, compôs trilhas sonoras para uma série de apresentações de dança. Atualmente, é também coordenador do Música de Agora na Bahia e professor na Escola de Música da UFBA. É também percussionista atuante em Salvador e trabalha com música eletroacústica e computacional.

INTRODUÇÃO

Nesse componente que se inicia, vamos falar de música e a relação com a dança.

As primeiras perguntas são: O que é música? Quando é música?



Atividade

Antes de continuar sua leitura, registre aqui as respostas às duas questões acima propostas:

a) O QUE É MÚSICA?

b) QUANDO É MÚSICA?

Iniciamos com essas perguntas pois, comumente, temos pouca noção da abrangência dessa arte tão complexa, apesar de estarmos sempre tão perto dela.

Existem milhões de definições que falam sobre organizar as notas harmoniosamente, por exemplo; mas, hoje em dia, já no século XXI, depois de toda a revolução nas artes

do século XX, essas definições antigas, apesar de serem verdade para muitas músicas, não dão mais conta de tudo que foi produzido por compositores ou populações por todo mundo. Temos a convicção de que só existe música a partir do ser humano. Cantos de pássaros, sons de buzinas e outras infinidades de coisas, sem que tenham sido organizados por um humano, são apenas sons.

- Mas, professor(a), música não pode ter buzinas e sons de pássaros?

- Pode sim! Desde que tenha havido a intenção de organizá-las. Alguém que tenha delimitado uma quantidade de tempo e tenha dito: “Ouça essas coisas que eu organizei dessa maneira para você”. Mesmo que esses sons não tenham sido produzidos por instrumentos musicais, mesmo que sejam improvisações ou aleatórios; mesmo que sejam os sons do ambiente. Alguém disse: “Ouça durante esse tempo essas coisas que eu pensei como música”.

Essa discussão é imensa e pode durar uma eternidade. Pode ser também que, com o passar do tempo, sejam acrescentados outros elementos a esta concepção. Enfim, o conhecimento é dinâmico e está sempre sendo produzido, complementado e atualizado.

No entanto, essa discussão é importante por diversos motivos, mas talvez sua maior utilidade seja introduzir outras músicas, fora do que conhecemos hoje em dia mais comumente como música.



Atividade

Assim sendo, ouça as músicas dos 13 links abaixo e escreva suas impressões sobre cada uma delas. Deleite-se com a experiência que propomos aqui.

1. John Cage – 4’33”:

<https://www.youtube.com/watch?v=gN2zcLBr_VM>

2. The Polyphonic Singing of the Aka Pygmies of Central Africa:

<https://www.youtube.com/watch?v=yKLxFmnYO_I>

3. Throat singing of different nations:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ruAQLiI1q8>>

4. Throat singing – North Style:

<<https://www.youtube.com/watch?v=G55A3VZy02M>>

1. Em suas produções em dança ou em suas participações em projetos artísticos e/ou pedagógicos, você costuma usar música e dança?

2. Qual a relação que você vê entre elas?

3. Qual o tipo de música você aprecia e utiliza quando produz algum processo artístico?

4. Você já usou alguma música que se assemelha às que ouviu nos 13 *links* propostos acima?

5. Como você analisa a relação da música e os processos coreográficos, de uma forma geral?

MÓDULO 1

1.1 As artes do tempo

Há artes que têm, como suporte comum, o tempo. Ou seja, elas se desenvolvem através do tempo. São artes que, basicamente, acontecem através da conexão de um evento após o outro, cada um deles com uma determinada duração. Há os pequenos eventos, que se conectam formando eventos maiores e estes vão se conectando e formando outros um pouco maiores, e assim por diante até termos a totalidade da obra. Dança, música, cinema e teatro são algumas das artes em que, sem a linha do tempo, para utilizarmos linguagem comum às redes sociais, não seriam possíveis. Sobre esse assunto, completam Cooper e Meyer (1960, p. 2):

Enquanto uma peça de música se desenvolve, sua estrutura rítmica é percebida não como uma série de unidades destacadas independentes juntadas de forma mecânica, aditiva, como miçangas, mas como um processo orgânico no qual os pequenos motivos rítmicos, enquanto possuem suas próprias formas e estruturas, também funcionam como partes integrais de uma organização rítmica maior.¹ (tradução nossa)



Atividade

Baseado nesse parágrafo inicial, em que se coloca que há certas artes que se desenvolvem através do tempo por eventos sucessivos que se agrupam, você conseguiria desenhar um diagrama que tenha como linha horizontal o tempo e que simbolize uma sequência coreográfica,

¹ As a piece of music unfolds, its rhythmic structure is perceived not as a series of discrete independent units strung together in a mechanical, additive way like beads, but as an organic process in which smaller rhythmic motives, while possessing a shape and structure of their own, also function as integral parts of a larger rhythmic organization.

desde seus menores movimentos até o seu todo? Utilize o espaço abaixo.

Música e dança são duas dessas artes e se encaixam perfeitamente na descrição acima. São artes que estão extremamente “casadas” e o histórico de colaborações entre criadores de ambas é extenso. A música ajuda a dança, tanto como suporte para marcar os pulsos e dividir as sessões maiores, quanto para sugerir caráter, curvas expressivas e conteúdo imagético. London (2008, p. 696), no seu artigo *Rhythm in Twentieth-century Theory na Cambridge History of Western Music Theory*, ainda aproxima mais as duas artes ao notar que:

No século XX diversos teóricos consideraram movimento como substrato essencial do ritmo e da forma musicais. Esses teóricos buscaram explicar ritmo relacionado com processos dinâmicos ou energéticos, ao invés de pela organização arquitetônica dos elementos musicais ... Sua ênfase nas qualidades cinéticas da música e da experiência musical foram influenciadas por tendências contemporâneas em filosofia e psicologia, e nos seus trabalhos encontram-se referências à fenomenologia (Husserl, Heidegger, and Merleau-Ponty), psicologia Gestalt (Wertheimer and Koffka) e filosofia temporal (James, Bergson, Langer, and Whitehead). Imagens e metáforas comuns são de ondas, impulsos e de projeção e expectativa, assim como uma preocupação com a experiência e compreensão das durações musicais e da sucessão de notas². (tradução nossa)

Por essa conexão inequívoca, faz-se necessário ao profissional da dança, no nosso entendimento, compreender como a música lida com esse aspecto comum – o tempo.

Vamos tentar aqui elucidar primeiramente algumas questões em relação, principalmente, à terminologia de parâmetros ligados ao tempo em música, visto que percebemos ser

2 In the twentieth century a number of theorists have regarded motion and movement as the essential substrate of musical rhythm and form. These theorists sought to account for rhythm in terms of dynamic or “energetic” processes, rather than in the architectural arrangement of musical elements ... Their emphasis on the kinetic qualities of music and musical experience was influenced by contemporaneous trends in philosophy and psychology, and in their work one finds references to phenomenology (Husserl, Heidegger, and Merleau-Ponty), gestalt psychology (Wertheimer and Koffka), and temporal philosophy (James, Bergson, Langer, and Whitehead). Common images and metaphors are of waves (in Kurth and Zuckerkandl), impulses (in Berry) and projection and expectation (in Neumann and Hasty), as well as a concern with the experience and understanding of musical duration and tone succession.

motivo de dúvidas para a população em geral e que, em especial para os profissionais de dança, devem ser sanadas.

Em geral, para se comunicar melhor com um músico que esteja fazendo uma trilha ao vivo ou um compositor que esteja trabalhando num espetáculo, é necessário entender algumas terminologias que vão deixar o diálogo mais claro. Vamos tentar aqui explicar de forma sucinta alguns desses termos e que percebemos ser de importância para o entendimento.

Pulso

Sabe quando o cantor da banda pede para “bater na palminha da mão”? Ou quando, antes de iniciar uma sequência coreográfica, alguém conta: 5, 6, 7, 8? Esse é o **pulso**. O **pulso**, em geral, não é marcado por nenhum instrumento e, na maioria dos casos, é sentido pelas acentuações feitas pelos músicos ao vivo ou numa gravação. Em uma boa parte da música composta, é muito simples sentir o pulso; em outras, ele é impossível de ser estabelecido. O pulso, em uma grande parte das músicas mais populares atualmente, se mantém com uma velocidade (andamento) fixo. Em outras, ele pode variar de uma parte para outra, tanto abruptamente quanto através de acelerações ou desacelerações. Pequenas variações expressivas em finais de trechos são muito comuns na música de concerto, no período romântico principalmente.



Atividade

Tente marcar o pulso, com palmas, em músicas que você tenha bastante familiaridade. Para esse exercício, mais especificamente, tente em cinco músicas que você tenha no celular, por exemplo. Descreva abaixo suas impressões. Para todo o sempre, independente desse exercício, quando ouvir qualquer música, pense nisso. Talvez encontre alguma mais desafiadora no caminho.

Andamento

É a velocidade da música medida pelos intervalos entre os pulsos. Há músicas mais rápidas e mais lentas, correto? Há partes de músicas mais rápidas e partes mais lentas. Isso é o básico que se precisa saber e dizer: que precisa que seja mais rápido ou mais lento em geral é o bastante; mas, se precisar de maior especificidade na velocidade, pode-se recorrer a um instrumento chamado *metrônomo*. Esse instrumento, desenvolvido por um relojoeiro amigo de Beethoven, vai te dar a velocidade correta, medida em *beats per minute (BPM)*. Há diversos aplicativos de metrônomo para celular.



Atividade

Utilizando a lista abaixo, tente marcar o pulso e prestar atenção nas alterações de andamento. Descreva com a maior riqueza de detalhes possível, uma por uma, tudo o que percebeu.

Luiz Gonzaga – *O Cheiro da Carolina*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=s1PraTcSrs0>>

Alexandre Espinheira – *Groove* (Forró):

<<https://www.youtube.com/watch?v=1q9LgV00caE>>

Alujá de Xangô:

<<https://www.youtube.com/watch?v=UudVEGJD17w>>

Legião Urbana – *Faroeste Caboclo*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=U3ewnBFOkME>>

Dave Brubeck – *Take Five*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=vmDDOFXSgAs>>

Lindembergue Cardoso – *O Voo do Colibri*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=G6bKtvrel8k>>

Ritmo

Talvez essa palavra seja uma das mais utilizadas para se falar em aspectos da dimensão temporal. Muitos de seus usos já estão fixados e não há por que contestá-los: expressões como o ritmo do coração, associado à frequência³ cardíaca; ou algo como: “o atleta aumentou o ritmo de suas passadas” – também relacionado a um aumento da frequência dos passos. Ambos estão mais relacionados, inclusive, com pulso do que com ritmo, na nossa visão. Outro uso bastante comum, mas esse um pouco mais perigoso, é utilizar a palavra ritmo para designar gêneros musicais. Por exemplo, é muito comum dizer que tal música está “em ritmo” de forró ou aquela outra banda que toca várias músicas internacionais “em ritmo” de samba. Forró, samba, arrocha, pop, reggae, rock, ska, maracatu, salsa, bolero, e por aí em diante, são gêneros musicais⁴, algumas vezes confundidos também com estilos musicais.

Desfeita essa confusão, ritmo é um conceito com muitas definições. Vimos duas delas anteriormente. No texto *Na Cadência do Gesto*, Castilho (2009, p. 54) traz algumas dessas definições:

Ritmo, do grego *rhythmós*, no latim *rhythmus*, é um conceito de difícil definição. Ou, se preferirmos, de fácil definição, já que existem dezenas. Difícil, nesse caso, é elegermos uma – em cada autor musicólogo, ou dicionarista, você encontrará acepções muito próprias, embora guardem, é claro, similitudes entre elas. Grosso modo, deixando de lado aquelas que insistem em confundir o conceito de ritmo com o de métrica (sim, elas existem!), temos duas vertentes que se complementam, na delimitação do termo. Selecionei para nosso devaneio aquelas que prometem mais sabor na alquímica tarefa de transubstanciar conceitos musicais em conceitos cênicos...

De início, reconheçamos que o senso (mais) comum costuma relacionar a palavra “ritmo” à origem grega *rheo*, que significa “fluir”, ou, ainda “rio”, segundo diversos autores. Nada mais sedutor do que associar a ideia de ritmo à de fluência, seja do som, seja do movimento, seja a mera fluência do tempo: afinal, “tudo flui” (*panta rhea*), diziam os gregos. “Ritmo é aquilo que flui, aquilo que se move”, diz Bruno Kiefer, musicólogo brasileiro. Desta forma, o ritmo nasce associado a um sentido de escoamento, de passagem contínua de um estado a outro, de coisa que esvai: “Ritmo é direção. O ritmo diz: eu estou aqui, quero ir para lá”, surpreende-nos Murray Schaffer, educador musical canadense, em uma definição das mais poéticas.

Por outro lado, alguns autores preferem priorizar a ideia de medida, de ordem, isto é, de contenção ordenada do fluxo, mais do que à fluência em si. É o caso, por exemplo, do *Oxford English Dictionary*, que especifica o ritmo como “medida; movimento medido”, e a tantos outros que caracterizam o ritmo como a repetição periódica de certo evento. O *New Grove Dictionary of Music and Musicians* esclarece a questão, ao lembrar que aceita-se hoje que

3 <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Frequ%C3%Aancia>>

4 <https://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%AAnero_musical>

a raiz etimológica de *rhythmós* não seja *rheo*, porém uma derivação mais antiga vinda da raiz *ry* (*ery*) ou *w'ry* (“prender”). Assim, o ritmo indicaria “não o fluir, mas a interrupção e a firme limitação do movimento” (ibid.). Parece um contra-senso? Talvez, mas o fato é que *rhythmós* compõe também *arithmós*, que significa “número” em grego, e deu origem ao termo *arithmetiké*, no latim *arithmetica*. Bruno Kiefer é quem adverte logo após a definição de “ritmo como fluxo” que a ideia também está associada à medida, para logo em seguida resumir: “a palavra ritmo envolve as noções de fluir, medida e ordem”.

A origem etimológica do termo nos dá pistas, assim, das noções envolvidas no conceito de ritmo: fluência, medida, ordem... e proporção. O ritmo, consiste, em última instância, num fenômeno, como o próprio tempo, cíclico. Ele supõe ocorrências periódicas de eventos, se não iguais, pelo menos comparáveis, que se repetem com ou sem regularidade. O ritmo se configura dessa maneira como um processo, nunca um evento isolado. E um processo sempre supõe uma construção: uma continuidade (fluência), um parâmetro norteador (medida), uma lógica interna (ordem) e a comparação entre suas partes (proporção). Essa construção é essencialmente cognitiva, fruto direto do fenômeno da percepção humana. Fácil de entender: embora os ciclos da natureza existam, é a percepção humana quem os “ordena” em eventos reconhecíveis periodicamente, comparando suas durações e recorrências. Somente quando o homem se apercebeu da regularidade das ocorrências – marés que vazam e enchem, alternadamente; estações do ano que se repetem numa ordem inexorável; a escuridão que sucede à luz e vice-versa; o pulso regular dos batimentos cardíacos, da corrente sanguínea, da marcha, da corrida – ele “inventou” a noção de ciclos da natureza.

Temos, assim, um panorama relativamente extenso do que podemos assumir como ritmo. Como estamos lidando com a dimensão temporal e como vimos antes que artes como a música, a dança e o teatro são construídas a partir de pequenos eventos que se juntam formando maiores e assim por diante, gostamos de pensar como alguns teóricos de composição musical do século XX, como Wuorinen e Babbit que, para transporem características de séries de notas para a dimensão do tempo, desenvolveram um conceito chamado *time point*. Nesse conceito, os eventos são disparados a partir de marcas numa linha do tempo. Assim sendo, a partir da marca de tempo zero, em 1 segundo acontece um movimento; em dois, um outro; em três; um outro; e assim por diante; somente para exemplificar de maneira simplista. Esse conceito serve para as pequenas ocorrências, como notas e motivos; e para as grandes, como frases, sessões, sub-sessões e até movimentos inteiros. Essa definição dá conta de eventos medidos mais rigorosamente, como músicas tocadas estritamente sob a marcação de um metrônomo, e de eventos mais livres, improvisados, sem necessidade de tanto rigor.

Por menos perceptível que possa parecer, todo evento musical tem um ritmo. Todos, de alguma maneira, têm um início e um fim, pelo menos, marcados dentro de um espaço de tempo. Esses eventos também podem ter subdivisões internas pouco perceptíveis, mas passíveis de serem marcadas em uma linha do tempo. Há músicas em que os ritmos são mais perceptíveis, inclusive por terem instrumentos com a função clara de marcar

2. Você sabia que é assim que funciona uma banda? Se não, como foi descobrir isso? Que paralelos você poderia fazer com a dança?

Compasso

A divisão dos pulsos em compassos foi criada para facilitar os ensaios e manter os músicos tocando juntos. O compasso nada mais é que a divisão cíclica dos pulsos. Ou seja, a cada quatro pulsos, por exemplo, inicia-se um novo compasso. Funciona da mesma maneira que em dança quando se conta para marcar a coreografia. Somente a título de informação, existem compassos que subdividem os pulsos de diversas maneiras, cada qual gerando percepções diferentes por conta das acentuações. As divisões mais comuns são em dois, três e quatro pulsos (tempos); e, por causa dessa divisão, os compassos são chamados de binários, ternários ou quaternários. Os compassos são classificados também por sua subdivisão interna: os **simples**, os que têm subdivisão sempre por dois; e os **compostos**, quando sua primeira subdivisão é por três. Podemos ter, por exemplo, compassos quaternários simples e compassos quaternários compostos. Essa característica também gera uma percepção diferente no ouvinte.

Nos diagramas que seguem, vemos uma exemplificação do que foi dito no parágrafo anterior. No primeiro, é possível verificar um compasso quaternário simples, a divisão dos compassos em quatro tempos e as subdivisões binárias; no segundo, um ternário composto, a divisão dos compassos em três tempos e a primeira subdivisão também ternária. Note que, a partir da segunda subdivisão, ela volta a ser binária. Assim como os pulsos têm subdivisões, eles também ser subdivisões de eventos maiores. Desse modo, é possível haver eventos que durem dois ou mais pulsos. Essas divisões também não são estritas. Um evento pode durar um ou dois pulsos e mais um pedaço de outro. São muitas alternativas, mas, infelizmente, um estudo mais aprofundado não cabe aqui.

Compasso quaternário simples

pulso

subdivisão simples
segunda subdivisão

Compasso quaternário composto

pulso

subdivisão composta
segunda subdivisão

Ilustração: Vanessa Barreto



Atividade

Nos exemplos abaixo, podemos distinguir vários desses compassos. Ao ouvi-los, tente estabelecer o pulso.

Yemanjá – *Keto*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=fblQv6RzkzI>>

Gilberto Gil – *Extra*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pwqrVpUyU5A>>

Rumpilezz – *Canto pra Nanã*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KY52La4mhnM>>

Lenine – *Do It*:

<https://www.youtube.com/watch?v=AtrZpx04gRk>>

Ludwig van Beethoven – Quinta Sinfonia (1º movimento):

https://www.youtube.com/watch?v=_4IRMYuE1hI>

Como leitura complementar, temos, no texto *Movimento Ritmo Dança*, de Claudia Rosa e Julianus Nunes, relatos de um processo de aprendizado dos elementos ligados ao parâmetro tempo em música, aqui trabalhados, e a importância de trazer essa experiência para o corpo com a finalidade de acelerar o processo de aprendizagem.

Texto Complementar

Movimento Ritmo Dança

Claudia Rosa e Julianus Nunes

A dança está relacionada ao movimento expressivo. Em situações de ensino e aprendizagem, ela se estrutura a partir do estudo de sua organização e execução. O ensino musical encontra no movimento um aliado no que se refere à percepção e interação com elementos formais da música, como o pulso e a métrica. Dessa forma, esta oficina procurou proporcionar aos alunos uma percepção artística da integração da dança e da música por meio do movimento, no qual se procurou trabalhar a compreensão desses elementos a partir da sua vivência na movimentação corporal.

Então para nos familiarizarmos com esses elementos procuramos o respaldo de alguns teóricos. Reina (2001) citado por Artaxo & Monteiro (2003) define o pulso como “o do ritmo, é a marcação mais importante de toda a estrutura, repetido constantemente” (p.24). É a parte cíclica percebida em um espaço-tempo definido. As combinações rítmicas de uma música têm como referência uma pulsação rítmica constante e regular, por isso é imprescindível compreender a noção de ritmo.

Etimologicamente, a palavra ritmo, vem do grego *rythmós*, que significa movimento ou fluxo regular. Med (1986) destaca que, para Platão “o ritmo é a ordem do movimento” (p.20). Ainda enfatiza que em música podemos encontrar a definição de ritmo como sendo “a organização do tempo. O ritmo não é, portanto, um som, mas somente um tempo organizado” (MED, 1986, p.20).

Segundo Andrade (1999), ritmo é toda e qualquer organização do movimento dentro do tempo. O autor ressalta ainda que o ritmo não faz parte apenas da música, o ritmo está ligado ao movimento. Partindo da ideia de que ele é um elemento formal da música, podemos então estruturar um estudo sobre o ritmo aliando música e movimento.

Do ponto de vista da educação musical, podemos encontrar autores que corroboram com a proposta de estruturar um estudo sobre ritmo aliando música e dança, Edwin Gordon é um deles.

Gordon (2000) diz que aprendemos música da mesma forma que aprendemos a falar: primeiro ouvimos a fala, em conversas que nos cercam; em segundo lugar, tentamos imitá-la; então começamos a pensar por meio da linguagem; palavras e frases começam ter sentido tão logo nossa experiência com ela se torna maior e; por último, aprendemos a improvisar, criar nossas próprias frases, manter uma conversa. Por fim, aprendemos a escrever devido à experiência de pensar, falar, imitar e improvisar.

No que tange o aprendizado do ritmo, esse autor nos diz que é por meio da métrica que conseguimos achar uma sintaxe rítmica, e que, o único modo de compreender o ritmo musicalmente é através do movimento do corpo e da audição do movimento no corpo. Para tanto, destaca importantes autores que estudaram essa percepção rítmica: Dalcroze e Laban.

Emile Jaques-Dalcroze desenvolveu um trabalho sistemático de educação musical baseado no movimento corporal e na escuta musical ao perceber em seus alunos o baixo preparo e ao constatar a dificuldade que os mesmos apresentavam ao cantar obedecendo aos influxos rítmicos. Notou que o problema deles não era a compreensão intelectual, pois a dificuldade residia em executá-los corretamente. Por isso, o sistema de Dalcroze “parte da natureza motriz do sentido rítmico e da ideia de que o conhecimento precisa ser afastado de seu caráter usual de experiência intelectual para alojar-se no corpo do indivíduo e transformar-se em experiência vivida” (FONTERRADA, 2008, p. 135), buscando trabalhar de forma ativa a escuta, a sensibilidade motora, o sentido rítmico e a expressão.

Dessa forma, acredita-se que por meio de atividades que promovem a reação corporal a um estímulo sonoro ou exploram o espaço em diferentes direções, planos e trajetórias, que combinem, alternem ou dissociem movimentos, que estimulem a concentração, a memória e a audição, pode-se vivenciar as estruturas formais da música.

Esse sistema, chamado por Dalcroze de *Rithmique*, é direcionado para a educação e busca a relação entre a pessoa e a música, procurando desenvolver uma escuta consciente partindo do movimento corporal estático ou em deslocamento. Assim, o sistema procura gerar a compreensão, a fruição, a conscientização e a expressão musical nas pessoas. A música deixa de ser um objeto externo à pessoa e participa diretamente da criação do movimento pela pessoa. Metaforicamente, o corpo expressa a música e se transforma em

ouvido, transformando-se na própria música. No momento em que isso ocorre, música e movimento se integram na pessoa.

Por outro lado, Laban pesquisou e observou o movimento humano, trazendo-o para o centro da experiência humana. Seus estudos nos levam a entender que o movimento é ao mesmo tempo funcional e expressivo e que todo movimento pode ser aproveitado para a dança. Dessa forma o corpo do cotidiano, o mesmo corpo que anda, corre, senta, brinca e não é preparado especialmente para a dança, pode dançar a partir dos movimentos funcionais que possui. Ele destaca ainda que,

... quando criamos e nos expressamos por meio da dança, executando e interpretando seus ritmos e formas, preocupamo-nos exclusivamente com o manejo de seu material, que é o próprio movimento. (LABAN, 1990, p.108)

Indica-nos que o movimento, apesar de ser um ato mecânico, pode nos revelar aquilo que se passa no interior do ser que está se movimentando: “Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior” (LABAN, 1978, p.48), pois cada movimento se origina de excitações internas de nossos nervos, provocadas tanto pelas impressões externas imediatas quanto pelas impressões externas previamente vivenciadas e experimentadas de nossa memória. Também aponta que, “o pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de acontecimentos na mente de uma pessoa” (p.42). Assim, quaisquer que sejam as tarefas a que as pessoas se dediquem, exprimem algo acerca de si mesmas por meio de seus movimentos.

Lembremo-nos de que o movimento está presente tanto na dança quanto na música. Na dança podemos enxergá-lo, perceber a organização escolhida pelo dançarino ao executá-lo. Na música ele é um dos meios que pode nos ajudar a entender a organização estrutural e formal da obra de arte a ser escutada. Nesse texto, abordamos o movimento como o ponto de intersecção entre a música e a dança.

Como este projeto previa a aplicação de oficinas no âmbito escolar, partimos essencialmente desse ponto e estruturamos nossa proposta de aula justamente da junção da música e da dança utilizando o movimento como elo entre essas duas linguagens artísticas. Dessa maneira, desenvolvemos atividades que privilegiaram o movimento expressivo para sensibilizar os alunos para os aspectos formais da música. Seguem exemplos das principais atividades aplicadas:

1. Toc pa toc pa toc tac ti que ti tumba, tumba, tumba: Em círculo, em pé, os alunos deveriam repetir a seguinte frase musical: Toc pa toc pa toc tac ti que te ti que te tumba, tumba, tumba. Após a memorização dessa frase por todos, caminharam marcando o pulso com os passos, de forma que a roda caminhasse para a direita, durante toda a frase (totalizando oito

passos). Em seguida, a frase foi desmembrada e no deslocamento passaram a dar quatro passos para a direita e quatro passos para a esquerda. Para finalizar, manteve-se a mesma estrutura, porém metade da frase não era cantada, enquanto a movimentação era mantida. Essa atividade desenvolve memória musical e corporal da marcação do pulso.

2. Carnaval dos Animais: Esta segunda atividade começou com os alunos caminhando. Havíamos selecionado a música “Introdução e Marcha Real do Leão” porque tínhamos a intenção de despertar nos alunos o sentimento de grandeza de suas existências, conforme os encaramos. Conforme o título sugere, o ritmo era de marcha e solicitamos que eles se portassem como um exército de leões a marchar. Após o término desta música, seguindo a mesma estratégia de seleção musical, pedimos para que eles se movimentassem como se fossem elefantes, e para isto utilizamos a música “O Elefante” e, finalmente, pedimos que se movimentassem como se fossem tartarugas ao som de “Tartarugas”. Todas essas três músicas são partes integrantes da obra Carnaval dos Animais de Camille Saint-Saëns. Para o término desta atividade utilizamos a música Can-Can de J. Ofenbach e marcamos a pulsação com palmas para nos organizarmos novamente em um círculo. A escolha das músicas foi pensada também para proporcionar aos alunos uma vivência com ritmos binários e ternários. Além de objetivarmos a interação com músicas que não faziam parte de seu cotidiano.

3. Acentos de compasso: Para esta terceira atividade, em roda, marcamos com palmas, os acentos de compasso. Definimos certo número de marcações para que cada aluno permanecesse no centro da roda e dançasse ou se movimentasse da forma que quisesse. Porém, deveria respeitar algumas condições: a) somente uma ou duas pessoas, no máximo, poderiam ocupar o centro do círculo; b) esses alunos permaneceriam no centro do círculo apenas durante o número de marcações definidas e; só era permitido entrar no centro do círculo quando a marcação começasse. Esta atividade foi realizada com músicas que fazem parte do universo cultural dos alunos.

4. Marcação com palmas: Esta atividade consistiu em se apoiar numa música em que voltássemos a alternar trechos com compassos binários e compassos ternários. Pedimos aos alunos que se movimentassem enquanto a música tocasse compassos ternários e quando a música alternasse os compassos, parassem em uma pose e apenas marcassem com palmas os compassos ou os acentos de compasso.

5. Pesquisando sons & gestos: Para finalizar, recorreremos à parlenda “Água Mole, Pedra Dura Tanto Bate Até que Fura”⁵. A brincadeira consistiu em falar a frase marcando a pulsação, por meio de passos. Atribuímos a cada palavra um tempo de duração. A frase foi repetida constantemente, mas cada vez que se repetia a frase, substituimos a última palavra por um som corporal ou gesto. As substituições das palavras por sons foram feitas da última palavra para a primeira. Mantivemos o mesmo som/gesto fixo para cada palavra até o término da atividade. Fizemos, inicialmente, essa atividade com todos juntos e com apenas metade da frase até que todos pudessem entender as regras do jogo. Após essa dinâmica dividimos todos que estavam presentes para que cada grupo terminasse a outra metade, incentivando uma pesquisa sonora corporal. Assim, por meio dessas atividades que combinam o movimento e a música, trabalhamos com métricas e ritmos diferentes buscando vivenciar

5 Atividade com a parlenda “Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” é de autoria de Eduardo Dias de Souza Andrade, Guilherme Granato, Julianus A. Nunes, Karina Kimie Kimori, composta em situação curricular como estudantes do IA-Unesp-SP.

uma pesquisa sonora corporal e elementos formais da música tais como forma, métrica e padrões rítmicos, integrando esses elementos na linguagem da dança.

Esta oficina seguiu as recomendações dos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 2000) que sugerem a implantação das linguagens artísticas no âmbito escolar por meio de atividades lúdicas e culturais. Procuramos proporcionar aos alunos vivenciar a integração de duas linguagens artísticas: a música e a dança por meio do movimento expressivo.

Bibliografia:

ANDRADE, Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

ARTAXO, Inês e MONTEIRO, Gisele de Assis. *Ritmo e Movimento*. São Paulo: Phorte, 2003.

BRASIL. Ministério da Educação. Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte. Brasília: MEC/SEF, 2000.

FONTEERRADA, Marisa T. de Oliveira. *De tramas e Fios: um ensaio sobre a música e educação*. São Paulo: Unesp, 2008.

GORDON, Edwin E. *Teoria de Aprendizagem Musical, Competências, Conteúdos e Padrões*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Editora Ícone, 1990. _____. *Domínio do Movimento*. Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

MED, Bohumil. *Teoria da Musica*. Brasília. Distrito Federal: Musimed, 1986.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 3a ed. São Paulo: Cortez, 1986.

1.2 Música também pode ter espaço?

A dança, além do tempo, tem como suporte o espaço. E a música? Pode-se utilizar do espaço também como suporte para o trabalho criativo? É notório que podemos perceber quando sons vêm de um lado ou do outro, da frente ou de trás, de cima ou de baixo de onde estamos. Portanto, essa é, sim, uma variável que podemos explorar também em música. Em âmbito comercial, podemos ouvir, nas salas de cinema e seus sistemas 5.1 ou 7.1, a exploração do espaço sonoro de maneira interessante. Ouvimos passos de alguém chegando por trás, por exemplo, e uma infinidade de outros efeitos sonoros. Esse tipo de audição se popularizou bastante também através dos *home theaters*.

No âmbito da sonologia, *grosso modo*, a ciência que estuda as propriedades do som, esses estudos já se realizam desde a segunda metade do século passado e são um importante campo de investigações na área. Retirado do *site* do Núcleo de Pesquisa em Sonologia (NuSon – ECA/USP), esse pequeno trecho nos dá informações gerais sobre a área e possíveis pontos de contato com processos criativos em dança:

a espacialização é o processo de distribuição dos sinais de áudio de modo a criar a sensação de imersão sonora, isto é, de um espaço tridimensional controlado envolvendo os ouvintes. Isso pode ser aplicado tanto em práticas como a difusão espacial de música eletroacústica quanto em sistemas audiovisuais em que se busca uma coerência entre a posição visual de uma determinada fonte sonora e sua localização espacial pelo sistema auditivo.

Num sistema de som estéreo, composto de duas caixas de sons com canais separados, ou seja, o que se ouve em uma caixa não é necessariamente o que se ouve em outra, como funcionam a maioria dos nossos aparelhos de som hoje em dia, podemos ter uma boa noção do deslocamento horizontal de um som. Através da manipulação dos volumes do sinal de som nas caixas, podemos perceber o som se deslocando de um lado para o outro. Por exemplo, se coloco um som para tocar igualmente nas duas caixas e vou pouco a pouco aumentando o volume da esquerda e baixando a da direita, teremos a impressão de que esse som se desloca para a esquerda.

Em ambientes não muito grandes, com quatro caixas independentes, sistema quadrafônico, podemos ter também a ilusão do som vindo pela frente ou por trás. Em ambientes maiores, seis ou oito caixas de som podem ser utilizadas para uma imersão sonora total. Em alguns estúdios que realizam pesquisa de ponta em sonologia, como o *Sonic Arts Research*⁶ Centre na *Queen's University* em Belfast, existe uma sala com quarenta e oito alto-falantes estrategicamente posicionados, que vão projetar e mover sons através do espaço, inclusive por baixo da plateia.

6 <http://www.sarc.qub.ac.uk/sites/sarc/AboutUs/TheSARCBuildingandFacilities/TheSonicLab/>

Podemos pensar, de forma simples, em utilizar os sons localizados ou se movendo de alguma maneira no espaço. Há mais de um século, compositores pedem que músicos se posicionem em locais fora do palco para transmitir alguma ideia. Pedir para que os músicos que eventualmente vão te acompanhar numa performance se movimentem ou se posicionem estrategicamente em algum ponto nas laterais ou atrás da audiência pode ser interessante. Simular um sistema *surround*, como um *home theater*, pode ser outra ideia. O compositor soteropolitano Alex Pochat escreveu uma música em que os instrumentistas se posicionam como se fosse um sistema 7.1, ao redor da plateia, enquanto um cantor ao centro faz sua performance. Para realmente sentir o que é a performance somente ao vivo ou num sistema 7.1, que simule o que o compositor pretendeu com essa peça, mas escute com fones a versão do *youtube* para que você possa, ao menos, ter uma ideia do deslocamento no eixo horizontal. Depois da escuta, relate suas impressões abaixo.

Audição!

Alex Pochat – *ToDo para sete caixas-claras e um cantor baixo:*

<<https://www.youtube.com/watch?v=Q4KP-8SSC30>>

MÓDULO 2

Processos criativos em dança a partir de trilha sonora: como se dá essa relação?

Como já foi dito anteriormente, dança e música estão sempre muito conectadas e essa relação pode ocorrer de inúmeras maneiras, desde uma relação com nível de colaboração criativa zero⁷, que seria um coreógrafo escolher uma música já pronta, finalizada e gravada (ou várias músicas) e em cima dela fazer sua coreografia – algo muito comum –, até algo como uma improvisação livre, em que bailarinos e músicos vão criando música e dança ao mesmo tempo, em tempo real. Entre esses dois extremos, muitas possibilidades existem. Iremos aqui tentar, a partir das experiências pessoais e da observação de alguns casos de colaboração no módulo seguinte, traçar um panorama de como essa relação pode ocorrer, o que se pode observar e o que se pode dizer em certos casos.

2.1 Processo criativo sobre trilha “pronta”

Como dissemos anteriormente, talvez essa seja a forma de colaboração entre compositor e coreógrafo mais comum. Assim sendo, o que poderíamos observar nas músicas que ajudariam a criar a coreografia? O aspecto mais óbvio e claro é a mensagem que passa a poesia associada à música. Esse formato denominado canção, que é música vocal geralmente com uma poesia associada, é, a partir do século XX, de longe o tipo de música mais comum a que se tem acesso. Não à toa, o século XX é conhecido como o século da canção. Obviamente, essa mensagem passada pela letra da música é de extrema

⁷ Podemos considerar também que, se um artista trabalha sobre uma outra obra pronta, ele de alguma maneira a toma para si e, a partir desse momento, está influenciando essa nova criação. Podemos dizer então que há uma colaboração indireta; portanto, podemos dizer também que inexistente nível de colaboração zero nesse caso.

importância e deve ser levada em consideração, mas há outros aspectos que podem ser observados e que ajudarão no processo criativo.

Forma

Um desses aspectos é a forma da música. Forma é como a música está dividida em partes. Nesse aspecto temos algumas formas clássicas e outra infinidade de tipos de formas inumeráveis. A forma, às vezes, é muito fácil de se reconhecer; em outras, nem tanto. Uma estrutura muito comum em canções é a de versos e refrão. O refrão é a parte mais simples de cantar, a que, em geral, fica como chiclete na cabeça porque se repete muitas vezes. É muito comum termos junto nessa forma uma introdução instrumental que se repete em alguns pontos da música. Assim, teríamos uma estrutura que se parece com isso:

INTRO | VERSO 1 | REFRÃO | VERSO 2 | REFRÃO | INTRO | VERSO 3 | REFRÃO

Em geral, nesse tipo de estrutura, os elementos da parte musical (melodia, harmonia, motivos) são muito parecidos. Isso quer dizer, de modo mais simples, que podemos trocar o texto de uma parte para outra facilmente sem perda musical. Assim, transpondo para uma linguagem utilizada na música, chamaríamos os versos de parte A e o refrão de parte B. A estrutura acima seria, portanto:

INTRO | A | B | A | B | INTRO | A | B

Não pouco comum é que uma parte do texto tenha melodias e harmonia diferentes, aquela hora que sentimos que a música foi para outro lugar. Essa é a parte C, provavelmente. Poderíamos ter uma estrutura assim, portanto:

INTRO | A | B | A | C | INTRO | A | B

Na música instrumental, isso pode ser um pouco mais difícil de ser detectado. Na música clássica, um pouco mais, principalmente quando as formas são estendidas ao máximo, no período romântico, por exemplo. Mas detectar a forma da música pode ser interessante para montar uma coreografia.



Atividade

Tente detectar a forma das músicas abaixo e apresente esquemas formais como os sugeridos acima:

Alceu Valença – *Espelho Cristalino*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=zCM9qgubVfk>>

Marcelo Janeci – *Felicidade*:

<https://www.youtube.com/watch?v=4PSqwdUo_sc>

Pixinguinha – *Um a zero*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=yLAh6-nxtk4>>

Gilberto Gil – *Drão*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Z3PTekF31bc>>

Led Zeppelin – *Black Dog*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=6tISx0jkuLM>>

Timbre

O timbre é, de maneira simples, a voz de cada instrumento. O sax tem um som característico, assim a guitarra ou o violão, os instrumentos de percussão, cada um dos instrumentos de sopro e por aí vai. Identificar particularidades dos instrumentos numa música pode ser interessante no processo criativo. Em algumas músicas, instrumentos podem estar associados à forma, a motivos, a temas.

Um bom exercício seria acompanhar com movimentos o que faz um instrumento. Ou cada bailarino ou grupo de bailarinos reagir a um instrumento. Nas músicas em que não há uma voz cantada ou um texto, esse exercício pode ser ainda mais interessante: Que tipo de informação pode haver na voz de um determinado instrumento naquela música?

Curva expressiva

Existem músicas planas. O cantor canta a letra, passa a mensagem, mas a música não tem nenhum pico expressivo. A melodia está sempre num mesmo plano e a harmonia não muda. Em outras músicas, pode-se notar claramente o caminho para algum lugar. A música começa mais lenta, com menos instrumentos, mais silenciosa... então vai crescendo, mais instrumentos são adicionados, mais potência é sentida, até que *boom!* Explode em um êxtase! Em outras, esse caminho é interrompido e a música não explode logo, mas faz o mesmo caminho de novo até explodir. Em alguns casos, termina nesse ápice; em outros, retorna para um ponto menos agitado; em outros, esse clímax vai se desfazendo pouco a pouco. Há casos em que pequenos clímax são formados a cada momento. E os menores vão se juntando e formando outros maiores. Enfim, há muitas possibilidades e associações entre forma, timbre e curva expressiva. Pode haver aos milhões. Atenção nesses aspectos pode ser essencial.



Atividade

Ouçã as músicas abaixo relacionadas e descreva o que percebeu sobre sua curva expressiva. Se possível, faça associações com a forma e aspectos do timbre.

Tulipa Ruiz – *Víbora*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=HMCYQv-hi58>>

Geraldo Vandré – *Pra não dizer que não falei das flores*:

<https://www.youtube.com/watch?v=A_2Gtz-zAzM>

Led Zepellin – *Stairway to Heaven*:

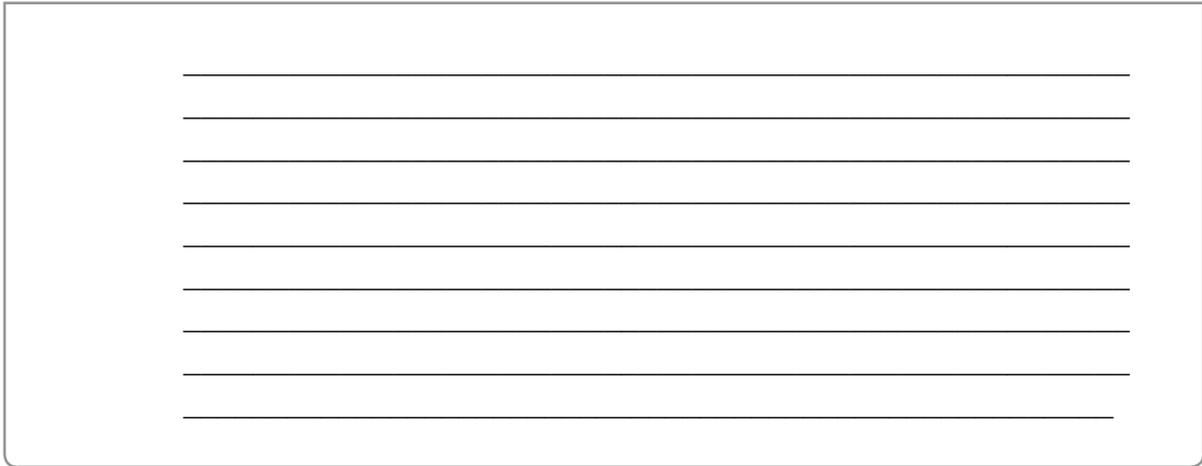
<<https://www.youtube.com/watch?v=IS6n2Hx9Ykk>>

Alexandre Espinheira – *Music for String Orchestra and a Woodwind Quartet*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=MttdfPeuRWo>>

Paulo Rios Filho – *Música Peba n° 2*:

<<https://www.youtube.com/watch?v=nFJQeFmx-pw>>



2.2 Processo criativo compartilhado: trilha encomendada, processo compartilhado ou improvisação – O que dizer ao compositor?

Não raro, acontece de ter à disposição um profissional da música para compor uma trilha para um trabalho que você venha a coreografar, compartilhar um processo ou improvisar. O que dizer a esse profissional? Qual a forma melhor forma de se fazer entender? A linguagem técnica é complicada e o outro profissional às vezes tem dificuldade de entender o que o coreógrafo está pensando. Nesse quesito, caso se tenha a opção de convidar alguém para compor em colaboração, a melhor estratégia é conhecer bem a produção musical desse profissional. Pense bem, dá para pedir para um carpinteiro fazer uma cadeira? Claro que sim! Mas... e se for uma cadeira de plástico? Queremos com isso dizer que todo músico pode fazer música, mas, se é uma música cheia de especificidades e vocabulário próprio, é muito provável que um profissional que não esteja acostumado com aquele tipo de música faça algo aquém tanto de sua capacidade quanto da expectativa do coreógrafo. Portanto, conhecer bem o trabalho do músico ou do compositor é essencial. Conhecendo bem, é preciso também confiar naquele profissional, na sua capacidade e talento. Todo criador gosta de liberdade e isso faz a diferença para obtermos uma boa colaboração.

Partindo para aspectos mais técnicos, falar sobre caráter, clima, andamento, instrumentação, ambientação entre outras coisas pode dar dicas interessantes ao compositor. Alguma referência, desde que não se espere que o compositor a copie, pode ser muito importante também.

Tradicionalmente em música, informações de caráter eram bastante ligadas com o andamento. Em muitas partituras, pode-se encontrar informações, como *allegro*, *adágio*, *moderato*, *allegro ma non troppo*, *andante*. *Allegro*, que significa alegre, era usado para andamentos mais rápidos, por exemplo. Hoje em dia costumamos separar as duas coisas.

É interessante compartilhar com o compositor o caráter ou ambientação psicológica do trecho em questão. Informações simples como alegre e triste são bem-vindas, mas se pode pensar em coisas mais complexas como “esquizofrênico” ou “com muita raiva mas cansado”, por exemplo. Em uma obra de Alexandre Espinheira, à medida que ele pede que os instrumentistas toquem mais fraco e cada vez menos instrumentistas tocam, dá indicações de “mais raivoso”, “com mais raiva ainda” e “furioso!”. Vale lembrar que essas expressões servem como ambientação, mas são extremamente subjetivas.

As informações sobre o andamento (velocidade) da música são super importantes pelos motivos óbvios. Podemos usar os tradicionais *rápido*, *lento*, *moderado*, mas eles deixam muita margem de dúvidas. Hoje em dia, como já dito anteriormente, temos o recurso preciso do metrônomo.

Outras referências, como ao gênero⁸ ou ao estilo⁹, são extremamente úteis também. A instrumentação também pode ser interessante. Obviamente, se falamos de samba, pensamos logo em pandeiro, violão, cavaquinho, etc. Se falamos de forró, pensamos em sanfona, zabumba e triângulo. Mas podemos pensar nos timbres apenas. Posso querer ouvir ou achar que por algum motivo seriam interessantes, independente do gênero ou estilo da música, guitarra elétrica, atabaques, sinos e xilofone, por exemplo.

Uma outra forma de colaboração interessante pode ser um processo criativo compartilhado. Num primeiro momento nesse tópico, Alexandre Espinheira faz considerações imaginando um processo em que um coreógrafo, que já tem seus processos em andamento e pré-definidos, traz para junto um profissional da música para, com uma certa liberdade, criar uma música para aquele espetáculo. Mas por que não partir de referências compartilhadas, buscando uma rede de subjetividades que desembocam numa obra em que música e dança se retroalimentam se criadas concomitantemente a partir das mesmas ideias, trocando experiências, ansiedades, inquietações? Nesse tipo de processo, confiança, respeito e um pouco de admiração podem ser essenciais para alcançar o sucesso pretendido.

As mesmas dicas valem para as improvisações. Creio que há níveis diferentes de interferência do coreógrafo a depender do tipo de improvisação. Se uma improvisação é completamente livre, creio que a interferência deve ser baixa. Uma conversa de acerto de pontos inicial, obviamente conhecendo os profissionais envolvidos, deve ser suficiente. Para espetáculos com improvisação estruturada ou semiestruturada, creio que o que foi dito desde o início desse módulo até o momento seja mais que suficiente para dar conta dessa relação, que é um pouco diferente, mas guarda muitos aspectos em comum.

8 Samba, polca, forró, mazurca, clássico, pop, etc.

9 Samba tradicional ou samba de roda, o erudito de Beethoven, de Bach, de Mozart ou de Stravinsky?

MÓDULO 3

Estudos de casos

Vamos, a partir de agora, voltar os olhos para alguns casos de parcerias históricas entre compositores e coreógrafos para tentar entender melhor em que moldes pode se dar essa relação. Observaremos três casos: um do final do século XIX e início do XX – os Baletts Russos; outro da segunda metade do século XX – Cage-Cunningham; e o terceiro, do início do século XXI – Bertissolo-Sfoggia. Vejamos o que Bertissolo (2009, p. 01) nos fala sobre essas parcerias, como introdução, em sua dissertação *Po(i)ética em Movimento: A análise Laban de movimento como propulsora de realidades composicionais*:

Não há música sem movimento. Onde há vida, há movimento. Não é novidade que as diversas manifestações artísticas estabeleçam pontos de convergência entre seus criadores e suas estéticas, auto-influenciando-se e correlacionando os seus fazeres.

Também não é novidade que as diversas áreas do conhecimento científico importem conceitos para um melhor entendimento das suas realidades. Apesar de o movimento ser um elemento sem o qual a música não pode existir e, a despeito dos diversos aspectos correlacionados entre a música e a dança, o estudo sistemático do movimento em música tem sido negligenciado há muito tempo.

Em uma prática comum de composição de música para dança – ou dança para a música – é comum vislumbrarmos uma transposição das realidades de uma manifestação aplicada a outra, ou seja, a uma música pré-concebida e gravada atribui-se uma coreografia, por exemplo. Por vezes, há o movimento inverso, menos comum é verdade, de se compor uma música para uma coreografia.

Algumas vezes o compositor é convidado a frequentar os ensaios e a realizar a música ao mesmo tempo em que a coreografia vai sendo criada. Entretanto, isso não implica na supressão da compartimentalização expressa nesse tipo de universo criativo...

O contexto em que se insere esse trabalho nos remonta a inúmeros exemplos na história da música, passando pelas obras de Lully e Molière¹⁰, passando por exemplos de diversos compositores ao longo dos períodos Barroco, Clássico e Romântico¹¹.

Citemos duas das obras consideradas pilares na música do séc. XX e grandes responsáveis pela constituição do pensamento musical atual, *Pierrot Lunaire* (1912), de Schoenberg, e *A Sagração da Primavera* (1913), de Stravinsky. Essas obras têm pelo menos um ponto em comum: as suas interpretações extrapolam o fazer exclusivamente musical. Durante o século XX houve uma eclosão de obras compostas para dança, especialmente a partir da atuação dos Balés Russos, com direção de Diaghilev e coreografias de Nijinsky e Fokine (Bourcier, 2006, p. 225).

Diversos compositores do início do século passado foram convidados por Diaghilev a escrever música para dança. Podemos citar De Falla, Satie, Strauss, Ravel, entre muitos outros. As parcerias mais celebradas resultantes dos Balés Russos foram *Prélude à l'après-midi d'un Faune* e *Jeux*, com Claude Debussy, bem como *A Sagração da Primavera* e *Petrouchka*, com Igor Stravinsky.

À medida que avançamos no século XX, mais recorrentes vão se tornando as relações entre música e dança. Podemos citar o caso de John Cage e Merce Cunningham, que realizaram dezenas de obras em parceria (Bourcier, 2006) e se tornaram paradigma na relação entre música e dança. Os exemplos passam a ser tão recorrentes que Griffiths inclusive dedica um capítulo exclusivamente à música de extração cênica em seu livro sobre a música moderna (Griffiths, 1998, p. 169-182).

3.1 Ballets Russes: Diaghilev, Fokine, Nijinsky, Stravinsky, Ravel, Debussy, Prokofiev

O primeiro exemplo que trazemos de colaboração artística é do *Ballets Russes*. Criado há cerca de cem anos, suas produções revolucionaram as artes no início do século XX. Em sua tese *Composers and the Ballets Russes - Convention, innovation, and evolution as seen through the lesser-known works*¹², Copping (2016, p. 23) atesta:

Serge Diaghilev, o líder visionário do *Ballets Russes*, moldou sua companhia numa única entidade capaz de atingir sucesso tanto artístico quanto comercial. Sob a liderança de Diaghilev, o *Ballets Russes* trouxe uma nova e mais inclusiva abordagem para a encenação de um balé. Tomando emprestada a noção de Wagner de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), Diaghilev incentivou uma abordagem unificada e imersiva para uma produção de

10 Jean Baptist Lully e Jean-Baptiste Poquelin (Molière) estabeleceram uma parceria que marcou época, na França do século XVII (Bourcier 2006, p. 135). Um exemplo que poderíamos mencionar, entre muitas outras, é a obra *L'Amour médecin*, de 1665, um espetáculo de Molière, com música de Lully. Para maiores detalhes, ver *História da Dança no Ocidente* (Bourcier 2006).

11 A grande maioria dos renomados compositores da música ocidental, inclusive os da chamada “música pura” ou “absoluta”, como Beethoven, escreveram óperas ou outros tipos de obras cênicas. Durante o período romântico talvez o nome mais lembrado seja o de Piotr Ilitch Tchaikovsky. São tão inúmeros que se roga ao leitor que busque as referências em história da música (Grout e Palisca 1994).

12 Texto completo em inglês: <<https://www.escholar.manchester.ac.uk/uk-ac-man-scw:305627>>

balé, na qual encenação, música, dança e figurino tornaram-se igualmente significativos. Como afirma Lynn Garafola, “a sabedoria comum sustenta que a colaboração – essa palavra talismã – foi a chave para o sucesso do *Ballets Russes*.” (tradução nossa)

Uma série de grandes artistas colaboraram com Diaghilev e sua companhia, entre eles os artistas plásticos Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Joan Miró e Salvador Dalí, e o multi-artista Jean Cocteau. Entre os compositores, a colaboração mais celebrada e mais extensa, inclusive influenciando outros compositores, foi com Igor Stravinsky. Abaixo uma lista dessas obras:

1. *L'Oiseau de feu* - 1910
2. *Pétrouchka* - 1911
3. *Le Sacre du Printemps* - 1913
4. *Le Rossignol* - 1914
5. *Feu d'artifice* - 1917
6. *Le Chant du Rossignol* - 1920
7. *Pulcinella* - 1920
8. *Le Renard* - 1922
9. *Les Noces* - 1923
10. *Apollon Musagète* - 1928

Outros compositores participaram dessas colaborações com algum destaque: Serge Prokofiev – *Chout* (1921), *Le Pas D'Acier* (1926) e *L'Enfant Prodigue* (1929); Claude Debussy – *Prelude l'Après-midi d'un faune* (1912) e *Jeux* (1913); e Maurice Ravel – *Daphnis et Chloé* (1912). Uma série de outros compositores também colaboram com o Ballets Russes, e esse é o centro de tese de Copping, mas cremos que foge um pouco do escopo desse trabalho.

Vejamos como Copping analisa algumas dessas colaborações. Sobre Debussy¹³:

¹³ Debussy's position was much more marginal. His first collaboration with Diaghilev, *L'Après-midi d'un faune* (1912), has become one of the ballets most associated with the company, and when first performed it was considered a ground-breaking work, with a public reception that anticipated the scandal of *Le Sacre*. Pushing the boundaries of what was then deemed acceptable (at least in terms of scenario and sexual content), it caused a controversy of its own, which raises another element discussed in this thesis: the notion of the *succès de scandale*. ... Nonetheless, unlike Stravinsky's ballets, Debussy's music for *Faune* had been created many years before the Ballets Russes staged the work ... This in itself removes *Faune* from being a directly collaborative work, as the score was not informed by any of the visual aspects of the ballet, which followed 18 years later. ... The 1912 production was thus novel in that it presented the work as dance, rather than as concert music. Its innovation lay in the altered relationship between narrative and movement: in Penny Farfan's words, 'rather than the plot serving as the occasion for dancing, the movement of the choreography through time is itself the dramatic plot'. This different emphasis on choreography as the primary site of meaning in the

A posição de Debussy foi muito mais marginal. Sua primeira colaboração com Diaghilev, *Prelude a L'après-midi d'un faune* (1912), tornou-se um dos balés mais associados à companhia e quando foi estreado foi considerado uma obra inovadora, com uma recepção pública que antecipou o escândalo de *A Sagração da Primavera*. Empurrando os limites do que era considerado aceitável (pelo menos em termos de cenário e conteúdo sexual), causou uma controvérsia por si própria, o que levanta um outro elemento discutido nessa tese: a noção de *succès de scandale*. ... diferente do balé de Stravinsky (*A Sagração*), a música de Debussy para o Fauno foi criada muitos anos antes de o *Ballets Russes* apresentar a obra ... Isso já remove o *Prelude à l'Après-midi d'un faune* de ser um trabalho colaborativo direto, não tendo na partitura qualquer informação sobre os aspectos visuais do balé, que aconteceu dezoito anos depois. ... A produção de 1912 foi, portanto, nova quando apresentou a obra como dança, ao invés de música de concerto. Sua inovação reside na relação alterada entre narrativa e movimento: Nas palavras de Penny Farfan, “ao invés do enredo servir como ocasião para dança. O movimento da coreografia através do tempo é ele próprio o enredo dramático”. Essa ênfase diferente na coreografia como o primeiro local de sentido no balé, junto com o escândalo que se seguiu às atitudes de Nijinsky, significa que o Fauno foi percebido como um precursor direto de *A Sagração*; ao empurrar os limites do considerado aceitável socialmente, agiu como um campo de testes para Diaghilev, provando que a notoriedade pode ajudar, ao invés de atrapalhar, o sucesso artístico e comercial de uma obra. (COPPING, 2016, p. 43 – tradução nossa)

A segunda obra de Debussy para o *Ballets Russes*, *Jeux*, estreada alguns dias depois de *A Sagração*, foi considerada morna e, por isso, considerando a atração de Diaghilev pelo *succès de scandale*, foi retirada do repertório e nunca mais apresentada.

A colaboração de Ravel, como a de Debussy, também teve vida curta. Vejamos novamente o que diz Copping¹⁴:

Daphnis et Chloé foi estreada em 8 de junho de 1912 no *Théâtre du Châtelet*, na temporada entre *Pétrouchka* e *A Sagração*, quando nenhuma obra de Stravinsky foi executada. Sendo o primeiro balé de Ravel, *Daphnis et Chloé* foi extensivamente estudada.

ballet, alongside the scandal that followed Nijinsky's actions on, means that Faune may be perceived as directly precursory to *Le Sacre*; by pushing the limits of what was deemed socially acceptable, it acted as a testing ground for Diaghilev, proving that notoriety could help, rather than hinder, the commercial and artistic success of a work.

- 14 *Daphnis et Chloé* was first performed on 8 June 1912 at the *Théâtre du Châtelet*, in the season between *Pétrouchka* and *Le Sacre*, when no Stravinsky work was heard. As Ravel's first ballet, *Daphnis et Chloé* has been extensively studied. However, the original choreography for the ballet has been lost (with the exception of some early choreographic sketches and rehearsal photographs), making an examination of the relationship between Fokine's movements and Ravel's music problematic. Instead, Stravinsky's influence on the score is what primarily brings *Daphnis et Chloé* into discussions concerning *Le Sacre*. Ravel was concerned that in the wake of *L'Oiseau de feu* and *Pétrouchka*, the Parisian public had become expectant of a new style of music on every occasion.⁸⁰ From this apprehension, a new kind of compositional rivalry emerged, with Ravel rewriting parts of his supposedly completed score for *Daphnis et Chloé* as late as April 1911. ... Furthermore, although there is limited knowledge of Fokine's choreography, the existing materials (such as critical reviews and rehearsal pictures) do indicate intriguing correlations of effect between Nijinsky's dancing and Ravel's score. Danielle Cohen-Levinas states that Ravel incorporated 'sublimated physical gestures or "pulsations" into the music of *Daphnis et Chloé*, thereby transforming the music into a simulacrum of a hypothetical choreography'. This idea of music punctuating or accenting the dance is evocative of Stravinsky's techniques, and was fully realised in *Le Sacre* in the following season.

Contudo, a coreografia original para o balé foi perdida (com exceção de alguns esboços coreográficos iniciais e fotos de ensaios), deixando problemática a análise da relação entre os movimentos de Fokine e a música de Ravel. Antes, a influência de Stravinsky na partitura é o que primeiramente traz *Daphnis et Chloé* para a discussão a respeito de *A Sagração*. Ravel estava preocupado que, na sequência de *L'Oiseau de feu* e *Petrouchka*, o público parisiense tenha ficado na expectativa de um novo estilo de música em cada ocasião. Por conta dessa apreensão, um novo tipo de disputa composicional surgiu, com Ravel reescrevendo partes de sua partitura supostamente finalizada de *Daphnis et Chloé* até abril de 1911. ... Além disso, apesar de existir um conhecimento limitado da coreografia de Fokine, o material existente (como críticas e fotos de ensaio) indicam correlações intrigantes entre a dança de Nijinsky e a partitura de Ravel. Danielle Cohen-Levinas declara que Ravel incorporou “gestos físicos sublimados ou ‘pulsações’ na música de *Daphnis et Chloé*, transformando assim a música num simulacro de uma coreografia hipotética”. Essa ideia de música pontuando ou acentuando a dança são técnicas evocativas de Stravinsky e foi completamente percebida em *A Sagração* na temporada seguinte. (COPPING, 2016, p. 45 – tradução nossa)

Das colaborações, como foi dito anteriormente, a de maior sucesso foi com Stravinsky sendo *A Sagração da Primavera* a montagem mais emblemática da companhia. Para finalizar, vejamos mais um trecho de Copping¹⁵:

As contribuições decisivas de Prokofiev, Debussy, Ravel e Stravinsky foram emblemáticas de novas ideias na companhia de Diaghilev em muitos estágios da vida do *Ballets Russes*. Contudo *A Sagração* se tornou estudada por uma grande variedade de razões que se destacam das outras obras discutidas anteriormente: seu uso inovador do ritmo, métrica, harmonia e forma, o uso mascarado do material folclórico russo e sua íntima relação entre música e dança, assim como a ideia de Nicola Roerich de apresentar o paganismo russo no palco, foram examinados detalhadamente. (COPPING, 2016, p. 46 – tradução nossa)

3.2 Cage-Cunningham

Talvez a mais celebrada e conhecida parceria entre compositor e coreógrafo seja a de John Cage e Merce Cunningham. Na segunda metade do século XX, eles revolucionaram música e dança propondo novas maneiras de perceber e construir essas artes. Algumas de suas estratégias compartilhadas eram o ostensivo uso do silêncio e da imobilidade, o uso de eventos estruturados pelo “acaso” e a incorporação de sons e movimentos do cotidiano. Junto a eles, o artista plástico Robert Rauschenberg também partilhava dessas ideias. Na dissertação *Teoria da Relatividade Combinatória: os espetáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg*, em que analisa sob diversos aspectos essa colaboração, Vieira (2011, p. 5) inicia:

15 The decisive contributions of Prokofiev, Debussy, Ravel, and Stravinsky were emblematic of new ideas within Diaghilev's company at various stages of the Ballets Russes's life. However, *Le Sacre* has become studied for such a broad variety of reasons that it stands apart from the other works discussed above: its innovative use of rhythm, metre, harmony and form, disguised use of Russian folk material and intimate relationship between music and dance, as well as Nicolas Roerich's ideas for presenting Russian paganism on the stage, have all been forensically examined.

É aqui que tudo começa, em Black Mountain College, onde, em 1952, os três artistas norte-americanos colaboram pela primeira vez em Theatre Event nº1. Um ano depois, no mesmo Black Mountain College, Merce Cunningham funda a sua própria companhia de dança onde colaboraram, entre outros, para além de Robert Rauschenberg (até 1964) e John Cage (Director Musical até à sua morte em 1992), David Tudor, Alex Hay, Jasper Johns, Morton Feldman, Earle Brown, Andy Warhol, Gordon Mumma, La Monte Young e Frank Stella. Dos espetáculos produzidos pela Merce Cunningham Dance Company, desde a sua constituição até 1964, John Cage e Robert Rauschenberg colaboraram em cerca de duas dezenas de espetáculos onde estavam reunidas a música, a dança e as artes visuais.

(...)

Os três autores construía acontecimentos: John Cage a música, Merce Cunningham a coreografia e Robert Rauschenberg as construções plásticas, os figurinos e, nos últimos anos em que esteve ligado à companhia de Cunningham, o desenho de luzes. Entre 1954 e 1964, outros artistas colaboraram nas construções sonoras, coreográficas e plásticas, mas Cage e Rauschenberg constituía-se, para além de Cunningham, como os mais fortes e constantes vértices de um triângulo responsável pela concepção dos espetáculos produzidos pela companhia do coreógrafo norte-americano. Não havia distinção entre artes do tempo e artes do espaço. As três linguagens do triângulo – a musical, a coreográfica e a plástica – caracterizavam-se no espaço-tempo, dentro de um outro acontecimento maior, um evento ao vivo, espetáculo que fazia reunir três expressões artísticas baseadas na mesma arquitetura quadrimensional.

Cada um desses artistas construía, à sua maneira e adaptada à sua forma de arte, esses conceitos que norteavam suas obras. Focaremos, por agora, apenas em Cage e Cunningham. Vejamos o que Oliveira Filho (2009, p. 20) diz sobre o uso do acaso em Cage:

A chance music é a música cujos elementos estruturais são decididos pelo “acaso”. Controversa como possa parecer essa afirmação, ela reflete a intenção básica dos compositores que seguiram essa vertente. John Cage, que lançou o termo *chance music*, defendia o uso do acaso baseado, em parte, no pensamento Zen-Budista.

Para Cage, introduzir o acaso na composição significava retirar do processo uma parte do ego do compositor. Para isso ele se valia de ferramentas aleatórias como dados, moedas, a leitura do *I-Ching* (o Livro das Mutações, no qual ele baseou sua composição *Music of Changes* e outras), superposição de folhas de transparência com gráficos, etc. Algumas peças de Cage são simplesmente arranjos de eventos cujo resultado sonoro é virtualmente imprevisível. Um bom exemplo são suas *Imaginary Landscapes* (Paisagens Imaginárias) para aparelhos de rádio ligados simultaneamente em estações diferentes.

O acaso da *chance music* opera na formação da peça musical, mas não na sua performance. Ao jogar as moedas, ou dados, ou qualquer outro instrumento para realizar suas escolhas casuais, o compositor está abrindo mão de algumas de suas decisões em favor do acaso. Mas o acaso, nesse caso, não se apresenta como indeterminação irrestrita, já que as possibilidades de realização são limitadas ao número de combinações possíveis, por exemplo, entre os lados de três moedas. Esse acaso é muito mais restrito do que as atualizações possíveis

de uma partitura gráfica, que são praticamente infinitas, pois dependem das referências pessoais, do estado de ânimo e da intencionalidade de um ser humano.

Noland (2009, p. 01) descreve algumas das práticas inovadoras de Merce Cunningham¹⁶. Observe como estão intrinsecamente conectadas com as de Cage:

O bailarino nascido em Seattle é conhecido por sua incurável dedicação à neutralidade emocional, sua rejeição a hábitos cinéticos (padrões de movimentos já apreendidos), e, mais dramaticamente, seus esforços incessantes para retirar as decisões criativas dos meios subjetivos para os objetivos (externos). Após conhecer John Cage em 1938, Cunningham revolucionou a dança de concerto do século XX adaptando e reinterpretando muitos dos métodos composicionais de Cage para o seu meio, o do movimento. Através dos anos de 1940, Cunningham esteve experimentando com as inovações inspiradas em Cage; se distanciando da prática de Martha Graham, saindo de sua companhia em 1946, ele começou a abordar a ligação entre música e dança como se pudesse ser atenuada e, eventualmente, completamente quebrada. Ele percebeu que colaboradores podem trabalhar separados e objetivava desvencilhar os materiais do movimento da dinâmica, estrutura rítmica e atmosfera tonal do acompanhamento. O resultado disso foi a liberação do corpo movente das métricas e dinâmicas do acompanhamento musical e conseqüentemente uma transformação de sua narrativa tradicional, ilustrativa, ou seu papel expressivo...

Por volta de 1950, para replicar a continuidade aleatória do mundo ambiente, Cage começou a desenvolver operações de acaso, métodos para trocar a responsabilidade sobre o sequenciamento do compositor para um dispositivo externo. Inspirado pelo *I Ching*, ele permitiu que moedas atiradas ou as imperfeições de uma superfície determinassem a ordem de notas, durações e instrumentos numa obra. Cunningham logo o seguiu. Essa abordagem à continuidade condicionada por fatores externos se provaria ser a fonte das invenções mais rigorosas de Cunningham na estética do século XX. O uso de operações com o acaso e outros dispositivos externos revelou-se ser duplamente produtivo – responsável por uma série de coreografias requintadas e, ao mesmo tempo, gerando uma contrapartida estética para investigações que acontecem na área da cognição sobre os fenômenos

16 The Seattle-born dancer is known for his intractable dedication to emotional neutrality, his rejection of kinetic habits (already learned movement patterns), and, most dramatically, his unceasing efforts to displace elements of creative decision-making from subjective to objective (external) means. After meeting John Cage in 1938, Cunningham revolutionized twentieth-century concert dance by adapting and reinterpreting many of Cage's compositional methods for the medium of movement. Throughout the 1940s, Cunningham was experimenting with Cage-inspired innovations; distancing himself from the practice of Martha Graham, whose company he quitted in 1946, he started to approach the bond between music and dance as one that could be attenuated and, eventually, entirely broken. He realized that collaborators could work separately and aimed to disentangle the movement material from the dynamics, rhythmic structure, and tonal moods of the accompaniment. The result was the liberation of the moving body from the phrasing and the dynamics of musical accompaniment and thus a transformation of its traditional narrative, illustrative, or expressive role...By 1950, to replicate this aleatory continuity of the ambient world, Cage began developing chance operations, methods for shifting the responsibility of sequencing from composer to external device.³ Inspired by the *I Ching*, he allowed coin tosses or the surface imperfections on a sheet of paper to determine the order of notes, meters, durations, and instruments in a work. Cunningham soon followed suit. This approach to continuity as conditioned by external constraints would prove to be the source of Cunningham's most rigorous innovations in twentieth-century aesthetics.⁴ The use of chance operations and other external devices has turned out to be doubly productive—responsible for a set of exquisite choreographies while at the same time generating an aesthetic counterpart to investigations taking place in the realm of cognitive science with respect to the phenomena of “distributed creativity,” “extended cognition,” and the “co-construction” of subjectivity in technological environments.

da *distributed creativity*, *extended cognition*, e a *co-construction* de subjetividade em ambiente tecnológico. (tradução nossa)

Ao final de sua dissertação, depois de analisar diversas criações compartilhadas pelos artistas, Vieira (2011) chega a algumas conclusões interessantes sobre as colaborações entre Cage, Cunningham e Rauschenberg. Eis algumas delas:

1. O primeiro capítulo, Forma Combinatória Comum, que diz respeito à relação entre os elementos que constituem cada uma das construções dos três artistas norte-americanos, defende a existência de uma sistematização de um modo de construção comum aos três artistas. A poética dos acontecimentos de Cage, Cunningham e Rauschenberg era idêntica, apesar de diferentes as suas três formas de expressões artísticas: música, dança e artes visuais. As três concepções manifestavam uma série de características análogas, apresentando uma estética comum.

(...) Os autores norte-americanos partiam de um sistema mínimo (silêncio, imobilidade e branco), fazendo-o evoluir para um sistema mais complexo onde tudo cabia. Por outras palavras, partiam da ausência de som, movimento, cor e forma, que caracterizavam alguns dos seus trabalhos, para uma noção mais alargada de sistema múltiplo caracterizado por uma forma combinatória comum.

Esta forma combinatória comum apresenta cinco características: (1) estética inclusiva, tratando-se de uma produção abrangente que engloba elementos produzidos com ou sem intenção, elementos construídos ou não pelos autores; (2) construção por durações que, como o próprio nome indica, aponta para composições estruturadas por durações, espaços de tempo medidos ao segundo; (3) fragmentação, indicando que as composições se manifestavam parte-por-parte, de fragmento em fragmento numa formação de pedaços disjuntos; (4) descentramento, pois não havia nenhum fragmento mais central do que outro, não havia centro, mas centros; e (5) aleatoriedade, mostrando que o acaso era um método privilegiado. Estas características comuns ainda revelavam que os três acontecimentos construídos por Cage, Cunningham e Rauschenberg apresentavam uma independência combinatória interna, ou seja, os elementos dentro de cada uma das composições não se coordenavam entre si, autonomizando-se e combinando-se de um modo absolutamente independente, constituindo-se como uma forma aberta.

2. O segundo capítulo, que diz respeito à relação dos acontecimentos entre si, dentro do espectáculo, defende que os três artistas criavam acontecimentos isolados sem referência a nenhum outro. Não havia nenhum que estivesse subjogado a nenhum outro, nem sequer nada que servisse de referência aos três. Não existia também nenhum sistema que os conjugasse, eles eram absolutamente independentes. Estavam justapostos, mas desorganizados, não encaixavam. Coexistiam, mas não se queriam coordenados. Esta não era uma concepção de síntese, construída com base na consonância das partes, pois estas perdiam valor como partes subordinadas de um todo, uno e coeso, e ganhavam-no como acontecimentos independentes. Assim, os acontecimentos, para além de apresentarem uma independência combinatória interna, manifestavam também conjuntamente, no espectáculo, uma independência combinatória externa. O título deste segundo capítulo - Estética Não-Gravítica - assume o erro de Newton, pois os corpos não se atraíam, não existindo qualquer força gravítica que motivasse essa atracção. Isto significa que cada uma das composições apenas pertencia ao seu próprio centro. Contrastando de uma forma clara

com a obra total de Wagner, numa concepção do espectáculo enquanto síntese perfeita, estes espectáculos assumiam a teoria de Einstein, onde o seu movimento não está de acordo com qualquer outro sistema de referência. A gramática de Wagner é da ordem da teoria de Newton, é um meio de manter a subordinação das partes que constituem o espectáculo, de as fazer gravitar em torno das suas relações. Os espectáculos de Cage, Cunningham e Rauschenberg quebraram com essa gravitação, romperam a relação. Neles não existia um único pólo de atracção, um único centro de gravidade. Não havia atracções, mas havia distrações, onde não havia nenhuma força, nem a gravítica, que os puxasse para um fim uno e coeso. (VIEIRA, 2011, p. 137)

3.3 Obra *Noite*, de Bertissolo e Sfoggia.

Guilherme Bertissolo é gaúcho de nascimento e doutor em composição musical pela Universidade Federal da Bahia, tendo sua pesquisa se baseado em música e movimento. Em sua tese de Doutorado *Composição e Capoeira: Dinâmicas do compor entre música e movimento*¹⁷, Bertissolo parte do jogo da capoeira para propor uma série de conceitos, elaborados através de ferramentas de cognição, para compor duas séries de peças para diversas formações instrumentais e sons eletrônicos. Na sua dissertação de Mestrado *Po(i)ética em Movimento: A análise Laban de movimento como propulsora de realidades composicionais*¹⁸, Bertissolo propôs a criação de uma obra de música e dança que tivesse como mote o diálogo composicional entre as duas artes. Podemos notar que, nesse esforço na direção de criar música e dança a partir de uma mesma rede de relações subjetivas, como o próprio autor diz, cria-se uma forma pouco usual nesse tipo de colaboração tão comum entre bailarinos e músicos. Nesse caso, o compositor da música age como um diretor geral, propondo exercícios, escolhendo material, elaborando *motifs*, entre outras coisas, para que a obra esteja o mais intimamente ligada em seus processos criativos tanto em música quanto em dança. Propomos, então, observar como se deu a criação dessa obra em parceria com a bailarina Lia Sfoggia, Mestra em Dança, também pela UFBA, e esposa de Bertissolo. Na introdução de sua dissertação, ele diz:

Essa pesquisa versou sobre a criação musical tendo como ponto de partida o movimento, a partir dos aspectos analisados pelo Sistema *Laban/Bartenieff*. Propusemos uma abordagem onde o foco não partisse da dança, tampouco da música, mas de uma dialógica entre os dois saberes, que possibilitasse um outro modo de operar. Seria como pensarmos em um contexto situado no entre, na fronteira, se é que elas existem. (BERTISSOLO, 2009, p. 01)

¹⁷ Disponível para download em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11711>>

¹⁸ Disponível para download em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5600>>

Como essa obra é completamente documentada, deixarei que o próprio Bertissolo “fale”¹⁹ sobre seus processos composicionais na maior parte do tempo, adicionandoos comentários que achar pertinente. Sobre a etapa de pré-composição da música, ele diz:

A pré-composição é encarada aqui como a etapa de criação das relações subjetivas que vão dar suporte para a obra. Como desdobramento do ímpeto o compositor vai materializando a sua ideia na criação de um planejamento composicional, que não necessariamente precisa ser cumprido.

Nessa etapa, consideramos a elaboração de um esquema formal baseado geralmente em proporções áureas, como uma tentativa de controle do tempo na composição. Muitas vezes esse esquema é subvertido, o que não exclui a sua utilidade. Também na pré-composição elaboramos boa parte dos materiais (...) Ao avançar para os outros níveis (especificação e implementação) o plano inicial passa por diversas reformulações e o ciclo se retroalimenta, criando novas possibilidades expressivas.

Durante a trajetória dessa pesquisa, foi tentada uma possível criação de um conjunto de relações entre som e movimento. É na pré-composição que podemos ter um pouco mais de controle sistemático sobre o plano composicional. Portanto, na seção 2.1, (p. 46 **do texto original**) abordaremos a criação das relações entre música e dança na etapa de pré-composição da obra *Noite*. Consideramos esse o campo mais apto a abarcar esse tipo de abordagem especulativa de maneira mais sistemática, já que o constante vir-a-ser da implementação/composição da obra tende a escapar desse tipo de tentativa. (BERTISSOLO, 2009, p. 40)

No segundo capítulo, em que ele faz a descrição analítica do processo e da obra, Bertissolo, sobre o início do laboratório, nos diz:

Buscaremos nessa seção relatar as relações empreendidas entre as sistemáticas abordadas anteriormente, no contexto da etapa de pré-composição de *Noite*, para uma bailarina, flauta, clarinete em Bb, percussão, violão, violino, violoncelo e eletrônica. Elas ocorreram a partir de determinadas escolhas composicionais, revelando as conexões em direção a uma poética. Exporemos aqui as principais relações dialógicas estabelecidas nessa etapa.

Pela própria natureza dialógica da pesquisa, concernente aos aspectos mobilizados nos contextos de música e dança, julgamos necessário um primeiro estágio de caráter experimental. Essa etapa, ainda com poucas conexões sistemáticas e pressupostos que poderiam influenciar os resultados finais da pesquisa, serviu como ocasião de laboratório. Metodologicamente, optamos por começar a etapa prática (que obviamente não era apenas prática) ainda na ocasião do levantamento de dados do trabalho teórico. Ressaltemos que a pesquisa contou com a extensa colaboração da bailarina, e pesquisadora do Sistema *Laban/Bartenieff*, Lia Sfoggia.

Começamos, pois, as primeiras sessões práticas da pesquisa em outubro de 2007, realizando os primeiros ensaios ainda esporádicos. Algumas tarefas foram entregues à bailarina, a título de experimentação. A partir de fevereiro de 2008, já com o apoio da Escola de Dança da UFBA, começamos os ensaios regulares, em duas sessões semanais. Foge ao escopo desse

19 As notas de rodapé associadas às citações são do próprio Bertissolo.

estudo relatar aqui detalhadamente os diários dessas sessões (que excederam 100 páginas), já que o desenho metodológico que escolhemos para o relato recai sobre as relações empreendidas no contexto da obra. (BERTISSOLO, 2009, p. 46)

Mais adiante, o autor nos fala sobre suas motivações iniciais e como, a partir de uma outra obra, dessa vez escrita, ele toma uma série de decisões, principalmente acerca da forma e do caráter.

O ímpeto (...) para a criação de *Noite* é derivado do livro homônimo de Érico Veríssimo (1997)²⁰. Partimos do texto em direção à elaboração de um argumento para as relações subjetivas empreendidas no processo de composição²¹. Em uma segunda leitura do livro foram realizadas anotações, destacando pontos a serem desdobrados na composição. Com essa sistemática, chegamos a um planejamento formal de quatro Atos e três interlúdios, conforme as motivações poéticas vislumbradas nessa primeira etapa.

Destarte, partimos para um planejamento formal da obra. Os quatro Atos foram engendrados buscando simetrias temporais, a partir de cálculos de proporção áurea²², tomando-se como base o tempo cronométrico total de aproximadamente quarenta minutos.

(...)

20 A novela *Noite*, de Erico Verissimo foi publicada em 1954, em meio à expectativa da conclusão e consequente publicação da terceira parte do romance épico *O Tempo e o Vento*, talvez a obra mais aclamada do autor. *Noite*, cosmopolita por natureza e repleta de contradições, surpreendeu críticos e leitores em seu tempo, por mostrar uma faceta oculta de seu criador até então. O texto não apresenta divisões em capítulos e as principais personagens não possuem nomes, mas descrições e codinomes. O desconhecido (ou homem-de-griz), o corcunda (ou nanico), o mestre (ou homem da flor) e o monge (ou homem de branco) são os personagens de maior destaque. A trama é ambientada na longínqua Porto Alegre da década de 1930, sem apresentar nenhuma citação de pontos da cidade, mas realizando descrições que deixam claras as trajetórias dos personagens pela cidade. Para maiores detalhes cf. o ensaio introdutório de Flávio Loureiro Chaves para 2ª edição, intitulado “A narrativa da solidão” (Veríssimo 1997).

21 Esclareçamos que a intenção não foi, em momento algum, contar a estória do livro através do movimento, ou atribuir significados que se pretendessem unívocos, buscando um sentido para além do próprio movimento. Contrariamente, o livro serviu como uma semente, como um ímpeto, em direção à criação de um conjunto de relações subjetivas que pudessem nortear escolhas composicionais para a obra como um todo. Estamos aqui em consonância com o filósofo português José Gil ao afirmar que “porque a dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A dança não exprime portanto o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)” (Gil, 2005, p. 79 - grifo original). Assim, o corpo que dança cria duplos dançantes, planos de imanência, atmosferas. A dança é pensada, nesse contexto, como o movimento de atualização de corpos virtuais (p. 24). Essa noção de gestos virtuais, ou poderes virtuais, é uma noção chave para Langer, que a considera como ilusão primária da dança (Langer, 2006, p. 189). Vamos nessa direção ao tentarmos estabelecer conexões entre estados, impulsos, atmosferas e gestos.

22 A Proporção (ou Razão) Aurea, também conhecida como número de ouro, é uma constante real algébrica irracional, com o valor aproximado de 1,618. A razão áurea é aplicada desde a Grécia Antiga e foi amplamente utilizada em arte. Leonardo Da Vinci, Ludwig van Beethoven, Béla Bartók são alguns exemplos, para citarmos apenas três. O Icosaedro é um exemplo das preocupações de Laban no estabelecimento de proporções no seu Sistema de Análise do Movimento humano, a partir da noção de Razão Áurea. As relações entre as inclinações desse poliedro, assim como as relações entre as medidas de suas arestas obedecem à razão áurea. Laban considerava proporções em diversos níveis da sua arquitetura do corpo em movimento (Laban, 1974). Para maiores detalhes sobre a Proporção Áurea ver “O Poder dos Limites” (Doczi, 1990).

Esse planejamento, obviamente, não foi seguido literalmente. A forma final teve pequenas digressões e algumas alterações nos tempos totais. Há que se salientar que as seções dentro de cada Ato também foram engendradas com suas durações temporais obedecendo à proporção áurea.

Algumas escolhas determinantes foram realizadas nessa etapa e precisam ser destacadas. A primeira delas foi que os Interlúdios e a Abertura seriam totalmente eletroacústicos, sem a bailarina em cena e com projeção de imagens captadas durante a realização dos ensaios. Os Atos, por sua vez, privilegiariam uma formação instrumental, com interações eletrônicas realizadas por computador em tempo real. Foram definidos também um caráter para cada Ato, relacionados ao ímpeto derivado do conteúdo da obra original de Veríssimo e orientando escolhas tomadas ao longo da composição da obra. (BERTISSOLO, 2009, p. 48)

A partir desse ponto, a linguagem técnica musical predomina no texto de Bertissolo. Apesar disso, gostaria de destacar alguns pontos em que o compositor cria sua rede de relações subjetivas, como ele mesmo diz, entre texto, música e dança.

Uma das primeiras relações operadas em busca de uma relação mais sistemática foi entre as atmosferas de/em movimento e o desenho gestual da música²³. Essas atmosferas, ou nuvens de sentido, no sentido de Gil (2005, p. 99) com efeito, foram alcançadas através das atitudes corporais (de acordo com fatores expressivos do movimento e da música). Nesse sentido, no Ato I, buscamos um caráter caótico, denso (tabela abaixo). Começamos por experimentar variações de estados expressivos, até que chegamos na escolha das variações do Estado Onírico (peso e fluxo). Todas as variações para esse Estado foram experimentadas, uma a uma, de maneira a se criar quatro transições de uma qualidade expressiva a outra. Feito isso, a partir de afinidades em relação aos fatores expressivos envolvidos, partimos para a definição do desenho gestual da música (ver tabela abaixo), aplicados em todo o Ato I, de maneira mais literal na primeira seção.

Note que as afinidades estabelecidas foram: peso em relação ao registro e à dinâmica²⁴ e fluxo do movimento em relação ao fluxo métrico²⁵. Essas variações foram realizadas no *motif* do desconhecido, de maneira que os direcionamentos gestuais em direção ao agudo e ao grave têm suas afinidades reforçadas pelos deslocamentos com ênfase nos níveis espaciais.

(...)

23 Para abordagens sobre a noção de gesto em dança ver “O gesto e o sentido” (Gil 2005, p. 85). Imaginando a dança como “movimento do pensamento”, o autor escreve; “a emoção, o pensamento, a sensação emerge e se constrói enquanto gesto. O pensamento procede por gestos. (...) Os gestos dançados (...) ordenam-se numa coreografia cujo nexos apresenta um sentido, não significações” (Gil, 2005, p. 91-93). A noção de gesto na dança também aparece em Langer, inclusive citando o próprio Laban, ao afirmar “o movimento corporal, por certo, é bem real; mas o que o torna gesto emotivo, isto é, sua origem espontânea no que Laban chama de ‘movimento-pensamento-sentimento’, é ilusório, de maneira que o movimento é gesto apenas na dança” (Langer, 2006, p. 186). A autora inclusive tenta estabelecer algumas correlações entre música e dança, especialmente em relação ao tempo. Ver seção 2.1.4 no texto original.

24 Peso forte - sons graves, em dinâmica forte. Transição para peso leve - sons em direção aos agudos. Transição de peso forte para peso leve - decrescendo.

25 Fluxo livre - métrica livre. Fluxo controlado - sons medidos, mais rítmicos.

Outra proposição desse tipo foi realizada no Ato IV, dessa vez relacionando o desenho gestual musical a Impulsos de Transformação (ver seção 1.2.2.2 **no texto original**). Como a atmosfera intentada nesse contexto era uma atitude corporal mais introspectiva, relacionada a fatores de reiteração (lembança), usamos o impulso Apaixonado (que é a adição do fator tempo ao estado Onírico, passando a ter agora peso, fluxo e tempo). Agora, ao invés de experimentar e escolher as variações para esse impulso, lançamos mão do acaso, através de um processo de sorteio. Com a ordem das qualidades expressivas, partimos em direção ao estabelecimento de afinidades para o desenho gestual, que coordenaram os processos de composição desse Ato como um todo.

Salientamos que as afinidades aqui se encontram no entre, na transição. Isso significa dizer que estamos diante de um universo de relações em movimento, e que, por conseguinte, o desenho gestual na música não pode ser estático. O que se buscou nas duas ideias descritas acima foi a relação de sons em movimento, nesse caso, a partir do movimento. (BERTISSOLO, 2009, p. 50)

Mais à frente, sobre a relação entre os *motifs* e os motivos musicais, e aqui a linguagem técnica musical predomina, Bertissolo comenta:

Para a elaboração da coreografia, lançamos mão do uso dos *motifs* (ver seção 1.2.4 **no texto original**) como ferramentas para composição. Assim, elaboramos um *motif* para cada personagem, de acordo com as descrições psicológicas e os padrões de movimento descritos por Erico Veríssimo ao longo do livro.

Algumas relações específicas foram buscadas na elaboração desses *motifs*. Em primeiro lugar, buscamos estados e impulsos expressivos que pudessem dar conta das “nuvens” de sentido e dos contextos poéticos relacionados ao plano composicional durante a obra. Daí partimos para a escolha de determinados padrões de movimento representativos.

O *motif* do Desconhecido (figura 2.10a) foi o primeiro a ser elaborado e, assim como o do Monge, foi planejado sem uma parte do corpo específica para realizar as ações. Isso permitiu a interpretação dele a partir de várias partes do corpo, criando uma espécie de *Grundgestalt* de seqüências de/em movimento. Os deslocamentos aqui, musicalmente, aparecem como movimentos escalares em direção ao agudo e ao grave, conforme o “espaço harmônico da peça”. (...)

Ao *motif* do corcunda relacionamos uma ideia musical mais temática, fluida, (um tema com “apoios” que se transferem de nota em nota) em decorrência dos deslocamentos de peso. Usamos uma finalização mais forte por conta do “ataque” decorrente da diagonal 1 (flutuar-socar).

O *motif* do mestre nos sugeriu algo mais cíclico, com pequenos padrões musicais repetidos. Esses padrões foram extraídos da matriz rotacional aplicada ao primeiro hexacorde da série, com o uso da escala axial desviando da diagonal 1. Usamos esses padrões musicais em acúmulo, realizando um adensamento da textura.

O monge e seus padrões corporais nos sugerem algo fugidio (daí o uso da escala circular), e recorrências reconfortantes (uso de dobramentos por oitavas). A esse *motif* atribuímos o segundo hexacorde da série, primeiramente a partir das matrizes rotacionais e, mais adiante, no Ato IV, através da aplicação dos Sistemas de Estruturas por Permutações.

Um dos acordes desdobrados da classe 5-16 foi relacionado às aparições do monge de maneira mais literal. (BERTISSOLO, 2009, p. 57)

O texto de Bertissolo segue com uma descrição analítica aprofundada de cada trecho da partitura que achamos não ser conveniente nesse momento. Outra particularidade dessa obra é que, junto à partitura musical, com a preocupação da conexão temporal entre ambas, encontra-se também a notação coreográfica. Para finalizar, Bertissolo nos diz:

Essa pesquisa propôs um modo de operar que apontou desdobramentos que constantemente desafiaram o próprio pesquisador. Em diversos momentos, encontramos dificuldades decorrentes do processo dialógico escolhido, que tornaram ao mesmo tempo instigante e prolífica a sua superação. Esse modo de fazer foi resultante de uma dialógica que não privilegiou nenhuma das manifestações artísticas em questão, mas a interação decorrente dos processos de interação estabelecidos na composição de *Noite*. O fazer em questão propôs, em última análise, uma abordagem que levou em conta a complexidade dos atos e processos criativos e estabeleceu, por isso, um compor que se pretendeu responsável, respeitando os contextos em que estão inseridos os fazeres em música e dança. (BERTISSOLO, 2009, p. 83)

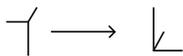
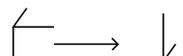
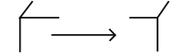
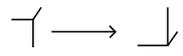
VARIAÇÃO EXPRESSIVA	DESENHO GESTUAL DA MÚSICA
	Métrica Livre / Irregular em direção à Rítmica / Regular Dinâmicas e Decrescendo Sons graves, reforços de 5º e 8º em direção aos Agudos, dissonâncias
	Métrica Rítmica / Regular em direção à Livre / Regular Dinâmicas e Decrescendo Sons agudos em direção aos Graves
	Métrica Rítmica / Regular em direção à Livre / Irregular Dinâmicas sempre forte, reforços de 5º e 8º Sons graves em direção aos Agudos
	Métrica Livre Dinâmicas em Decrescendo Privilégios para sons agudos, pontos

figura 2.10a

Ilustração: Vanessa Barreto



Atividade

Enfim, após observar esses vários entendimentos e conceitos acerca da relação dança e música, realize a atividade a seguir:

1. Responda: a sua relação entre música e dança mudou? Descreva.

2. Responda: quais as suas descobertas durante nossa disciplina e quais os desafios em relação à música e os processos coreográficos daqui para frente?

3. Grave um pequeno vídeo (máximo de 3 minutos) e poste sobre um processo coreográfico autoral e a relação com a trilha sonora. Pode mostrar parte do processo, com um depoimento seu ou de um músico com o qual trabalhou.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Karina Campos de. Possibilidades de composição em dança através do diálogo com outras artes. In: *I SEMINÁRIO DE PESQUISAS DO PPG ARTES DA CENA*. Campinas, p. 90-95, 2013.

BERTISSOLO, Guilherme. *Po(i)ética em Movimento: a análise Laban de movimento como propulsora de realidades composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

CASTILHO, Jacyan. Na Cadência do Gesto. *Mimus*, Salvador, n. 1, p. 53-62, 2009.

COOPER, G.; MEYER, L. B. *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Press, 1960.

COPPING, Roxanne C. *Composers and the Ballets Russes: Convention, innovation, and evolution as seen through the lesser-known works*. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Manchester, 2016.

LONDON, Justin. Rhythm in Twentieth Century Theory. In: CHRISTENSEN, T. (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 695-725, 2008.

NOLAND, Carrie. Copping and Choreography. In: Proceedings of digital arts and culture conference. University of California, Irvine, 2009.

NÚCLEO DE PESQUISAS EM SONOLOGIA. Disponível em <<http://www2.eca.usp.br/nusom/>>. Acesso em: 3 de maio de 2017.

OLIVEIRA FILHO, Pedro Amorim de. *Poética da Experiência: Uma investigação sobre indeterminismo na música*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

ROSA, Cláudia Souza; NUNES, Julianus Araújo. Movimento Ritmo Dança. In: GODOY, K. M. A.; ANTUNES, R. C. F. S. (Org.). *Dança Criança na Vida Real*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP. p. 23-28, 2008.

VIEIRA, Ana Luísa Valdera da Silva. *Teoria da Relatividade Combinatória: os espetáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenber*. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.



Universidade Federal da Bahia

Laboratório de Música e Processos coreográficos

Neste módulo, propomos estudos e atividades sobre a relação da Música com a Dança por meio de processos coreográficos. Vamos nos aproximar de diferentes saberes e entendimentos acerca da temática proposta. Enfim, ao acessar diferentes referenciais teóricos e ao executar as atividades, e ao participar dos fóruns e das avaliações presenciais, você poderá ampliar seus conhecimentos sobre estas duas áreas irmãs.



PROGRAD
PRORETORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

