

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES**

**BEATRIZ MECELIS RANGEL**

**SOM-MOVIMENTO EM RELAÇÕES NA DANÇA:**  
um estudo a partir dos processos da Cia Oito Nova Dança

São Paulo

2021

BEATRIZ MECELIS RANGEL

**SOM-MOVIMENTO EM RELAÇÕES NA DANÇA:**  
um estudo a partir dos processos da Cia Oito Nova Dança

**Versão Corrigida**

(Versão Original disponível na biblioteca da ECA-USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Andréia Vieira Abdelnur Camargo

**São Paulo**

**2021**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Rangel, Beatriz Mecelis

Som-movimento em relações na dança: um estudo a partir dos processos da Cia Oito Nova Dança / Beatriz Mecelis Rangel; orientadora, Andréia Vieira Abdelnur Camargo. - São Paulo, 2021.

91 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Dança. 2. Musicalidade. 3. Processos cênicos. 4. Percepção. 5. Cognição musical corporalizada. I. Camargo, Andréia Vieira Abdelnur. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

RANGEL, Beatriz Mecelis. **Som-movimento em relações na dança**: um estudo a partir dos processos da Cia Oito Nova Dança. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Ao meu marido, companheiro e parceiro na dança-vida,

Leandro Rocha Saraiva

## **Agradecimentos**

Agradeço muito à Profa. Dra. Andréia Nhur, pela orientação tão precisa, generosidade no diálogo, compreensão nos momentos difíceis, conhecimentos compartilhados e pela oportunidade de ter sido sua orientanda no mestrado, na turma “inaugural”. Agradeço à minha família: minha mãe Lenira Mecelis Rangel, minha irmã Flávia e a meu pai Paulo Eduardo Rangel pelo imenso apoio que me dão. Ao meu marido Leandro Rocha Saraiva, que acompanhou cada passo da pesquisa com interesse genuíno, leveza e um bocado de amor – sua presença foi fundamental para esta dissertação acontecer, ainda mais no período de escrita, durante a pandemia de Covid-19. Agradeço às minhas companheiras do mestrado, Lúcia Yumiko Kakazu e Renata Simões Soares, por estarmos juntas e sempre solidárias na caminhada acadêmica, mesmo com a distância física e poucas trocas em 2020 e 2021, pelo fechamento da universidade e medidas sanitárias de restrição social. Agradeço muito às artistas Lu Favoreto e Andrea Drigo pelo trabalho artístico e pedagógico que deságuam no mundo, em uma parceria bonita de ver, pelos belos aprendizados e afetos e por se disporem a dar entrevistas para este trabalho. A Lu Favoreto também por me dar acesso ao acervo em DVD da Cia Oito Nova Dança. À Silvana, do Estúdio Oito, pelos agendamentos e pela recepção nos dias das consultas presenciais na sede da companhia. Agradeço à dançarina Camila Venturelli, pela entrevista, compartilhando sua experiência na Cia Oito. À artista de iluminação e audiovisual Anna Turra, pela gentileza de me atender e disponibilizar uma cópia da obra *Pianíssimo* nos momentos finais da escrita da dissertação. Às Profas. Dras. Jacyan Castilho de Oliveira e Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), pelas correções, apontamentos e discussões na banca de avaliação. À Profa. Dra. Helena Bastos e ao Prof. Dr. Rogério Costa pela leitura e contribuições no exame de qualificação. À Tamara Sciré, pela dedicação e prontidão nos retornos, enquanto esteve na secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP, e a Paulo Staaks, que assumiu em seu lugar, assim como aos demais funcionários do programa, da biblioteca e da ECA-USP. Ao Womualy Gonzaga pelo seu trabalho e acolhimento no coletivo de capoeira angola que orienta, sediado no Cepeusp, estendendo também às companheiras e companheiros do grupo. À amiga Paula Ordonhes, pelas conversas e boas trocas quanto às nossas experiências no mestrado. Aos amigos e amigas que estiveram perto, mesmo na distância compulsória da pandemia: minha gratidão. Agradeço à Universidade de São Paulo e à Escola de Comunicação e Artes, pelo ensino, pesquisa e extensão de caráter público, e à Capes pela bolsa de pesquisa, que foi crucial. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes), Código de financiamento 001.

## Resumo

A presente dissertação discute as relações entre sons e movimentos corporais, a partir da perspectiva da organização de obras cênicas e da perspectiva do trabalho de dançarinas e dançarinos, mediada por processos de percepção. Reflete sobre a noção de musicalidade em trabalhos cênicos e apresenta alguns elementos de análise da criação de ritmo, música e sonorização nesse contexto. Considerando que determinados pensamentos e práticas contemporâneas em dança configuram relações, ora mais, ora menos estáveis, porosas, elásticas, provisórias entre sons e movimentos corporais, este trabalho também dialoga com a conceituação do filósofo Michel Bernard sobre processos perceptivos e as abordagens da percepção-ação e cognição musical corporalizada (*embodied music cognition*), do musicólogo Marc Leman, sendo um exercício inicial de aproximação com os aspectos levantados sobre as relações entre música e dança. Além disso, a presente investigação procura conhecer como o grupo paulistano Cia Oito Nova Dança elabora e pensa musicalidade e as interações som-movimento corporal em seus processos cênicos, consideradas como um eixo constitutivo de sua poética singular. Nesse sentido, apresenta depoimentos em forma de entrevista e registra, descreve e analisa procedimentos criativos e obras de dança desta companhia, com uma presença marcante na cena e na memória da dança de São Paulo, nos últimos 20 anos. Por fim, aponta a possibilidade de aprofundamento da investigação e de cruzamentos entre a abordagem da percepção-ação e a análise de obras cênicas, no que se refere às interações de sons e movimentos corporais e ao campo da dança.

Palavras-chave: Dança. Interação som-movimento. Processos cênicos. Percepção-ação. Embodied Music Cognition. Embodiment.

## **Abstract**

This dissertation discusses the relationship between body movement and sound from the viewpoint of the organization of the scenic works and from the viewpoint of the work of dancers, mediated by perception processes. It reflects on the notion of musicality in scenic works and presents some elements of analysis of the creation of rhythm, music and sound in this context. Considering that certain dance thoughts and practices conform, sometimes more, sometimes less, stable, porous, elastic, transitory relations between sounds and body movements, this investigation also dialogues with the philosopher Michel Bernard's conceptualization of perceptual processes and the approaches of action-perception and embodied music cognition, by musicologist Marc Leman, being an initial exercise to relate them with dance and music. In addition, this work seeks to comprehend how the group Cia Oito Nova Dança of São Paulo elaborates and understands musicality and interactions between body movement and sound in scenic processes as a constitutive axis of their poetics. In this sense, it presents interviews and registers, describes and analyzes creative procedures and dance works by this dance company, whose presence has been important in the last 20 years of dance context and memory in the city of São Paulo. Finally, this dissertation points to the possibility of deepening the investigation and new crossings between action-perception approach and the analysis of scenic works, with regard to the interactions of sounds and body movements and the dance studies.

**Keywords:** Dance. Sound-movement interaction. Scenic processes. Action oriented perception. Embodied Music Cognition. Embodiment.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Relações entre produção sonora e dança: aproximações</b> .....	14
1.1. Música e cena pela perspectiva do espetáculo teatral .....	16
1.2. Música e movimento corporal pela perspectiva da percepção-ação .....	22
1.3. Nota sobre escuta .....	29
<b>Capítulo 2</b>	
<b>Cia Oito Nova Dança</b> .....	31
2.1. Um breve contexto: Estúdio Nova Dança .....	32
2.2. Alguns princípios e procedimentos criativos da Cia Oito Nova Dança .....	34
2.3. Entrevistas: Lu Favoreto e Andrea Drigo .....	42
<b>Capítulo 3</b>	
<b>Obras e cenas pelo vínculo som-movimento corporal</b> .....	56
3.1. <i>Trapiche</i> (2003) .....	58
3.2. <i>Devoração</i> (2009) .....	65
3.3. <i>Pianíssimo</i> (2010) .....	75
<b>Capítulo 4</b>	
<b>Considerações finais</b> .....	85
<b>Referências</b> .....	89

## Introdução

Esta dissertação de mestrado traz inquietações e confabulações a respeito de como acontecem as interações entre produção musical e movimentos corporais, no contexto de trabalhos cênicos de dança. Movimentos corporais e elementos musicais quando coexistem em um contexto cênico tornam-se amálgama? Existem como duas linguagens, destacadas principalmente em suas diferenças e independência? São passíveis de serem abstraídas de uma totalidade? Constituem-se pela percepção sensório-motora, que modula a criação artística e as relações com seus componentes?

Essas perguntas iniciais se reconfiguram. A travessia desse mestrado me fez compreender o esforço de formular questões, delimitar, atender requisitos do discurso científico e narrar alguns dos movimentos dessa investigação, do ponto de vista de uma artista-pesquisadora com experiência em dança e canto, interessada nas abordagens do movimento somático, estudos sobre corpo e ambiente e processos de criação artística.

O pensamento que tenho procurado tecer é de que determinados contextos de criação em dança estabelecem conformações, ora mais, ora menos, estáveis, porosas, elásticas, provisórias entre movimentos corporais e produção sonora.

Observo que, em determinados modos de pensar-fazer dança cênica, a estruturação dos trabalhos, como um todo ou em suas partes, bebe fortemente da elaboração vinda de dançarinas e dançarinos, das proposições que apresentam nos ensaios, submetem a olhares de diretor(a), dramaturgista, elenco, interlocutores convidados e que aprimoram corporalmente, nesse labor da dança. Este contexto de criação, quando acontece, abre maior autonomia aos intérpretes e um espaço para experimentação, às vezes concentrado nos ensaios, às vezes incorporado no tempo real da performance, ou ambos.

Se são, às vezes mais, às vezes menos, porosas, estáveis, provisórias, elásticas as interações entre sons e movimentos corporais nesse contexto e, ainda, em acordo com os objetivos estéticos/poéticos de cada trabalho artístico, esse é um questionamento que, principalmente, expõe um tensionamento. No meu entender, possibilita pôr sob a lupa o aspecto pluri-relacional e a mediação ativa da percepção humana, no “entre” fenômenos sonoros, visuais, cinéticos, o que acredito poder interessar a quem performa (dança, teatro,

música), quem coreografa e cria dramaturgia<sup>1</sup>, quem assiste, quem analisa, quem ensina-aprende, entre outros, no âmbito das práticas contemporâneas de dança.

No levantamento bibliográfico realizado para este mestrado foi identificada uma escassez de referências com o enfoque pretendido no projeto. Boa parte dos títulos encontrados abordam musicalidade ou elementos musicais e sonoros na cena com ênfase na encenação teatral e/ou aspectos pedagógicos/formativos voltados a atrizes e atores (CASTILHO, 2013; MALETTA, 2005; CINTRA, 2006, entre outros<sup>2</sup>). Nesse sentido, a pesquisadora brasileira Jacyan Castilho, em seu doutorado, dá notícia de tal lacuna:

Talvez por estar tão intrinsecamente ligada a uma percepção sensório-emotiva, a questão da musicalidade no espetáculo cênico – sua definição, análise e procedimentos para criá-la – tenha ficado, ao longo da história no teatro ocidental, relegada a segundo plano. O fato é que não há muita literatura crítica a respeito, nem de análise, nem de demonstração de exemplos, mesmo no campo da recepção teatral. (CASTILHO, 2013)

A bibliografia selecionada incluiu estudos do campo teatral que, afinal, trazem alguns subsídios para analisar a presença da música e de elementos musicais em criações cênicas e uma discussão conceitual. No entanto, a interação entre dança e música traz especificidades e pontua a dificuldade de encontrar uma linha epistemológica que pudesse acomodá-las, de forma relacional.

Assim, esta pesquisa evidencia, a partir da bibliografia levantada, questões que concernem à criação cênica, como musicalidade, ritmo, música e sonorização como parte tanto da montagem na obra quanto do trabalho de intérpretes. Além disso, discute aspectos da percepção humana e deseja tocar algumas das implicações para as interações som-movimento em trabalhos de dança.

A presente investigação se verticaliza a partir do contato com a poética da Cia Oito Nova Dança e sua forma singular de tecer relações entre som e movimento corporal. Essa companhia foi fundada pela coreógrafa Lu Favoreto e artistas da cena – dançarinos, atores,

---

<sup>1</sup> Para uma discussão a respeito do termo dramaturgia em dança, ver MACEDO, V. *Pulsção da Obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança*. 278f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

<sup>2</sup> Ver o levantamento feito, em 2013, por Simone Rasslan e Leda Mafioletti, *A musicalidade na Formação do Ator: alguns pesquisadores brasileiros da última década*.

músicos e artistas plásticos<sup>3</sup> –, no ano 2000, na cidade de São Paulo, e conta com uma significativa produção artística: realizou treze espetáculos de dança, muitos dos quais foram premiados e circularam pelo Brasil<sup>4</sup>. Além disso, o trabalho do grupo desdobra-se em atividades pedagógicas (aulas, oficinas e grupo de estudos práticos), que têm influenciado a formação, o pensamento e a criação de artistas, educadores, pesquisadores, alunos e ex-alunos, parceiros e colaboradores do Estúdio Oito Nova Dança, sede do grupo. Também nesse local trabalham, ou trabalharam até recentemente, professores cujas trajetórias estiveram ligadas, no passado, ao Estúdio Nova Dança (1995-2007), como Isabel Tica Lemos, Cristiano Karnas, Alex Ratton, Cristiane Paoli Quito e Gisele Calazans, dando aulas de dança, aikido e estudos de improvisação e, ainda, canto e investigação vocal, no caso da cantora, musicista e compositora Andrea Drigo – de certa maneira tornando o Estúdio Oito um ponto de convergência de pensamentos e práticas corporais e artísticas com uma história anterior compartilhada, em São Paulo.

Meu interesse pelas obras e pelo processo criativo da Cia Oito Nova Dança começou em 2014, quando participei de duas oficinas dadas por Lu Favoreto, no equipamento público Oficina Cultural Oswald Andrade, com a proposta de *Desconstrução dos Espetáculos: Xapiri Xapiripë – Lá Onde a Gente Dançava Sobre Espelhos* (2014) e *Ciclo da Velhice à Infância* (2008). Em seis dias de encontros, a coreógrafa propôs que experimentássemos sua abordagem prática de dança e alguns dos procedimentos de criação (rememoro um pouco essas oficinas no segundo capítulo, seção 2.2). Naquele mesmo ano, participei da residência artística *Entre Pios e Voos: Migrações*, no Sesc Pinheiros, focada na experimentação das relações entre dança, voz, a poesia de Manuel de Barros, produção sonora e musical feita ao vivo<sup>5</sup>, com a improvisação. Foi a partir dessas ações que o interesse pela linguagem da companhia se intensificou. Quatro anos antes, eu me tornara aluna de Andrea Drigo, que foi diretora musical de diversas obras da Cia Oito Nova Dança, mantendo uma parceria duradoura com Lu Favoreto. Suas aulas me levaram a frequentar o Estúdio

---

<sup>3</sup> FAVORETO, L. Caderno Oito Nova Dança: intérprete-criador e pesquisador. São Paulo: Funarte – Prêmio Klauss Vianna, 2006.

<sup>4</sup> Além de São Paulo-capital, outras localidades pelos quais o trabalho do grupo circulou: Curitiba (PR), Londrina (PR), Florianópolis (SC), Porto Alegre (RS), Caxias do Sul (RJ), Parati (RJ), João Pessoa (PB), Goiânia (GO), Osasco, Santo André (Grande São Paulo) e mais de uma dezena de cidades no estado de São Paulo. Entre os prêmios e financiamentos recebidos pela Cia Oito Nova Dança podem-se citar: Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, Funarte Klauss Vianna, APCA, Cultura Inglesa Festival, Caixa Cultural.

<sup>5</sup> A residência teve participação do elenco da Cia Oito Nova Dança, da cantora Sandra Ximenez e dos músicos Felipe Julian, Rodrigo Bragança e Gregory Slivar.

Oito Nova Dança nas terças-feiras à noite. Drigo é criadora de uma abordagem de ensino e investigação vocal, *O Caminho do Canto*, que enfatiza a prática do canto como uma (co)efetuação de presença, trabalhando técnica e acontecimento, na performance vocal. Suas aulas são práticas, entendidas como espaço de investigação, aprimoramento e também criação poética, reservando tempo para um trabalho corporal, proposto em conexão com questões importantes para a expressividade vocal. De 2015 até 2018, meu contato com a linguagem da Cia Oito Nova Dança se intensificou, com participação em outras oficinas, aulas regulares e como intérprete convidada no projeto *Esquiva* (2016), enquanto segui com a prática vocal e a formação conduzida por Drigo, voltada à introdução à linguagem e ao fazer musical (*Humana Harmonia*).

No tempo do mestrado, as perguntas iniciais da pesquisa foram se ramificando. Encontrei-me Tateando, buscando formular propriamente os movimentos deste estudo, em contato e também atrito com os materiais levantados na pesquisa, as conversas de orientação, o estudo da bibliografia.

Nesse processo, escolhi dois eixos principais e sobre eles irei dissertar: as relações entre música, produção sonora e movimento corporal a partir da perspectiva da estruturação de obras cênicas e do trabalho de intérpretes, que abordo no primeiro capítulo, seção 1.1, com base nos estudos de Castilho (2013) e Fernandino (2008; 2013); e a perspectiva da percepção-ação no trabalho de dançarinas e dançarinos, conforme desenvolvo no primeiro capítulo, seção 1.2, tendo por referências, inicialmente, a teoria da percepção do filósofo Michel Bernard (2001; 2002) e, em seguida, abordagens como a cognição musical corporalizada, de acordo com o musicologista Marc Leman (2008).

No segundo capítulo, trato, brevemente, de contextualizar a origem da Cia Oito Nova Dança, com foco no Estúdio Nova Dança (seção 2.1), abordo alguns procedimentos criativos da companhia (seção 2.2) e apresento as entrevistas realizadas com Lu Favoreto e Andrea Drigo durante a pesquisa de mestrado (seção 2.3).

No terceiro capítulo, contextualizo e descrevo três obras da companhia, *Trapiche*, *Devoração* e *Pianíssimo*, enfatizando como se dão as proposições de sons e movimentos de dança, e procuro tecer comentários à luz da bibliografia estudada.

## **Capítulo 1**

---

### **Relações entre produção sonora e dança: aproximações**

Vamos às situações em que corpos que dançam e eventos sonoros coexistem.

Ao escrever e usar palavras para delinear o que seja musicalidade ou qualidade musical nesse contexto que estou aqui discutindo, as escolhas tendem a aderir ao vocabulário ora mais próximo do campo da dança e dos estudos do movimento corporal, ora do campo da música. Há cruzamentos e há invenções por parte de diversos criadores pesquisadores e grupos artísticos, na tentativa de abarcar o que sejam essas relações.

Musicalidade pode remeter a elementos próprios da música e que poderiam se estender para as artes da cena e, mais especificamente, para os movimentos corporais em situações de dança. Uma das dificuldades de usar esse termo se dá pela possível referência ao discurso musical e por haver lógicas de encadeamento e organização das danças que não adotam esse referencial.

Na historiografia mais difundida das práticas contemporâneas de dança cênica, um dos exemplos mais conhecidos quanto a seu modo próprio de conceber a relação entre música e dança se deu com a parceria do coreógrafo e dançarino estadunidense Merce Cunningham e do músico John Cage, a partir dos anos 40 e 50 do século XX. Essa parceria teve grande influência para artistas da dança da geração posterior<sup>6</sup> – em diálogo também com as transformações que aconteciam nas artes visuais, nos centros artísticos do mundo, como Nova Iorque. No trabalho feito pela dupla, dança e música foram tratadas como eventos coexistentes que compartilham uma mesma duração, são simultâneos no tempo da obra, mas independentes entre si, em uma busca declarada de desvincular de relações causais, de convenções existentes para composição em dança<sup>7</sup>, ou de representações vinculadas ao discurso musical, além da opção por assumir o acaso no processo de criação artística. Uma das formas que Cunningham utilizava para compor sequências e decidir elementos de uma dança era consultando um oráculo (I Ching) ou fazendo sorteio (por exemplo, jogando uma moeda para o alto). Quanto à música produzida nessa época e em um certo ambiente artístico, vale lembrar que se destacaram modos de organizar a criação musical por outros valores que não a centralidade da referência tonal (campo das alturas,

---

<sup>6</sup> Ver BANES, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham e Londres: Duke University Press, 1993.

<sup>7</sup> Conforme Cunningham: “Quando eu era estudante de composição em dança, me ensinaram que era preciso levar a alguma coisa, a algum clímax. Isso não me interessava muito. Gosto bastante da ideia de que as coisas permaneçam separadas, sem que uma leve a outra. A continuidade é sempre imprevisível, não é como se você estivesse sendo guiado por um caminho”. (CUNNINGHAM, 2014, p. 131)

uma música concentrada na organização de melodias e harmonias, com sua tônica e seu mecanismo de tensão e repouso), passando a ter relevância o uso do silêncio e do ruído, via timbres<sup>8</sup>, do qual John Cage foi expoente, ou ainda o apoio na pulsação e na repetição, evocando o “eterno retorno” da música modal (WISNIK, 1989)<sup>9</sup>. Não é o propósito desta pesquisa se alongar sobre histórias e historiografias da tradição ocidental de dança e música. Mas trago o exemplo para situar algumas das questões que podem ser suscitadas pelo uso do termo musicalidade e sua relação com danças cênicas, quando se está a pensar modos de interações de movimentos corporais e sons.

### **1.1. Música e cena pela perspectiva do espetáculo teatral**

No levantamento realizado em dissertações e teses brasileiras para esta pesquisa, identifiquei um foco maior na investigação de elementos musicais e sonoros de obras teatrais ou musicalidade na formação de atrizes e atores. Destaco duas pesquisadoras brasileiras que estudaram estéticas e metodologias de criadores do campo do teatro, com abordagens interessantes para a discussão deste mestrado. Jussara Fernandino atentou-se às relações da produção musical com a obra cênica naquilo que a estrutura e, além disso, com o treinamento de atrizes e atores (FERNANDINO, 2008), e Jacyan Castilho elegeu “o conceito de dinâmica e, principalmente, ritmo, para problematizá-los em seu deslocamento para o campo das artes espaço-temporais” (CASTILHO, 2013).

Castilho parte da compreensão de que um(a) criador(a) e/ou intérprete “com-põe, põe junto” elementos que participam de uma obra. Sua hipótese é de que musicalidade seja a habilidade de compor, de articular intencionalmente elementos, “os signos da obra artística, não apenas aqueles referentes à obra musical”. Habilidade esta que não está relacionada a um êxito em “enviar uma mensagem” ou remeter a um referente, mas em criar uma lógica própria (CASTILHO, 2013, p.9), destacando ritmo e dinâmica como

---

<sup>8</sup> O que foi favorecido pela tecnologia, os equipamentos de produção e reprodução sonoras.

<sup>9</sup> Cf. elaborado por WISNIK (1989) em algumas passagens do livro *O Som e o Sentido*, como no primeiro capítulo, p.41 e p.47; ver também quarto capítulo, p. 178.

componentes estruturantes desta.

Apoiando-me, assim, nos pressupostos musicais que, numa ousadia metodológica, e sob o viés de um pensamento interdisciplinar, eu penso serem passíveis de serem deslocados do fenômeno sonoro para o fenômeno visual e para o cinético, afirmo que esses pressupostos são os estruturantes também daquilo que se convencionou chamar de *musicalidade na cena*. (CASTILHO, 2013, p.6, grifo nosso)

A criação de durações costuma ser o aspecto mais habitualmente associado à noção de musicalidade. Além das durações, a relação música-dança pode enfatizar ou modular a percepção de outros elementos importantes da criação cênica, a partir dos quais se pode lhe atribuir um sentido musical. Considerando especificamente o ritmo, por exemplo, Castilho lembra que durações são apenas um dos seus componentes, havendo, ainda, velocidade (andamento), dinâmica (intensidades) e distribuição de acentos.

A autora discorre também sobre as noções de ritmo-peso, ritmo-espço, ritmo-tempo e fraseado expressivo conforme usadas pelo bailarino, coreógrafo e pesquisador austro-húngaro Rudolf Von Laban. Em seu sistema de análise do movimento, uma frase de movimento completa é reconhecida como tendo as fases de preparação, ação e recuperação<sup>10</sup>, ocorrendo em diferentes e múltiplas graduações. Além disso, Castilho faz analogia entre as polaridades inerentes a todo movimento – como “as polaridades dormir/despertar, trabalho/descanso, condensação/dissipação da tensão, luta/indulgência”<sup>11</sup> – e a pulsação binária da música, como célula inicial a partir da qual se pode ganhar complexidade. Afirma que “como em música, a pulsação básica é enriquecida, quebrada, retomada e variada por seus desdobramentos rítmicos e pela distribuição de acentos”<sup>12</sup>, acrescentando que mudanças em qualquer um dos fatores de movimento definidos por Laban podem criar acentos e o que ele define como fraseado expressivo. Assim, acentos também podem se dar pelas relações do movimento corporal com mudanças, por exemplo, nas direções espaciais ou na fluência ou no tónus.

Jussara Fernandino, em seu mestrado na UFMG, identifica e define aspectos que remetem a uma noção de musicalidade em obras de encenadores do teatro do século XX.

<sup>10</sup> Cf. Lenira Rengel, no livro *Dicionário Laban* (RENGEL apud CASTILHO, 2013, p.201).

<sup>11</sup> Cf. Irmgard Bartenieff, discípula de Rudolf Laban, em seu livro *Body Movement: coping with the environment*, 2002.

<sup>12</sup> CASTILHO, 2013, p. 202.

Sem ter encontrado um conceito consistente de musicalidade e sem intenção de definir um, a autora propõe categorias que funcionam como recursos analíticos da “manifestação da linguagem musical” nas estéticas teatrais por ela estudadas (FERNANDINO, 2008, p. 94-95).

Em uma primeira e mais abrangente proposta de organização de obras cênicas, a pesquisadora identifica dois planos ou campos de organização: o plano sonoro e o plano rítmico. Observa que ambos podem acontecer tanto na obra considerada como um todo quanto nas dinâmicas de atuação, no trabalho dos atores em específico. Assim, a partir desses dois planos iniciais, propõe as seguintes combinações, com objetivo de auxiliar as análises:

- Plano sonoro/ator: comporta a produção sonora gerada pelo ator;
- Plano sonoro/espetáculo: comporta os aspectos de sonorização do espetáculo;
- Plano rítmico/ator: comporta as práticas rítmicas relacionadas aos trabalhos de preparação e representação do ator;
- Plano rítmico/espetáculo: comporta aspectos de estruturação cênica. (FERNANDINO, 2008, p.95)

A autora ressalta, com base em Camargo (2001), que a produção sonora exerce determinadas funções nas encenações, entre elas: função informativa ou referencial (quando os sons correspondem a situações e objetos visíveis, ou não visíveis, neste caso os evocam), função expressiva (por exemplo, ambientação psíquica ou criação de “uma rede de vibrações sonoras”, de imersão dos espectadores – por exemplo, no caso da estética proposta pelo multiartista Antonin Artaud, explorando os aspectos físicos dos sons e, pioneiramente, a estereofonia) e função estrutural (pontuada mais adiante).

Quanto ao plano sonoro que é criado por atores e atrizes em cena, Fernandino detalha alguns recursos ligados à vocalidade: a palavra-vocábulo (foco na função semântica) e a palavra-sonoridade que “constitui, em si, um signo de expressão”<sup>13</sup> (por exemplo, uso de fonemas, onomatopeias, aliterações); o canto e o canto-falado ou fala declamada; efeitos vocais humanos que não envolvem a palavra (como sussurros, suspiros, gemidos, gargalhadas etc.) e ruídos “que exploram timbres da voz não usados na comunicação

---

<sup>13</sup> FERNANDINO, 2008, p. 10.

cotidiana”<sup>14</sup>. Além disso, a produção sonora por atrizes e atores pode incluir: instrumentos musicais e instrumento-adereço (objetos que produzem sons e podem agregar funções dramática ou cenográfica)<sup>15</sup>; ritmos corpóreos; e corpo-voz (conceito de Étienne Decroux, dando conta de uma não separação, voz como meio expressivo do corpo).

Quanto ao plano da produção sonora na estruturação cênica, dentre os elementos apontados em sua dissertação, vale destacar a composição musical (aqui, ela considera peça ou obra musical): pré-existente e disponível na literatura musical, ou música criada especificamente para a obra cênica, executadas ou não ao vivo. Na totalidade dos casos estudados por Fernandino, as músicas em cena existiam com funções específicas, relacionadas aos objetivos estéticos do encenador, não tendo identificado um tratamento da música como “pano de fundo”. Um outro elemento é o silêncio, considerado ativo, com funções expressivas diversas.

No caso do plano rítmico no âmbito do trabalho de atores, a autora observa diferenças entre práticas que relacionam corporeidades e ritmos: aquelas que visam a um controle do tempo pela métrica – por exemplo, o uso de codificação dos movimentos corporais (como a mímica corporal de Decroux ou a biomecânica de Meyerhold) – e as que relacionam corporeidade e ritmo por meios não métricos como respiração, percepção no uso de tensões e repousos, e manipulação da energia no movimento e no espaço (FERNANDINO, 2008, p.110). Nessas práticas que propõem relações corporeidade-ritmo não métricas, “a regulação do tempo é realizada ('esculpida') pelo próprio ator, que não segue um ritmo externo, mas 'torna-se ritmo’” (FERNANDINO, 2013, p.51).

Chama a atenção, nesse sentido, o tratamento dado por alguns encenadores a esse trabalho de “esculpir” o tempo, a partir de modulações corporais ou “a regulação da energia no tempo e no espaço”<sup>16</sup> e, como lembra a autora, que tiveram influência de características de teatros orientais.

Esses aspectos contribuíram para o surgimento de uma concepção corpórea para o ator que emprega mecanismos de controle do tempo não por vias de quantificação, mas por outros meios que prescindem da métrica, como, por exemplo, a respiração, em Artaud, os cantos de origem africana, em Grotowski – cuja ritmicidade é diversa da métrica ocidental

---

<sup>14</sup> *Op.cit.*, p. 99.

<sup>15</sup> Conceito de Lívio Tragtenberg em seu livro *Música de Cena: dramaturgia sonora*.

<sup>16</sup> FERNANDINO, 2008, p. 110.

– e as frases rítmicas *jo-ha-kyu*, citadas e utilizadas por Barba, sendo desencadeadas pela percepção cinestésica do ator no uso de tensões e repousos. (FERNANDINO, 2008, p.110)<sup>17</sup>

Quanto ao plano rítmico considerado na configuração da encenação, a pesquisadora identifica estruturas lineares, tendo o tempo métrico como organizador do tempo cênico, muitas vezes baseando-se em uma partitura musical (música pré-existente); e estruturas não lineares em que a interação com a música tem finalidades de interromper ou fragmentar (como em Brecht, na criação do efeito de distanciamento, por meio do uso da canção que interrompe o texto), ou estruturas não lineares em que a ocorrência de eventos autônomos, repetições ou padrões temporais gera uma noção de totalidade temporal própria (como ocorre nas obras do encenador Robert Wilson).

Dentre os encenadores pesquisados por Fernandino, há também aqueles que não partem de uma estruturação da encenação estabelecida formalmente, mas sim emergente de experimentações e proposições vindas dos atores. Nesses casos, ressalta ela, o trabalho dos atores na gestão do tempo cênico é de maior autonomia (comparativamente ao anterior), com um maior grau de interatividade e imprevisibilidade.

A noção de partitura e as funções que desempenha na estrutura de encenação, conforme a autora, variam bastante nas estéticas teatrais analisadas em seu mestrado – por exemplo, a partitura musical que define, predominantemente, a estrutura da encenação; partitura feita em forma de tabelas e roteiros de eventos (como em Robert Wilson); partitura entendida como organização e/ou registro de materiais nascidos de situações de experimentação, jogos e improvisações de atrizes e atores, entre outras. Já a subpartitura seria aquela que agrega referências, pontos de apoio usados por cada atriz e cada ator nas suas ações, uma “configuração de elementos que estabelecem a mobilização interna do ator” (FERNANDINO, 2013, p. 117), em diálogo com a estrutura da encenação.

Esses entendimentos de partitura e subpartitura dos atores e atrizes conforme

---

<sup>17</sup> Segundo Fernandino, *jo-hay-kyu* é entendida como frase rítmica, incluindo ação e ausência de movimento, sugerindo prontidão. “Em japonês a expressão *jo-ha-kyu* descreve as três fases nas quais cada ação executada por um ator ou dançarino está dividida. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que está aumentando e outra que está resistindo à primeira (*jo* = deter); a segunda fase (*ha* = quebrar, romper) é o momento em que a força que resiste é vencida até chegar à terceira fase (*kyu* = rapidez), quando culmina a ação, liberando toda a sua força e parando subitamente, como se encontrasse um obstáculo, uma nova resistência.” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 214)

desenvolvida por alguns criadores do teatro talvez ajude a compreender a existência de dimensões perceptivas que interagem continuamente no movimento espaço-temporal, estruturando-o e suas interações.

O conceito de partitura de ações, na concepção do diretor italiano Eugênio Barba, do Odin Teatret, abriga uma “forma geral de ação, seu ritmo em linhas gerais (início, ápice, conclusão)” (BARBA, 1994, p. 174). A partir dessa forma geral, há um detalhamento da partitura, com precisão de detalhes, incluindo “a velocidade e a intensidade que regulam o tempo (no sentido musical) de cada segmento”, com as acentuações e durações, e “orquestração das diferentes partes do corpo”, dentre as quais inclui a voz e as expressões faciais (BARBA, 1994, p. 174). Na subpartitura, por sua vez, cabem referências de cada atriz/ator, trata-se daquele elemento invisível que esta/e nunca deve parar de trabalhar, que mantém viva a cena mesmo na repetição.

Para a atriz Julia Varley, conforme relata em seu livro Pedras D’Água – Bloco de Notas de uma Atriz do Odin Teatret, a subpartitura interliga imagens, sensações, abstrações, informações de diversas fases do processo criativo (passado e presente coexistindo), lembranças corporais (“uma memória que situo em minhas células”) e que se tornam apoios para ações. Subpartitura esta “que acompanha, de modo fixo e flutuante, as ações que o espectador vê” (VARLEY, 2010 p. 122).<sup>18</sup>

Com essa breve menção aos conceitos de partitura e subpartitura, pretendi apenas pontuar a questão do modo de organização da ação cênica e do trabalho de atrizes ou atores. No caso da dança, poderiam se pensar em tramas entre corpo e ambiente que se configuram, no qual a voz, uma produção musical e aspectos de musicalidade podem estar incluídos.

O trabalho de pessoas coreógrafas e dançarinas, com algumas semelhanças e diferenças em relação ao de atrizes e atores, supõe estruturar e transitar entre esses mapas e a reflexão que importa para a próxima seção deste mestrado, mais substancialmente, refere-se à dimensão corporalizada e as modulações ou as articulações corporais via percepção sensório-motora, nos contextos de dança.

---

<sup>18</sup> Ainda que o conceito de subpartitura busque não engessar o trabalho de atrizes e atores, mas mantê-lo pulsante, Julia Varley questiona esse termo por ainda preservar uma divisão dentro e fora, acima e abaixo (“sub”), enquanto as ciências biológicas mais atuais postulam que “tudo é matéria em comunicação sem interrupção, um fluxo e um interagir contínuos. (VARLEY, 2010, p. 131).

## 1.2. Música e movimento corporal pela perspectiva da percepção-ação

Proponho migrar, nesta seção, da percepção macro, que diz respeito aos modos de estruturar obras cênicas e em que medida dialogam com o trabalho de intérpretes, para uma perspectiva micro, do fenômeno da percepção e sua atividade no trabalho de quem dança. Para isso, trago, inicialmente, uma fala do dançarino estadunidense Steve Paxton, cujo trabalho é focado na improvisação em dança, um dos criadores da abordagem contato improvisação, entre outras contribuições relevantes para o campo das danças.

Em entrevista para Robert Steijn (1999), Paxton fala, entre outras coisas, sobre as danças *Goldberg Variations* (1986) e *Some English Suites* (1992), ambas improvisações que interagem com músicas compostas pelo compositor barroco Johann Sebastian Bach (1685-1750). O dançarino comenta o funcionamento de sua percepção enquanto improvisa e, além disso, em relação com a música de Bach.

[em uma performance] Quando é só você, é muito difícil ter algo para corrigir sua impressão de tempo. Todo incidente então torna-se tempo. O relógio são seus pés no chão e seu corpo pelo ar e os sentidos em movimento, indo para onde você está olhando, o que está ouvindo, como está se equilibrando, como está sentindo a gravidade. Todo evento se torna um dos *tics* dessa espécie de relógio, o relógio do caos. E eu supostamente deveria estar operando nesse campo extremamente elusivo com o que considero um instrumento muito pesado, espesso e pouco afiado, que é minha mente consciente. (SNDO, 2006, tradução nossa)

Os sentidos são bastante previsíveis quando estou de pé. Mas, quando começo a mexer meu corpo, como acontece quando danço, as coisas ficam um pouco instáveis. Acho que tudo isso tem a ver com o aspecto elusivo da situação. [...] Mas, quando você começa a ter o tipo de experiência que descrevi, realidades como esse Bach surgem e são marcos na experiência que me situam bem. Quando saio deles [marcos], deus sabe o que está acontecendo com minhas adrenais e sistema endócrino. Quer dizer, às vezes estou correndo, sei que estou correndo. E tenho uma sensação que minhas percepções não estão boas, estão muito mais aceleradas que as da audiência, porque a audiência está lá sentada, quieta, assistindo. Então, mesmo que eu desacelere, estou indo tão rápido que posso me mover muito lentamente e sentir um tipo de uma realidade de movimento de grão muito fino acontecendo, na qual existem milhares de opções, enquanto que, antes, existiam talvez dezenas, na execução normal desse movimento. (SNDO, 2006, tradução nossa)

Paxton pontua que sua relação com a música composta por Bach acontece não tanto por um tipo de escuta atrelada aos alto-falantes, mas por haver dançado com ela antes de operar em um modo improvisacional e na relação com espectadores<sup>19</sup>, de modo que esta música se imprime em seu corpo e sua mente. Mesmo dançando o solo *Goldberg Variations* por alguns anos, essa dança permaneceu sendo uma improvisação. O dançarino relata que procura dançar “cada vez com nova espacialidade, novas direções e relações com as notas”<sup>20</sup>.

As referências de uma música pré-existente e com características como as de Bach, de muitas camadas entretecidas – ele mesmo um exímio improvisador, lembra Paxton – e tocada pelo pianista Glenn Gould<sup>21</sup>, entrelaçam-se com os mapas corporificados pelo dançarino.

Talvez possamos dizer que os sons e os movimentos percebidos estão imbricados e, na perspectiva de quem dança, configuram o mesmo mapa corporalizado, um mapa móvel, em alguma medida aberto ao acaso e trilhável por quem dança, de que participam a memória, as antecipações mínimas e o ato de decisão no tempo atualizado, em cada dança. Ou, ainda, caberia utilizar o conceito de subpartitura, observando ser esta uma estrutura muito dinâmica; nela, sensações, imagens, pensamentos, lembranças/esquecimentos do processo, fluxos de associações, evocações pela imaginação, próprias de cada dançarina(o), assumem uma concretude, estando direcionados para a performance (VARLEY, 2010).

No caso de uma improvisação, a estruturação se dá conforme o evento da dança acontece, diretamente vinculada à percepção do intérprete ou performer de atualizar, compor, por junto, os elementos – sons e movimentos corporais, mas também outros –, e em relação com quem assiste, que percebe sob outra perspectiva. Mas, ainda que o foco não seja uma dança improvisação, ainda assim será possível reconhecer certas características da percepção que estarão em jogo no labor de uma pessoa dançarina e sendo relacionadas aos

---

<sup>19</sup> A entrevista registra o seguinte: “antes de operar em um modo improvisacional com algo como Bach, tenho que ter isso no meu corpo. Não estou escutando muito pelo alto-falante, do modo como o público está, está impresso na minha mente e no meu corpo, de haver dançado muito com isso. Nos ensaios gerais, durante a checagem de som, quando o cara do som vai desligar a música enquanto estou dançando, às vezes por períodos longos, meu corpo sabe aquela música e continua dançando para aquela música. Quando ele liga de volta, eu estarei quase exatamente onde estaria se a música nunca tivesse saído”. (SNDO, 2006, tradução nossa).

<sup>20</sup> Cf. Paxton, informação oral, no vídeo Introdução a Goldberg Variations, de Walter Verdin, realizado em 1992 e 1993. Consultado em: <https://vimeo.com/188213292>

<sup>21</sup> Paxton escolheu interagir com duas gravações de *Goldberg Variations* tocadas por Glenn Gould: as variações 1-15 foram registradas em 1955 e as variações 16-30, em 1981.

“mapas” que por ventura estejam estruturando sua dança, dependendo do sistema de trabalho, das práticas ou treinamentos corporais, da história corporal de cada um(a), entre outros fatores.

O trabalho de coreógrafas(os) e dançarinas(os) sugere uma tessitura de relações entre sons e movimentos corporais, o que levou, nesta pesquisa, ao levantamento de modos de organização da cena ou coreografia quanto a essas relações e, por outro lado, a uma curiosidade, a de distinguir um pouco mais como se dá a percepção de quem dança, implicada na criação e na performance da dança, tempo diferido e tempo real. Em música, tempo diferido diz respeito à composição criada em momento anterior a sua performance e tempo real ao momento da performance; a improvisação musical se dá em tempo real<sup>22</sup>. Além disso, como um pensamento e uma prática em dança específicos também estão a conformar essas relações.

Esse interesse na atividade da percepção de pessoas que dançam conduziu a autores e estudos de outros campos de conhecimento, para além das artes cênicas. A atenção à experiência da percepção, em treinamentos ou práticas nas artes cênicas, muitas vezes, é associada ao que se chama de presença ou termos e expressões aparentados a este, que podem ter desdobramentos para campos científicos bastante diversos – filosofia, cognição, antropologia, comunicação, neurologia, psicologia etc.

No caso desta pesquisa, um olhar para a percepção se construiu, inicialmente, a partir do encontro com o trabalho do filósofo francês Michel Bernard, fundador do Departamento de Dança da Universidade Paris VIII, e seu texto *Danse et Musicalité* (Dança e Musicalidade), capítulo de seu livro *De la Création Chorégraphique* (Da Criação Coreográfica, 2001). Nesse texto, Bernard discorre sobre o que se pode entender como musical em trabalhos coreográficos e reconhece a diversidade desses entendimentos, o que torna, conseqüentemente, ambíguo o termo musicalidade – pois depende do que se está identificando como “musical” quando se trata de trabalho de artes cênicas.

Na visão desse autor, a musicalidade, apesar de se inscrever, aparente e prioritariamente, no universo sonoro e derivar do sentido da audição, não se resume a este. A musicalidade funda-se na temporalização corporal, segundo Bernard, que diz respeito

---

<sup>22</sup> Informação oral, Prof. Dr. Rogério Costa, na disciplina Territórios da Improvisação: Pensamento e Ação Musical em Tempo Real, Programa de Pós-graduação em Música ECA-USP.

tanto a um mecanismo de “escansão da repetição e da diferença dos instantes que constituem uma duração” quanto a um uso motor desse mecanismo e uma modulação específica, proprioceptiva e visível (BERNARD, 2001).

Para explicar a temporalização corporal, Bernard apresenta sua teoria focada no fenômeno da percepção, em grande parte baseada no conceito de quiasma<sup>23</sup> sensorial do filósofo Merleau-Ponty. De acordo com este último, os sentidos acontecem se entrecruzando. No artigo *De la Corporéité Fictionnaire* (Da Corporeidade Ficcional, 2002), Bernard expõe que um primeiro cruzamento (quiasma) seria de um sentido sendo recíproco a si mesmo, ativo e passivo de maneira bivalente. Como o exemplo dado por Merleau-Ponty: “ver é ser visto-vidente, “tocar é ser tocado-tocador” (MERLEAU-PONTY, 2003). Ou, tomando outro exemplo bastante comum, quando acariciarmos um gato nossa percepção se perde entre estar acariciando e sendo acariciado, desliza entre ativo e passivo em uma mesma ação-sensação, uma “reversibilidade bipolar”, sendo esta uma primeira particularidade do processo perceptivo. Além desse cruzamento (intra-sensorial), também há uma ativação cruzada entre todos os sentidos (cruzamento inter-sensorial), como nos exemplos: o olhar ouve, o toque vê, não se tratando nesse caso apenas de interferência de um sentido no outro, mas que tecem conjuntamente um imaginário. Para falar de um terceiro quiasma, Bernard (2002) acrescenta suas tintas próprias, afirmando que há uma identificação entre o mecanismo das sensações e o ato de enunciação, no limite, ambos são necessariamente expressivos. Assim como o processo de enunciação, em que enunciados (unidades linguísticas faladas ou escritas) estariam articulando “‘realidades substitutas’ de seu emissor, de suas ações, de seu ambiente material, dos outros, do espaço e do tempo no qual vive e de tudo aquilo que possa imaginar”, também o processo perceptivo produziria, de maneira incessante, um “imaginário radical”. A hipótese de Bernard tem como pressuposto que toda sensação deriva de um processo de simulação, de ficção. Um quarto cruzamento refere-se ao encontro entre corpos (quiasma intercorpóreo) e nesse ponto o autor afasta-se da interpretação de Merleau-Ponty, reconhecendo ser carregada de uma ontologia, preferindo fazer uso da noção de rizoma<sup>24</sup>.

Bernard afirma, entre outras coisas, que a relação entre corporeidades que dançam

<sup>23</sup> Quiasma significa cruzamento, vem da letra grega “χ” (transliterada como *qui* ou *chi*).

<sup>24</sup> Na esteira do que pensam Deleuze e Guattari sobre a sensação, indo além da visão fenomenológica. De acordo com Bernard, nesse quarto quiasma, a sensação se constitui na conexão de uma multiplicidade de forças variáveis, de mudanças de fronteiras, domínios (noção de rizoma). (BERNARD, 2002)

e músicas nos trabalhos coreográficos não deve ser abordada como um imediatismo som-audição-movimento; e que “a recepção da música não é a simples experiência subjetiva e passiva de uma invasão, de uma captura ou de um arrebatamento pela alteridade sonora” ou que a escuta não faz “da minha orelha um receptáculo inerte e complacente” (BERNARD, 2001). A base dessa compreensão é que o fenômeno sensorial acontece por esse processo de cruzamento e virtualidade, com uma natureza em si expressiva.

O poder de criação de imaginário, inerente à dinâmica da percepção, é ponto chave para o autor e não se resume a uma função biológica de antecipação cerebral e a uma finalidade de adaptação ao ambiente. Bernard sublinha que a maneira de perceber, expressar-se, agir, pensar e falar são modeladas por uma cultura e que, na nossa, ocidental, o termo corpo – que não é neutro – engendra uma redução, ou falsificação, da dimensão material e sensível do que é vivenciado, dos processos que constituem as relações conosco, com os outros e o mundo. Para ele, uma das reduções se refere ao processo sensorial da percepção, muitas vezes conformando-o a um processo cognitivo de informações; outras reduções seriam a da dinâmica pulsional existente na expressão a processos de comunicação e a da ação como “força intensiva de dispêndio energético” à ação apenas como adaptação biológica<sup>25</sup> (BERNARD, 2002, p. 525). Sua teoria acentua que há uma dinâmica de pulsão e de energia e um processo de diferenciação (produção de diferenciação/identidade) que são próprios de cada corporeidade e estão a interferir ou, mais propriamente, estruturar o modo singular como temporaliza a sua expressividade como um todo. Nesse sentido, gestualidade, expressões faciais, voz emitida seriam alguns dos aspectos visíveis dessa temporalização corporal. A temporalização não está descolada da motricidade. E as relações entre música e dança, por essa teoria, seriam da ordem de um acontecimento, um jogo de temporalização entre diversas corporeidades quando se encontram (BERNARD, 2001, p. 191). Poderíamos dizer, uma musicalidade entretecida.

Ao longo do percurso deste mestrado, outras fontes bibliográficas trouxeram mais detalhes e questionamentos a respeito da experiência da percepção, com objetivo de refletir sobre processos criativos e o trabalho de pessoas que dançam. Acabou englobando, também, estudos mais direcionados à relação corpo e ambiente, a partir de um campo de pensamento

---

<sup>25</sup> Nos textos utilizados, o autor questiona abordagens cognitivistas, reforçando, como contraponto, o poder de simulação, de ficção, implicado no processo sensorial da percepção. Michel Bernard também lembra a desconstrução do conceito de corpo como uma unidade, neutra e universal, que a arte contemporânea pôs em questão e prefere utilizar o termo corporeidade.

diferente do anterior. Esse percurso permitiu tecer conexões iniciais com abordagens do movimento somático, bastante recorrentes em práticas contemporâneas de dança, e com os estudos de cognição musical corporalizada (*embodied music cognition*), segundo Marc Leman (2008), tendo por referência a teoria cognitiva da percepção-ação.

Nesse momento, portanto, interessa o pensamento de alguns autores que pesquisam percepção e consideram que “a habilidade de perceber não só depende de, mas é constituída por nossa aquisição de um tipo de conhecimento sensório-motor” (NÖE, 2004). Ou seja, a percepção não corresponde a algo que acontece a nós, tampouco se trata exclusivamente de processamentos informacionais e/ou cerebrais nos termos computacionais ou da neurofisiologia. Nessa abordagem, a percepção é ativa, é ação simulada, ou emulada, e tem uma base corporalizada; relaciona-se a “um domínio prático dos modos como a estimulação sensorial varia conforme aquele que percebe se move” (NÖE, 2004, p. 12). Como o autor também ressalta, a partir de seus estudos mais direcionados à visão: “a visão é um modo de exploração do ambiente baseada em entendimento implícito de regularidades sensório-motoras” (NÖE, 2004, p.29-30) – o que se pode estender também aos demais sentidos, incluindo a propriocepção. Segundo Nöe<sup>26</sup>, a percepção, mesmo *toda* representação perceptual, depende do desenvolvimento de habilidades sensório-motoras da criatura que percebe (NÖE, 2004, p. 18-19).

Autores como Alva Nöe, na filosofia, e Marc Leman, na musicologia, levam em conta experimentos e evidências empíricas recentes no campo da neurociência. Nöe, no livro *Action in Perception* (2004), relata um grande e recente interesse nas ciências cognitivas pela relação entre percepção e ação, desafiando a abordagem tradicional, resumida no modelo *input-output*, ou seja, o de que a recepção de estímulos (*input*), muitas vezes entendidos como dados ou informações, está associada à percepção e a produção de resposta, à ação, de forma linear<sup>27</sup>. A ênfase na conexão entre percepção e ação nasceu no contexto das ciências cognitivas como uma crítica à perspectiva tradicional cognitivista de que “o conhecimento emerge da percepção passiva, não da necessidade de agir em um

---

<sup>26</sup> A partir da abordagem da enação, de Francisco Varela e Evan Thompson. O termo enação vem do espanhol *en acción* e diz que a percepção acontece *em ação*.

<sup>27</sup> Nöe também questiona a referência à enação feita por algumas linhas de pesquisas interessadas na relação entre percepção e ação, por afirmarem a percepção (por exemplo, processos visuais) como *para* guiar a ação e/ou indicarem a existência de pelo menos alguns aspectos da percepção que seriam independentes de ligações com o sistema motor. (NÖE, 2004, p. 18-19). O filósofo afirma que toda representação perceptual depende dessa conexão. Também fala de desafios para uma compreensão da base neural da percepção e da consciência.

ambiente” (LEMAN, 2008), sendo as condições e restrições naturais e socioculturais também implicadas nessa noção de ambiente. Essa linha de pensamento, que defende a abordagem sensório-motora como **intrínseca à percepção** (não seu efeito), tem motivado experimentos e outros estudos em neurologia, cognição, psicologia, filosofia, tecnologia.

Em sua pesquisa em cognição musical corporalizada (*embodied music cognition*), no cruzamento de áreas como cognição e musicologia, Marc Leman verificou que existem correspondências ou articulações entre percepção de sons e ativações no corpo humano. Estas são mais ou menos observáveis por meio de mudanças nas atividades cerebrais, fisiológicas ou comportamentais quando as pessoas escutam determinados sons – desde, por exemplo, respostas cardiovasculares manifestadas por mudança de pressão, pulso, aumento da resistência galvânica da pele (pela circulação sanguínea e atividade das glândulas de suor, por exemplo, nas palmas da mão e dedos) até movimentos de partes do corpo (LEMAN, 2008, p. 104). Leman sugere que certos tipos de articulação corporal podem ser considerados como indícios dos níveis de engajamento musical de cada pessoa, assim como de intencionalidade.

Alguns exemplos de articulação corporal consideradas nesse sentido, segundo Leman, são: sincronização, afinação e empatia, implicando um papel gradualmente mais ativo de quem escuta, diferentes graus de identificação, engajamento musical e entendimento, enfim, níveis de atividade sensório-motora e intencionalidade envolvidos.

De acordo com Leman, a sincronização, em princípio, é possível sem prestar muita atenção ao estímulo físico, ou seja, com um nível baixo de atividade sensório-motora e atribuição de intencionalidade (por exemplo, batucar ritmicamente e dividir a atenção fazendo outra ação ao mesmo tempo); afinação: busca trazer o corpo humano em acordo com um aspecto particular da música, como altura ou melodia, e, nesse sentido, pode ser entendida como uma forma de sincronização (“algo como tocar junto com a música”), mas envolve um papel mais ativo e um nível maior de intencionalidade; e empatia: implica identificação, participação e entendimento, enfim, um envolvimento maior do sistema sensório-motor e também emocional (mas sugere que há variações dentro desse mesmo aspecto). Quer dizer, parte-se de um primeiro nível de engajamento sensório-motor, uma imitação de padrões sonoros acionada como ressonância motora, e chega-se a diferentes níveis de empatia, entendida por Leman como afecção emocional, podendo ser expressada

por meio do corpo em movimento.

O autor propõe, assim, a existência de vínculo entre essas manifestações corporais humanas e a noção de intencionalidade— segundo ele, uma intencionalidade corporal. Seu objetivo, aqui, é diferenciá-la da noção de intencionalidade cerebral que, em música, ganha basicamente um viés especulativo, de busca por interpretar as intenções que seriam atribuídas à música<sup>28</sup> (LEMAN, 2008, p. 84).

Dessas pesquisas se poderiam derivar inúmeras implicações para o campo das danças. A perspectiva da obra, a perspectiva de quem dança, a perspectiva de alguém que assiste (considerando serem corporeidades situadas) entrelaçam-se.

A tentativa foi a de trazer, brevemente, estudos de diferentes ramos de pensamento (filosofia e cognição) a respeito de um mesmo foco, a percepção, e criar zona de proximidade, para pensar, no tempo e no escopo do mestrado, como se entrelaçam na perspectiva de pessoas que dançam e interagem com sons, podendo se estender, ainda, àquelas que as assistem.

### **1.3. Nota sobre escuta**

Muitas vezes, em ensaios e aulas de dança, usa-se a palavra escuta de um jeito parecido ao usado por Steve Paxton na entrevista anteriormente citada, ou seja, para dizer de uma audição não estritamente “atrelada aos alto-falantes”. Em alguns casos é uma metáfora – e sabemos que nós também agimos por meio de metáforas.

No intuito de compreender melhor as relações entre música, corpo e movimento, os conceitos de escuta e de objeto sonoro, apresentados pelo compositor e teórico da música

---

<sup>28</sup> Leman aborda intencionalidade para compreender a relação entre música e corpo, diferenciando intencionalidade corporal e cerebral (no sentido de interpretação). Pontuo que o conceito de intencionalidade advém da filosofia. Uma das referências importantes é a fenomenologia do alemão Edmund Husserl, que postula que a atividade da consciência acontece sempre em direção aos fenômenos; o ato de consciência e seu objeto existem em uma correlação inseparável. Assim, o conhecimento não se constitui apenas no sujeito pensante (como em Descartes) ou apenas nos objetos exteriores (empirismo), mas sempre nessa correlação. Ver PIRES, Jesuíno Júnior. Considerações sobre o conceito de intencionalidade em Edmund Husserl. Revista Kinesis. Marília: Unesp – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, v.4, n.7, 2012. No caso da experiência da percepção em Leman, esta também é intencional: ao perceber, o corpo já age em direção a algo (percebido).

Pièrre Schaeffer, em seu *Traité des Objets Musicaux* (Tratado dos Objetos Musicais), passaram a ser considerados. Schaeffer criou, nos anos 1950, um sistema descritivo e classificatório dando conta de questões pulsantes a respeito do som e da escuta, visando sua aplicação nos estudos que coordenava, com foco na música concreta. Mais tarde, o pesquisador Michel Chion, que integrou o grupo de pesquisas musicais e foi assistente de Schaeffer nos anos 1970, teceu considerações e defendeu a relevância do Tratado ainda hoje, para trabalhos voltados à escuta. Para Chion, o mérito de Schaeffer foi ter proposto uma estruturação da escuta ou “um novo tipo de espera pré-perceptiva” e dado contornos mais precisos para o som, a partir da noção de objeto sonoro: o objeto que é percebido pelos sujeitos mediante um tipo específico de escuta, a escuta reduzida.

Para Schaeffer, a escuta que põe entre parênteses as associações (culturais, históricas), a busca pela fonte ou causa do som (escuta causal), ou a busca pela mensagem ou representação do som (escuta semântica, sendo o exemplo mais usual a linguagem falada) é a escuta reduzida. “É a que toma o som, seja verbal, musical ou realista, como um objeto de observação em si mesmo, em lugar de atravessá-lo e de apontar, por meio dele, a uma outra coisa” (CHION, 1999, p.299).

Embora haja críticas ao conceito de objeto sonoro e à escuta reduzida, principalmente pela dificuldade de contornar onde começa e onde termina o som percebido, para seu discípulo, Michel Chion, a tentativa de Schaeffer de abordar os sons superou as que existiram anteriormente, muitas das quais tendendo a um juízo do tipo “tudo ou nada” (CHION, 1999, p.66): a noção de som pela oposição fenômeno acústico/sensação, objetivo/subjetivo, causa/efeito, som/ruído.

As lógicas de criação em dança estudadas neste mestrado não exigem, é verdade, um trabalho verticalizado de escuta reduzida, focado na identificação dos sons isoladamente (objetos sonoros ou objetos-sons, como prefere conceituar Michel Chion). Estruturam-se muito mais por uma perspectiva relacional – vários componentes sendo percebidos e continuamente relacionados por aqueles que percebem, entre eles sons e movimentos corporais. Ainda assim, a noção de escuta reduzida pode ser útil em termos de horizonte para estudo prático de artistas da cena, na busca por manter uma reserva de atenção para a escuta e as características dos sons.

**Capítulo 2**

---

**Cia Oito Nova Dança**

## 2.1. Um breve contexto: Estúdio Nova Dança

A Cia Oito foi fundada no ano 2000, no contexto do Estúdio Nova Dança, espaço de criação, pesquisa e formação em dança, que existiu de 1995 a 2007, no bairro do Bixiga, em São Paulo. A pesquisadora Mariana Vaz de Camargo, em sua dissertação de mestrado, comenta a importância do Estúdio Nova Dança, entre outras coisas, dizendo: “O Estúdio Nova Dança, até fechar as suas portas no início de 2007, teve papel preponderante na articulação de artistas e na invenção de um formato que possibilitasse a sobrevivência e a estabilidade das companhias independentes lá sediadas” (CAMARGO, 2008).

O Estúdio Nova Dança foi criado pelas artistas Adriana Grechi, Lu Favoreto, Isabel (Tica) Lemos e Thelma Bonavita. Cristiane Paoli Quito se juntou em 1996, como parceira e, depois, como sócia. O espaço destacou-se por promover colaboração entre artistas da dança; apresentações de trabalhos cênicos, processos criativos e improvisações (nas Terças de Dança) feitos por profissionais e estudantes; oficinas com artistas nacionais e internacionais; formação e difusão de abordagens e práticas corporais e de dança como o contato improvisação e um ambiente para experimentação artística em São Paulo. Tinham sede no Estúdio as seguintes companhias: Cia Nova Dança 4 (criada em 1996), Cia Oito Nova Dança (criada em 2000), Cia 2 Nova Dança (2000) e Cia Nada Dança (2000).

Tiveram origem ali [no Estúdio Nova Dança] várias estéticas, outras composições possíveis e formas de organização dos núcleos [de criação em dança]. Esses núcleos eram muito diferentes, apesar de terem aparência. A gente bebia das fontes somáticas, mas também trazia diferenças grandes no jeito de se articularem. [...] A palavra diversidade era forte. (Cristiane Paoli Quito, 30º EPID, 2020, informação oral)<sup>29</sup>

Dança experimental sempre teve no Brasil, muita coisa incrível antes e depois do Estúdio Nova Dança. [...] Para mim, o estúdio democratizou o assunto da improvisação, de ser criativo, de se permitir essa dança experimental, de ter um lugar para isso, ter um chão real. (Thelma Bonavita, 30º EPID, 2020, informação oral)

---

<sup>29</sup> Anotações feitas no Encontro Produção e Imprensa de Dança (EPID) sobre o Estúdio Nova Dança, com presença das fundadoras, em 2020. O encontro foi organizado pelo grupo Produção e Imprensa de Dança e realizado de forma virtual devido às restrições para a contenção da pandemia de Covid-19, com produção e mediação de Vitor Daneau. Estive no encontro virtual como audiência.

Dentre as ideias que floresceram naquele espaço, Isabel Tica Lemos, em depoimento na dissertação de mestrado de Hariane Georg (2017), sintetiza sua visão sobre alguns princípios da chamada nova dança, entre eles, a busca do autocuidado na prática da dança e a autonomia do bailarino, tanto no seu treinamento, nos processos de criação e interpretação, quanto para manter-se dançando por mais tempo.

Na época chamávamos de “Nova Dança”, a expressão New Dance. Acho que ela se caracterizava, justamente, a cada um ter acesso ao seu corpo de uma forma muito mais consciente e, nisso, entenda-se a preservação desse corpo. Começa-se a considerar a ideia de que o bailarino também está feito para dançar até a sua velhice. [...] a “Nova Dança” se tornou uma expressão bastante aberta aos jogos de improvisação, ou seja, em suas estruturas coreográficas começou a ser um pouco mais natural conceber um mínimo de espaço para a escolha do intérprete. (LEMOS apud GEORG, 2017, p. 103).

Na metade da década de 1990, Isabel Tica Lemos e Adriana Grechi estavam recém-chegadas em São Paulo, vindo de um período de formação na Escola de Desenvolvimento da Nova Dança (School of New Dance Development – SNDO), em Amsterdã, na Holanda. Traziam para o Estúdio Nova Dança algumas ideias e práticas contemporâneas de dança a partir dessa experiência – como o contato improvisação e abordagens do movimento somático.

Tinha o trabalho do Klauss Vianna, do início da educação somática no Brasil, e tinha a educação somática que vinha do BMC [Body Mind Centering]: eram movimentos fortes que acabaram se aproximando. As danças que criavam essa experiência de corpo tinham muito a ver com esse tipo de formação e de experimentação do corpo, não um entendimento de dança enquanto organização de passos. (Adriana Grechi, 30º EPID, 2020, informação oral)

Lu Favoreto, vinda de Londrina, Paraná, teve aulas com Klauss Vianna e Zélia Monteiro quando chegou em São Paulo, antes da inauguração do Estúdio Nova Dança, dois encontros marcantes, que impactaram seu modo de pensar-fazer dança.

Quando, com 19 anos, eu vim pra São Paulo, comecei a rever a minha dança, entrar em processo criativo, aí percebi que precisava desformatar, sair da forma. Precisava disso mais e mais, entrar em um outro aspecto da dança que não era formal, porque tinha aprendido formal, o código, a técnica de dança. (Lu Favoreto, informação oral, entrevista para a presente pesquisa, 2019)

Klauss [Vianna] tinha morrido em 1992, eu estava começando a ir atrás da [Marie-Madeleine] Beziérs. Tinha um movimento forte da educação somática acontecendo. Eu estava totalmente conectada com a saúde na relação com o movimento. Cada uma de nós [as fundadoras do Estúdio Nova Dança] estava vindo de um caminho e se encontrou. Para mim era forte a questão da abordagem corporal, da consciência profunda do movimento, era o que me movia na época. E percebi complementariedade com as outras. [...] [no Estúdio Nova Dança] Aconteceu um fenômeno da cooperação e da colaboração na diferença, entre nós e todos que participaram, envolveu muita gente. (Lu Favoreto, informação oral, 30º EPID, 2020)

## **2.2. Alguns princípios e procedimentos criativos da Cia Oito Nova Dança**

O objetivo desta seção é situar melhor o trabalho da Cia Oito Nova Dança, ressaltando alguns princípios e procedimentos nos quais se pode observar uma abordagem de corpo, movimento e dança, assim como aspectos da interação som-movimento que fazem parte da poética do grupo paulistano.

Nas criações da Cia Oito Nova Dança, músicos dançam, dançarinos fazem música, falam ou cantam, atores igualmente fazem parte do elenco. A voz é considerada meio expressivo, parte da experiência da dança. Gesto corporal e gesto sonoro, termos usados pela coreógrafa e diretora, Lu Favoreto, estão imbricados e ganham diferentes expressões ao se friccionarem com os temas escolhidos para as criações. Ancoram-se, por sua vez, em pesquisa corporal própria, tendo por referência a coordenação motora, abordagem das fisioterapeutas francesas Marie-Madeleine Beziérs e Suzanne Piret, e o trabalho desenvolvido pelos artistas de dança brasileiros Klauss Vianna e Zélia Monteiro.

As formas de criar nesta companhia dialogam com atividades pedagógicas e práticas de movimento referenciadas no campo da educação somática e na dança contemporânea e pressupõem um trabalho por parte das pessoas dançarinas de proposição e autoria, reconhecidas como intérpretes-criadoras. O que se apresenta ao público é compreendido por Favoreto como uma comunicação da investigação artística, com isso enfatizando um caráter processual e de continuidade do trabalho da companhia, para além do tempo de uma obra.

O campo da educação somática engloba variadas abordagens<sup>30</sup> e, de modo resumido, evidencia as conexões corpo-mente, o trânsito entre visão objetiva e visão subjetiva do corpo, em suas relações intrínsecas, com os outros e o ambiente, a existência de padrões corporais e mentais que se co-regulam e a experiência do movimento também como um processo de (auto)investigação, singular a cada pessoa. Assim, atividades como aulas de dança implicam dar espaço e tempo para sentir, perceber, ter feedbacks, discernir (mais do que copiar sem autonomia), como uma parte do processo de aprendizagem e conhecimento incorporado. Embora no contexto de ensino-aprendizagem em dança possa haver, ou em geral haja, uma concepção de corpo como ponto de partida e também o uso de recursos de apoio como imagens ou modelos externos de anatomia (por exemplo, modelo de esqueleto, usado por Lu Favoreto e tantos professores em aulas), a ênfase recai em como cada pessoa vivencia seus movimentos, e sua anatomia, tecendo relações consigo, com outros, o espaço-tempo, o contexto.

Sucintamente, a seguir, elenco alguns procedimentos e princípios do modo de fazer dança deste grupo paulistano, tanto no sentido de uma contextualização relativa às criações da companhia, quanto de subsidiar as reflexões – por exemplo, do que se pode ou não observar dos processos de experimentação criativa, talvez como rastros ou reminiscências, nas obras cênicas.

No Caderno Oito Nova Dança (2006), Favoreto menciona o que chama de vínculos de apoio, com base nos quais se desenvolvem os processos criativos e a poética do grupo. Estes “dão referência tanto para a investigação do intérprete-criador, no processo de levantamento de material criativo no corpo, como também para o diretor, coreógrafo ou dramaturgista na construção da linha dramática” (FAVORETO, 2006). Essa breve explicação leva a pensar vínculos de apoio como princípios de organização e relacioná-los com a elaboração das partituras, tanto dos intérpretes-criadores (e também suas subpartituras, inseridas no “processo de levantamento de material criativo no corpo”), quanto da dramaturgia, dos sentidos das ações e da obra.

De acordo com o Caderno Oito Nova Dança (2006), os vínculos de apoio que

---

<sup>30</sup> Como a abordagem Body-Mind Centering (BMC), criada por Bonnie Bainbridge Cohen, o método Feldenkrais, de Moshe Feldenkrais, o método de integração estrutural do corpo Rolfing, de Ida Rolf, Bartenieff Fundamentals, por Irmgard Bartenieff, Coordenação Morota, de Béziers, Piret e Yva Hunsinger, a abordagem de dança e movimento somático de Klauss e de Angel Vianna, entre outros.

estruturam o trabalho da companhia são:

- Movimento fundamental/movimento vivenciado/dançado;
- Tema corporal/tema poético;
- Espaço/tempo;
- Movimento/sonoridade;
- Palavra/gesto;
- Coreografia/improvisação;
- Erudito/popular/contemporâneo;
- Teoria/prática<sup>31</sup>.

A seguir, seleciono e cito, brevemente, a definição de alguns desses vínculos conforme apresentados no capítulo três do Caderno, aqueles que acredito terem desdobramentos mais diretos para os interesses da presente pesquisa.

#### *Movimento fundamental/movimento vivenciado/dançado*

Movimento fundamental e movimento vivenciado são termos cunhados por Marie-Madeleine Beziérs e Suzanne Piret, em seu estudo sobre coordenação motora<sup>32</sup>. Movimento fundamental refere-se a “movimento primordial inato como herança evolutiva da espécie humana” (FAVORETO, 2006).

Para Beziérs e Piret (1992), movimento vivenciado é adaptado a cada espaço-tempo, ao contexto, abarca aspectos físicos, psíquicos, afetivos e relacionais, é expressivo de cada sujeito, não se resume a sua estrutura mecânica. Favoreto considera, ainda, que:

O movimento fundamental dá suporte ao movimento vivenciado, que encontra o outro e se adapta à relação – revisitado e transformado a cada instante.

---

<sup>31</sup> Cf. FAVORETO, op.cit., cap. 3.

<sup>32</sup> Sintetizado no livro *Coordenação Motora: Aspectos Mecânicos da Organização Psicomotora do Homem*, primeira edição francesa em 1971 e, no Brasil, em 1990.

(...) Parto do princípio de que a vivência intensificada do movimento possibilita o movimento dançado, extremamente dilatado e comunicativo. (FAVORETO, 2006)<sup>33</sup>

Pela abordagem da coordenação motora, desde recém-nascidos os seres humanos começam a experimentar seus gestos, procurando reproduzi-los, são gestos orientados, ritmados, envolvem satisfação motora, bem-estar, descoberta, aprendizagem. No entanto, no início, essa orientação dos gestos é mais global e indissociada, aos poucos vai se dissociando e especificando, tornando-se voluntária, consciente, mais precisa e complexa, assim como as noções espaço-temporais (BÉZIERS; PIRET, 1992, p. 144). As possibilidades dadas por uma anatomia (forma dos ossos e articulações, músculos, pele, fásia, órgãos sensoriais humanos etc.) têm existência no movimento vivenciado; com o tempo, o conjunto das experiências psicomotoras de uma pessoa molda seu campo próprio de movimento. O movimento dançado, proposto por Favoreto, seria então esse movimento vivenciado em situação de dança, mais expressivo, que amplia o campo de possibilidades corporais, comparativamente aos estados e hábitos cotidianos.

#### *Vínculo movimento/sonoridade*

Pela investigação do corpo sensório-motor, a dança se estrutura na cena, apoia e é apoiada pela sonoridade. A “escuta corporal” se coloca como primordial, uma liderança de sentido, tornando-se um dos fios dramáticos, um olhar de dentro para o som/movimento. (FAVORETO, 2006)

As relações entre música e dança não são necessariamente de “regência” ou predominância de uma sobre a outra, como evidenciam muitas das práticas contemporâneas de dança<sup>34</sup>. O que move o interesse da pesquisa artística da Cia Oito são as possibilidades “entre” música e dança, entre som e movimento dançado. O trabalho da companhia, a partir de abordagens somáticas, propicia “um olhar de dentro” para o movimento, que se procura estender também para as relações som/movimento, e que se define, neste trecho do Caderno Oito Nova Dança (acima), também pela expressão “escuta corporal”. A partir da discussão iniciada nesta pesquisa, pode-se compreender “escuta corporal” como escuta para além do

<sup>33</sup> Op.cit., cap.3.

<sup>34</sup> Lembremos da proposta emblemática de Merce Cunningham e John Cage, iniciada ainda nos anos 1940, apenas para trazer uma referência deste texto.

âmbito estritamente sonoro-auditivo, mas perceptivo. Na visão compartilhada por Lu Favoreto, mais adiante<sup>35</sup>, o movimento corporal em suas relações com tempo e espaço, também cria musicalidade, mesmo na ausência de som. E a escuta, enquanto percepção auditiva, de acordo com a abordagem da percepção-ação e Bernard (2001), sempre é ativa e, ao mesmo tempo, aciona memórias, repertórios, comportamentos anteriores relacionados à música, conhecimento corporalizado. Nos trabalhos da Cia Oito é possível observar e refletir sobre diferentes modos como a “escuta corporal” é proposta.

### *Vínculo palavra/gesto*

A palavra é tratada como música e significado. A imagem que vem aliada a seu significado, ritmo, melodia, intenção e o que a palavra traz como “não dito” suscita aspectos a serem vasculhados, provocadores do gesto cotidiano e do movimento dançado, extracotidiano. A integração da palavra com a imaginação e o movimento concretizado no instante cênico forma uma tríade de apoio para a improvisação na dança, tanto no processo criativo como na cena. (FAVORETO, 2006)

Como foi visto em Schaeffer, na definição das quatro escutas (causal, semântica, cultural e reduzida), a escuta semântica é aquela que “atravessa” o som e busca a mensagem ou representação do som, que empregamos normalmente na linguagem falada. O vínculo palavra/gesto inclui a palavra como significado (escuta semântica), muitas vezes com a função de comunicar para as plateias alguns dos temas que determinada dança mobiliza. Mas também a palavra torna-se materialidade ou elemento na composição musical – por exemplo, em *Devoração*, quando o texto é fragmentado, invertido, repetido em *looping*, desconstruindo o sentido semântico e reforçando a intensidade da dança (discussão no terceiro capítulo).

### *Vínculo coreografia/improvisação*

O desenho coreográfico é tratado como vocabulário comum e muitas vezes desemboca em “uníssonos”, trajetórias espaço-temporais comuns a duas ou mais pessoas. Mesmo esses possíveis “uníssonos” vêm construídos num abrir de brechas para “imprevistos temporais”. (...) O

---

<sup>35</sup> Ver entrevista, na seção 2.3.

momento do impulso do movimento é um acordo resolvido em conjunto, na dança, no instante da comunicação. (FAVORETO, 2006)

O trabalho da companhia, muitas vezes, implica em experienciar a estrutura corporal em movimento, também a trajetória de um movimento pelo corpo, depois em deslocamento no espaço e em relações com o grupo, criativamente, tornando-se movimento dançado. Essas trajetórias podem ser referências para partituras corporais dos intérpretes. Entendo que o vínculo de apoio coreografia/improvisação reafirma a habilidade perceptiva de cada dançarina e cada dançarino, mas também compartilhada, quanto às relações vivas na coreografia, na composição espacial e temporal. Nos “uníssonos” de duas ou mais pessoas, ou sincronização entre elas, a improvisação (no sentido de jogo, conforme se verá na entrevista na seção 2.3) se concentra nos impulsos do movimento, com acordos decididos em tempo real, e na prontidão do grupo de mover-se junto. O que se nota é um desejo de uma experiência de coreografia não tão uniforme – algo como “soar” junto, mas também perceber as “vozes” do conjunto.

Um dos procedimentos criativos recorrentes da Cia Oito é o depoimento pessoal<sup>36</sup>, em que cada dançarina e cada dançarino elabora e apresenta aquilo que o vincula aos temas escolhidos para uma determinada criação, por meio de dança, podendo incluir materiais como músicas, sons, textos, objetos, entre outros. No período de ensaios, os depoimentos pessoais são apresentados, vistos e discutidos por todos, podendo haver momentos de interação entre esses experimentos. Dessa forma de propor, conduzir e vivenciar o processo criativo se origina um conjunto de materialidades e sentidos, relacionados ao tema poético, motriz da criação. O processo de elaboração das partituras individuais e geral se realiza nessa dinâmica de trocas entre os intérpretes, com direção de Lu Favoreto, em parceria com uma direção musical e, quando há, uma direção ou colaboração de dramaturgia.

É recorrente, ainda, o uso de registros gráficos, feitos em grandes papéis, uma roteirização e gravação em vídeo dos momentos de experimentação criativa, como apoio para levantar materiais e situações que tenham, nas palavras da coreógrafa, “algum potencial

---

<sup>36</sup> Ou depoimento através do movimento, como Favoreto pontua, na entrevista, seção 2.3.

de comunicação” e em que a pesquisa artística pode vir a ser verticalizada.

Na Cia Oito Nova Dança, a chamada pesquisa do intérprete-criador parte, normalmente, de *temas poéticos* e *temas corporais* específicos, estes últimos podem ser trabalhados também na rotina de aulas, além do tempo dos ensaios.

Com o intuito de exemplificar a escolha de *temas corporais* relacionados aos *temas poéticos* de uma criação, sendo este um traço do jeito de trabalhar da Cia Oito, trago, a seguir, alguns instantâneos do que vivenciei nas oficinas *Desconstrução dos Espetáculos*, em 2014, na Oficina Cultural Oswald Andrade, em São Paulo. Foi quando Lu Favoreto compartilhou algumas práticas e procedimentos criativos que fizeram parte da criação das obras *Xapiri Xapiripë – Lá Onde a Gente Dançava Sobre Espelhos* (2014) e *Ciclo da Velhice para a Infância* (2008), esta última composta por dois atos, que são os espetáculos anteriores: *Compêndio para a Velhice* (2004) e *Compêndio para a Infância* (2007).

A obra *Compêndio para a Infância* tem como temas poéticos o desenvolvimento infantil e suas diversas fases, o prazer e a curiosidade da criança em descobrir e explorar a interação com o meio ambiente, incluindo miniaturas de objetos, mas também de voz, sons e gestos (escala do íntimo), e os ciclos da vida (que são destacados na junção com a obra *Compêndio para a Velhice*). A coordenação da face foi, por exemplo, um dos temas corporais escolhidos no processo criativo. Segundo Beziérs e Piret, em seus esforços para sugar, mamar, desde cedo os bebês começam a desenvolver uma coordenação da face, “responsável pela construção vocal, gesto do aparelho fonador para a emissão de som”<sup>37</sup>, entre outras implicações.

A proposta prática, que pude viver na oficina, foi a de explorar inicialmente movimentos e percepções a partir da boca, da ação de sugar, com a lembrança de que começa já na fase intra-uterina. Começamos a explorar lentamente, de olhos fechados, movimentos com essa imagem e atenção direcionada e passamos a incluir sons que remetem a uma fase pré-fala do desenvolvimento humano, sons envolvendo a língua, os lábios, a saliva, a respiração, sons vibratórios, do contato da boca com as mãos, sons mais íntimos ou repentinos e abertos. Na cena de abertura de *Compêndio para a Infância*, essa exploração sonora é feita por um dançarino e uma dançarina deitados de pijamas sobre tapetes de tecido

---

<sup>37</sup> Conforme FAVORETO, op.cit., cap.3.

colorido, remetendo à imagem de ninhos e uma fase bem inicial do desenvolvimento infantil. Na etapa seguinte da oficina, Lu Favoreto enfocou os movimentos do rosto e o exagero, a criação de caretas as mais diversificadas (também ligada ao tema da infância), trazendo atenção para a conexão entre a face e a coluna, como prolongamentos uma da outra. A partir disso, também fomos elaborando as transições entre as caretas, pergunta e resposta pegando traços de expressão uns dos outros por contágio, variações de dinâmicas, com momentos de revezamentos para que pudéssemos nos assistir e comentar. Por fim, fizemos um experimento cênico com o material levantado, sentados em cadeiras de criança, assim como acontece no espetáculo. Nesta obra, os intérpretes-criadores fazem uma dança das caretas, com barulhinhos, entonações e pantomima sonora que estimula a imaginação da plateia, e com entradas intermitentes do canto de trabalho Taratá, na voz de Clementina de Jesus.

Na criação da obra *Xapiri Xapiripë – Lá Onde a Gente Dançava Sobre Espelhos*, um dos temas corporais propostos foi o da “coluna de ar”, que possibilita trabalhar respiração, movimentos que esta desencadeia no corpo e a expressão vocal<sup>38</sup>. A percepção e mobilização dessa coluna de ar foi transmitida por Lu Favoreto em oficinas e aulas. Feita em duplas, uma pessoa acompanha a respiração de seu par por meio do toque. Percorre com o toque da mão desde as narinas até a coluna, parando momentaneamente em pontos sucessivos que vão da base do crânio à bacia. A pessoa que recebe o toque direciona a intenção da respiração aos pontos sucessivos da coluna, como “pousos” entre o cheio e o vazio de ar, em seguida expirando. O toque da mão retorna pelo mesmo trajeto, sincronizando com a respiração da pessoa parceira. Esse ciclo se repete e vai avançando, até chegar à bacia. A imagem é de uma “coluna de ar” se ativando ou se preenchendo à frente da coluna de osso, das narinas até a região do diafragma e com repercussão até o assoalho pélvico, mobilizando também sutilmente costelas, vértebras, escápulas, apoio da mão (quando a pessoa está apoiada no chão). A partir desse trabalho, inicialmente de pequenos movimentos, pode-se seguir para uma investigação corporal individual, procurando ampliar os movimentos percebidos, torná-los mais visíveis, variar tónus, desencadear e criar outros novos e incluir a voz.

---

<sup>38</sup> Quanto ao tema poético desta obra, podemos destacar a investigação de um “corpo ancestral” por cada pessoa intérprete-criadora e uma livre interpretação, feita pela Cia Oito, de aspectos da cosmologia dos povos Yanomami (conforme site da companhia [www.ciaoitonovadanca.com.br](http://www.ciaoitonovadanca.com.br)). Entre os Yanomami, xapiripês são espíritos que brincam, dançam, cantam e tornam-se auxiliares dos xamãs, os pajés, em seu trabalho para manter a ordem cosmológica.

No processo do *Xapiri*, a Lu trazia uma proposta de investigação e cada um [da companhia] foi usando na sua pesquisa. Ela já estava trabalhando com a coluna de ar, então foi direcionando pra esse trabalho e os apoios da voz. A gente investiga, mas parte de um lugar comum, isso sempre foi importante, e são também assuntos vindos da coordenação motora, movimento fundamental e movimento vivenciado, cada um fazendo relações com isso. Só que nos depoimentos pessoais já acontecia uma mistura, pela prática de cada um, pela característica de cada um enquanto bailarino, enquanto ator. Depois tinha um momento em que todo mundo assistia. Nesse trabalho todos tinham algum momento de falar e um tratamento disso como material cênico. Tinha uma especificidade de cada um e tinha algo comum, que eram os temas físicos que a Lu estava trazendo, da pesquisa da companhia.

Com a música, o Greg [Gregory Slivar, diretor musical e dançarino em *Xapiri Xapiripê – Lá Onde a Gente Dançava Sobre Espelhos*] ia construindo instrumentos e a gente tocava, ia propondo exercícios coletivos, por exemplo, de fazer sons com bambus. Muito através dos materiais. A gente também pensava na relação com o ritmo, tanto o Greg tocando na relação com a gente, quanto a gente na relação com o som e nunca num sentido de acompanhar ou encaixar na música. Sempre deixando essa relação viva, de que o movimento afeta a música, a música afeta o movimento. Tem uma conversa, sempre. E fomos usando a técnica vocal com a Ná Ozzeti [preparadora vocal no espetáculo]. Depois isso foi entrando como cena e a Cibele Forjaz [codiretora], com o olhar dela, do teatro, foi criando uma dramaturgia desse trabalho. (Camila Venturelli, informação oral, entrevista para o mestrado, 2019)<sup>39</sup>

### 2.3. Entrevistas

Durante esta pesquisa, considerei acompanhar os ensaios de criação da Cia Oito Nova Dança, como caminho para abordar os processos do grupo no que se refere à interação música-dança, musicalidade e aspectos da percepção. O início da pesquisa do mestrado coincidiu, no entanto, com um período em que a companhia estava prestes a estreiar um espetáculo, ou seja, havia um processo de criação se concluindo, um trabalho mais focado em ajustes e temporada de apresentações. Na conformação de um terreno inicial do estudo, assisti algumas vezes a esse trabalho, na época em circulação em teatros e centros culturais<sup>40</sup>, e revisei anotações de ensaios de criação (no caso, de 2016) e atividades

<sup>39</sup> Dançarina, parceira da Cia Oito Nova Dança, intérprete-criadora em *Xapiri*.

<sup>40</sup> Refiro-me ao espetáculo *Juruá*, que, no entanto, não foi inserido no terceiro capítulo devido ao recorte temporal escolhido para a dissertação, que abrange obras da primeira década da Cia Oito Nova Dança, e à riqueza de situações relacionadas aos temas da dissertação que encontrei nesse período.

artístico-formativas que vivenciei com a Cia Oito e com Andrea Drigo, incluindo no período do mestrado – de certo, esse material também informa minha intuição e meu olhar. O estudo das obras cênica foi outro movimento de pesquisa planejado e que se reforçou com a condição de não haver um processo de criação artística em andamento, simultâneo à pesquisa. Dei início às consultas presenciais no acervo audiovisual localizado na sede da Cia Oito, contendo registros das danças em mídia DVD. Desse modo tive contato com obras da primeira década do grupo, quando existia o Estúdio Nova Dança e um elenco fixo duradouro (por todo o período considerado, com poucas mudanças). Nesses trabalhos identifiquei uma variedade de modos de criação de musicalidade e interações dança-música, além de um senso de percurso da companhia quanto a esse foco de interesse. Dessa maneira, selecionei três obras, realizadas entre 2003 e 2010, como documentos para compor parte do presente estudo (o terceiro capítulo).

Mais um movimento da pesquisa se deu nas entrevistas. Realizei uma primeira entrevista com Camila Venturelli, intérprete-criadora em *Xapiri*, dançarina na Cia Oito entre 2013 e 2017 e parceira do grupo, com um caráter exploratório, a partir do que pude identificar pontos de discussão sobre os processos criativos, pertinentes ao mestrado. A partir disso e da primeira fase de levantamentos no acervo da companhia, elaborei pensamentos e perguntas para as entrevistas com Lu Favoreto e Andrea Drigo, que foram realizadas em 2019. O objetivo das entrevistas foi o de trazer mais elementos de compreensão dos processos de criação da Cia Oito Nova Dança e pensamentos de interação dança-música desenvolvidos, mas também abriram uma oportunidade nova, a de escuta e colheita de algumas memórias, de seus percursos na música e na dança e do encontro dessas duas artistas.

Minha opção foi por incorporar as vozes de Favoreto e Drigo no corpo desta dissertação, preservando o formato de entrevista (perguntas e respostas), o que instaura um outro fluxo, da oralidade, neste texto. Essas entrevistas foram transcritas e editadas por mim, em um trabalho que buscou especialmente compilar os assuntos, algumas vezes reiterados, porém dispersos nas falas, e reduzir o material, favorecendo a situação de leitura e enfocando os temas principais: perspectivas sobre os processos criativos, a parceria entre direção musical e de movimento, seus modos de fazer.

Além disso, optei por manter as passagens de contextualização que contam um pouco mais das trajetórias das artistas. Andrea Drigo, vinda de uma formação em música

erudita, pesquisas com culturas musicais tradicionais, ensino de canto (lírico, depois popular) e multi-instrumentista, Lu Favoreto vinda de formação em balé e piano, depois em educação artística e de experiências fundantes com abordagens do movimento somático, encontraram-se no ambiente do Estúdio Nova Dança e no início da trajetória da Cia Oito. Trata-se de duas artistas que dialogam com uma memória e uma geração da dança paulistana e cujos saberes se constroem pelas práticas artísticas e processos pedagógicos que propõem (como dimensões de um mesmo trabalho), tendo como uma centralidade a investigação conduzida de maneira estruturada, incluindo-se modos de relacionar música, corpo, movimento, musicalidade. Porém, observo que ainda não temos tantos registros textuais desses saberes e das histórias dessas artistas.

O desejo de registrar brevemente elementos dos processos criativos por meio das entrevistas deve-se à lógica de trabalho da Cia Oito Nova Dança, na qual, como já mencionado, em alguma medida os sentidos são criados a partir do que é vivenciado corporalmente e em termos de composição, chegando-se a conformações cênicas, às vezes mais, às vezes menos abertas, mas marcadas pelo processo. É possível observar traços recorrentes, ou que atravessam mais de um trabalho no que diz respeito à criação de musicalidade e conexões entre música e dança na companhia, mas estas também ganham diferentes expressões a cada trabalho. As entrevistas com Lu Favoreto e Andrea Drigo descrevem um ambiente coletivo de criação em que a improvisação tem seu lugar, sendo também proposta, de forma mais concentrada, em oficinas, residências e aulas. Se entendermos musicalidade pela abordagem compositiva (conforme Castilho), quais musicalidades essa dinâmica de criação enseja? Lu Favoreto, na entrevista, comenta a possibilidade do “jogo na coreografia”. Para que aconteça, importa criar um tempo compartilhado corporalmente entre os intérpretes-criadores e que possam dialogar entre si e improvisar quanto a esse aspecto (tempo), perceberem-se compondo, mesmo dentro das situações de sincronia (parâmetros estruturados ou métricos). Nesse caso, é por meio certas mudanças como prolongar uma pausa corporal ou musical, ou criar uma suspensão inesperada antes do impulso do movimento ou de uma nota musical que fica em evidência uma qualidade perceptiva, da “escuta corporal” dos indivíduos e do grupo. Esse jogo pode ser entendido como uma forma de criar musicalidade, no trabalho da Cia Oito. Ou ainda, para dar um exemplo de outro modo de musicalidade, presente na obra *Devoração*<sup>41</sup>, o

---

<sup>41</sup> A discussão será desenvolvida no terceiro capítulo.

estudo de um gesto cotidiano, como catar piolho, na obra em questão, pode se tornar dança, gerando uma partitura corporal definida, com alguma margem para os intérpretes improvisarem na relação entre si e com o espaço. A composição musical, desenvolvida ao vivo e a partir do gesto, acrescenta percepções ou sentidos – neste caso considerado, o sentido é de consonância entre música e gestualidade, quer dizer, ambas se reforçam mutuamente, o ritmo é constante e duradouro, a melodia cíclica, parecendo perpetuar aquele gesto, e a voz às vezes “descola”, criando algumas interferências (timbrísticas). Em geral, a criação musical participa de todo o processo de elaboração de uma obra da Cia Oito Nova Dança: o espaço da dança, dos ensaios, torna-se também o ateliê da compositora. Desses aspectos, entre outros, as falas das artistas fornecem testemunho, ou duas perspectivas.

Além de Andrea Drigo, outras parcerias musicais foram marcantes na pesquisa da Cia Oito, como a do músico Celso Nascimento, da pesquisadora da voz cênica Mônica Montenegro, ambos no início da trajetória do grupo, a do dançarino e músico Ramiro Murillo, que integrou a companhia de 2002 a 2011, e, para a elaboração de *Xapiri Xapiripë – Lá Onde a Gente Dançava Sobre Espelhos*, do músico Greg Slivar. No entanto, a parceria entre Drigo e Favoreto se destaca pela duração, variedade de experiências conjuntas e, também, por Drigo ter sua pesquisa própria sistematizada (principalmente em *O Caminho do Canto*). São focos de interesse que trazem suas vozes para esta dissertação.

### **Lu Favoreto**

– Nos trabalhos da Cia Oito Nova Dança são recorrentes alguns traços como a presença de músicos em cena, os dançarinos produzindo sons junto, também as formas como isso vai emergindo durante o processo. Como foi se desenvolvendo esse olhar para a relação com a música e a produção sonora?

**Lu Favoreto:** A relação som e movimento, pra mim, acontece desde sempre. Aprendi a dançar, tocando. Não me tornei uma musicista, resolvi virar bailarina, trabalhar com dança. Mas aprendi as duas coisas ao mesmo tempo: estudava piano e balé. Ali já existia a relação som e movimento totalmente intrínseca, muito fortemente. O mesmo corpo que estava aprendendo a tocar era o corpo que estava aprendendo a dançar. E era o mesmo estilo de

música e dança. Por mais que tivesse interesse em outras danças, o clássico permaneceu na minha vida até os dezenove anos. Nesses nove primeiros anos de dança fazia balé clássico todo dia. O meu lado que mais sentia que as professoras e a pessoa que dirigia o primeiro corpo de baile que eu entrei prestavam atenção era a musicalidade. Sentia que, quando me chamavam para fazer uma corifeia num coletivo, não tinha a ver com a perna que ia lá em cima, quer dizer, não era formal a minha potência como bailarina, era a musicalidade, eu sabia disso. Me colocavam na frente, porque eu era baixinha e era musical, tinha facilidade com a música, então conseguia trazer todo mundo junto. Com quinze anos, mais ou menos nessa idade, resolvi que ia trabalhar com dança. Com dezesseis, dezessete anos, veio a crise. Não tinha faculdade de dança<sup>42</sup>. O que que eu faço? Fui fazer educação artística [como graduação]. Mas minha formação foi junto com a música. Desde sempre a musicalidade é uma questão para mim. Acho que danço porque amo música e vejo dança como música.

Em São Paulo, foi com o Klauss [Vianna] e a Zélia [Monteiro] que fui começando a entender essa história de encontrar um lugar no corpo que era além da música. E que também era musical. Não era grudado na linguagem musical. Isso foi super importante. Quando fui atrás do trabalho deles, tinha um núcleo de aprendizado em que a Zélia dava aula de improvisação e, para o Klauss, era super forte a questão da improvisação via estrutura do corpo, via percepção de princípios de movimento. Então teve todo esse aprendizado lá atrás e eu com 20, 21 anos, muito antes do Estúdio Nova Dança.

O trabalho do Klauss tinha muito a ver com uma releitura do clássico e com uma aplicação na improvisação de um trabalho de consciência profundo. Ali, aprendi a improvisar, eu posso dizer. Antes disso, para mim a música era tão importante que, quando fiz as primeiras improvisações, em Londrina – com um professor americano que foi dar aula lá –, adorei fazer. Estava dançando a partir de um corpo que estava acordado em um certo sentido, tinha feito um trabalho técnico e estava dançando livremente a música. Para mim improvisar era isso. E era forte, muito prazeroso. Aí Klauss faleceu, a Zélia foi pra França [1993-1997], eu fui desenvolver isso depois com a Tica [Isabel Lemos], a Adriana Grechi, depois a [Cristiane Paoli] Quito, com meus companheiros, com a Cia Oito.

Montei o Nova Dança em 1995. Em 2000, cinco anos depois, quando eu tinha uns 34 anos, foi quando fiz a primeira direção com a Cia Oito, que era o *Modos de Ver*. A Andrea [Drigo] chegou depois. Ela conheceu a companhia assistindo ao *Modos de Ver*. Então teve todo um

---

<sup>42</sup> Lu Favoreto é natural da cidade de Londrina, no Paraná.

processo antes, que tem a ver com minha formação e tendência como artista. Falo que poderia ter sido musicista, porque acho que a música é que me faz dançar. Quando penso na dramaturgia de um trabalho, muitas vezes penso em uma dramaturgia sonora antes de pensar as outras coisas. A dramaturgia sonora contém também um movimento, no corpo. Não é só o que eu ouço. Não é só a trilha sonora.

– Sobre um aspecto, a improvisação: na Cia Oito, ela está presente como procedimento criativo, mas você já trabalhou com improvisação em cena. Como foram essas escolhas?

**Lu Favoreto:** Trabalhei [com improvisação em cena], com a Zélia, foram sete anos que fiquei no Núcleo de Improvisação<sup>43</sup>. Mas, quando dirijo, quando coreografo, não é a minha opção primeira. Mesmo quando não tem escrita nenhuma, digamos assim, então são jogos e desenhos, são atravessamentos no espaço e no corpo, por exemplo os oitos na coluna<sup>44</sup>. Tem sempre um lugar pra gente se ancorar. Quando a pessoa vê, pode achar que é super improvisado. Na verdade tem uma estrutura ali que está dando suporte. Cada um lida de um jeito, mas a estrutura, em si, é comum.

A gente foi para a improvisação como processo criativo, diferente também da Cia Nova Dança 4 [dirigida por Cristiane Paoli Quito], que foi para a improvisação em cena no limite disso. Percebo que, na Cia Oito, tem um esforço de trazer sempre um lugar de, eu poderia

---

<sup>43</sup> Grupo de dança criado e orientado por Zélia Monteiro, que adota princípios da abordagem de Klauss Vianna em sua pesquisa em artística, e no qual Favoreto atuou de 2007 a 2013.

<sup>44</sup> A figura do oito é recorrente no trabalho de Favoreto, inspirada na abordagem da Coordenação Motora, de Béziers e Piret, e está presente no nome da companhia que dirige. Essa abordagem ressalta que o corpo humano se organiza de maneira integrada, tensionalmente, envolvendo músculos antagonistas e músculos condutores de tensão que, como diz o nome, transmitem e conduzem a tensão entre diferentes segmentos corporais, incluindo ossos e articulações, na geração de movimento. Mesmo a estabilidade não acontece em inércia, mas em um dinamismo contínuo, de reequilíbrio. Quanto aos oitos, entende-se que as chamadas unidades de coordenação (como tronco, pernas, braços) possuem articulações esféricas (encaixes ou elementos esféricos) que as ligam às suas unidades vizinhas e as rotações desses elementos se opõem, pela existência de uma terceira articulação “cuja característica dominante é a flexão-extensão” (BÉZIER, 1992, p. 19) – é o caso do braço e o cotovelo como unidade de transição. Por essas características, as unidades de coordenação se organizam num tensionamento em torção, seu movimento descreve elipses como as do oito, ou do símbolo do infinito. O movimento de cada anel do oito se relaciona com cada anel das partes do corpo que lhe são vizinhas (BÉZIER, 1992, p. 144) e o oito continua, se propaga. O traçado desse oito é orientado pela forma anatômica. Cada parte do corpo, anatomicamente, define um campo de movimento que lhe é próprio. Mas, além disso, cada pessoa vai estruturando seu campo de movimento (chamado de espaço motor na Coordenação Motora), a partir de gestos que estão em constante relação com o espaço exterior, com os outros, com as experiências vividas, não são sentidos só mecanicamente, não são dissociados dos aspectos psíquicos (Béziers e Piret dizem uma organização psicomotora). Essas concepções da Coordenação Motora dialogam diretamente com o trabalho de Favoreto.

chamar de improvisação, mas seria um lugar de jogo na coreografia. Que não tem a ver com fechar a coreografia na música, com fechar, fechar, fechar. O máximo possível uma abertura para esse jogo.

– Isso sem marcação de tempos, da métrica? Ou usa também marcação de tempos?

**Lu Favoreto:** Depende da necessidade. Mas tentar o máximo possível desamarrar. Não está amarrado na obra, a história está entre as pessoas. Aí, tudo bem, tem um impulso de um que gera determinado momento, uma deixa, que os outros podem estar juntos.

– Sobre essa estrutura comum aos intérpretes-criadores, é uma estrutura corporal? Espacial? Temporal?...

**Lu Favoreto:** Depende da situação. No primeiro núcleo coreográfico do *Modos de Ver*, por exemplo, a gente atravessava o espaço com o oito na coluna, cada um do seu jeito, dentro e fora, espacializando. E também tinha essa relação via o tempo do movimento. Se um percebia que o outro estava indo em uma direção e em determinada velocidade, podia se deixar invadir por aquilo, ou se opor. Tinha uma relação entre. Então tinha uma proposta de relação espacial, uma proposta de trajeto interno e tinha o jogo. Mas era totalmente improvisado, no sentido de que cada dia era uma coisa diferente: quem entrava primeiro, o que se desenvolvia, a gente só sabia que ia descobrir uma saída para chegar no segundo núcleo, um solo da [dançarina] Geórgia [Lengos], em que tinha uma circularidade, com música ao vivo do [músico] Celso Nascimento, ele com um instrumento que lembrava as marés. Nesse trabalho, muito do que veio como matéria criativa tinha a ver com a vivência da natureza, de um trabalho de campo que a gente fez na Ilha do Cardoso (SP). Então tinha essa partitura e, a cada ensaio, a Geórgia desenvolvia, a gente ia fortalecendo alguns trajetos, algo que não fechava nunca, ela sempre podia improvisar. Mas tinha ali uma estrutura.

– Quanto à participação do músico/musicista em cena, ela vem da experiência das *jams*<sup>45</sup>?

---

<sup>45</sup> *Jam session*, ou somente *jam*, expressão em inglês, é abreviação de *jazz after midnight*, que remete ao momento em que os músicos de jazz, depois da jornada de trabalho, reuniam-se informalmente para

**Lu Favoreto:** Talvez. Mas, desde o *Modos de Ver*, era o Celso Nascimento que tocava ao vivo e tinha uma trilha super interessante, com lundú, que é considerado os primórdios do samba, música colonial brasileira. Ter um músico em cena sempre foi algo super forte. E eu também fazia um solo com uma fala de uma pessoa mais velha e tratava aquilo como música. Esse tipo de olhar para a fala foi se desenvolvendo.

Desde o início eu tinha vontade de trazer a palavra. Sinto falta, muitas vezes, de uma orientação maior para o público, no sentido do que é que está me interessando com aquela dança. Não fechar a comunicação, não fechar o que o público está lendo, mas ter dicas do assunto, do que está interessando ali, ter essa possibilidade de saber o que o artista está querendo com aquilo. Sinto que é uma questão de estilo mesmo. Gosto de falar de assunto. Como se fosse um texto falado. Claro que, quando você vai falar um texto, tem um certo direcionamento, uma linha de pensamento que se coloca, mas você também pode lançar imagens e ser menos linear. Mesmo em um diálogo via palavra. No texto da cena também.

No sentido da conexão som e movimento *Trapiche* [obra criada na sequência de *Modos de Ver*] foi muito forte, porque a cultura do fandango é muito junto da música. Quem tocava, quem batia, quem dançava, o que era dança e o que era música: foi um prato cheio. Ou nas culturas indígenas, que é junto, dança e música, onde começa uma e termina a outra? Na verdade, isso foi se dando cada vez mais, é um interesse de pesquisa mesmo, esse entre linguagens. No *Juruá* a gente falou de um corpo pulsátil, no movimento. Mais importante do que a pontuação, ou o pulso e o andamento, é o ir-e-vir, o entre, o pulsátil. Parece que é uma pesquisa bem grande, acho que a gente só começou.

– Essa palavra depoimento. Como se dão os depoimentos pessoais, dos intérpretes-criadores, no processo da companhia? E também se direcionam à voz e à fala?

**Lu Favoreto:** Sempre pedi depoimentos pessoais sobre os assuntos ou as experiências que estavam sendo tratados. Tenho usado [a expressão]: depoimento através do movimento. Gesto vocal, movimento do corpo, articulação das palavras, articulação do pensamento, isso

---

improvisar. Foi incorporada no meio da dança com um sentido semelhante, significando sessão de improvisação, nesse caso, de pessoas reunidas para dançar. No Estúdio Oito Nova Dança, por volta de 2015, a noção de *jam* foi sendo substituída pela de Território de Encontros Intensivos Artísticos (Teia), igualmente um momento para improvisar, mas com uma intenção e uma atenção maiores às proposições que estão sendo compostas e à colaboração entre os participantes nesse sentido.

se dando através do corpo e da voz. Mas o depoimento, para mim, pode ter fala também. Essa palavra depoimento é uma provocação. Inclusive, ela dá alguns problemas. Mas não acho ruim. A Cibele [Forjaz], por exemplo, usa deglutição cênica, mas nesse caso tem mais a ver com a cena, com a ideia da cena, com o que você já visualiza como comunicação. Depoimento parece que vem uma perspectiva mais íntima. Pode ser uma dança, uma música, um texto, enfim, você está fazendo o seu depoimento sobre aquilo, mais intimamente. A fala tem desde sempre no trabalho da companhia, às vezes vem mais como música, ou mais como texto. Por exemplo, no *Devoração*, o depoimento da Andrea veio em forma de sonho e foi falado um texto, do Desossar. No depoimento do Luciano Bussab [em *Devoração*], ele queria experimentar o quanto o fato de estar com um movimento incessante da cabeça bagunçava a possibilidade de escutar, pensar, falar, e a gente fazia perguntas para ele responder, às vezes perguntas do dia, pra desconcertar mais. Mas era real, não era marcado. Ele estava se colocando em laboratório.

– A partir do que emerge, como você vai dirigindo e desenvolvendo as partituras?

**Lu Favoreto:** Vou fazendo algumas escolhas, a gente vai discutindo, vai vendo o que geram. Trabalho muito, porque filme, vejo o que foi filmado, trago uma ideia, nunca trago a coreografia pronta, mas fico pensando no trabalho 24 horas por dia quando estou em processo criativo. Como eu danço, estou vendo o trabalho de dentro, quando vejo o vídeo depois, é outra coisa. É trabalho dobrado. Mas é uma ferramenta essencial para mim.

Todo processo criativo tinha a improvisação para levantar material. Às vezes cada um trazendo um depoimento individual, às vezes em um coletivão, um provocando o outro. No *Pianíssimo* foi bem coletivo. Porque partiu de um depoimento meu, queria falar sobre o piano queimado no incêndio que aconteceu na minha casa e a maioria dos intérpretes-criadores já estava junto na companhia quando a casa pegou fogo. Esse piano estava guardado desde então. Fizemos uma *jam*, com cada um se provocando em relação à memória que tinha daquele assunto. E tem esse piano como protagonista, um instrumento erudito e popular. A Andrea quis trazer a questão do erudito também na voz. No *Devoração* foi bem interessante, porque tiveram palestras e *jams* abertas ao público que tinha assistido. O material vinha bem inusitado, mais caótico. E a gente foi criando uma dramaturgia. Alguns depoimentos não viravam cena, outros a gente transformava, desenvolvia, os que

tenham alguma força de comunicação. É sempre um processo muito colaborativo. Eu vou escolhendo, mas a criação é de todos. Por isso é tão difícil retomar um trabalho, se as pessoas não estão mais juntas. Mudar o bailarino nunca é uma opção tranquila. É difícil, não é simples. Por ser muito autoral.

– Essa relação com os sons como foi se construindo, na companhia?

**Lu Favoreto:** A relação com o movimento tem tudo a ver com a relação com os sons. Acho que um músico, uma musicista que toca pra caramba, uma Andrea Drigo, por exemplo, quando toca o violão dela, parece que o instrumento é parte do corpo, a sensação que ela deve ter é total de prolongamentos, dedos, cordas, trastes, acho que viram uma coisa só. E sendo meu corpo? Não consigo ouvir, mas movo, vou na música dele. Que qualidade é essa que gera, quando eu vou nessa música? É uma dança específica. Não é a dança que vai pela forma, pelo espaço, pelo desenho de fora, pela linha de fora. A coreografia é um pretexto, um pré-texto, para uma comunicação.

Nessa relação som e movimento tem uma camada fundamental, que é a musicalidade do gesto, que movimento acontece pelo corpo, esse é meu instrumento musical. E a gente olhar movimento como música. Tem bastante a ver com dinâmicas, principalmente com o tempo. Isso possibilita muitos desdobramentos: possibilita o jogo, possibilita o músico se perceber dançando quando está tocando, um jeito de tocar o instrumento, um jeito de dançar a palavra, um jeito de falar enquanto estou me movimentando, que melodia e que ritmos são esses quando falo, que ênfases dou, ou quando isso se explicita pelo instrumento musical ou pela fala. A gente só consegue jogar pelo tempo, porque cada um vive o tempo no seu movimento. Isso é o início de tudo. Junto com isso começaram a vir as outras coisas. Mas esse é o fundamento.

No meu caso, foi se desenvolvendo a relação viva através do tempo do movimento, de você estar percebendo as durações, o impulso, o pulso, as pontuações, a velocidade dos outros, a pausa. Por mais que tenha um desenho coreográfico, uma escrita coreográfica mais definida, sempre tem algum espaço pra você brincar com aquilo. É um jeito de manter aquilo que está no entre as pessoas, não é a coreografia acima de tudo e de todos. É ela sendo utilizada para as pessoas se comunicarem entre si e com o público.

## **Andrea Drigo**

**Andrea Drigo:** No momento em que me encontrei com a Lu [Favoreto], com a Cia Oito, já fazia a minha pesquisa de voz, que é *O Caminho do Canto*. Começou em 1990. O primeiro curso foi na Associação Palas Athena, na época chamou “Liberação e Harmonização da Energia através do Canto”, nome que a professora Lia Diskin deu. Eu era muito jovem. Foi uma espécie de berçário. Desse trabalho eu fui “pra vida”, ainda dando aulas de canto lírico, mas já compondo coisas diferentes. Desde lá percebia muito a conexão com o corpo, a voz acontecendo num corpo e esse corpo tem movimento, tem um jeito próprio de conseguir chegar a determinados resultados na voz, a partir da consciência de ser um corpo cantando. Com esse olhar, desenvolvi o pensamento dos erres: R1, Região 1, da bacia; R2, Região 2, da caixa torácica; R3, Região 3, da cabeça. E dou o primeiro passo pro movimento de corpo e som. Aí *O Caminho do Canto* segue, fico sete anos como residente no Sesc Pompeia, é quando várias pessoas da dança e do teatro me conhecem. Porque era um trabalho considerado diferente dos outros que existiam naquele momento para a voz, a dança, o movimento. Já tinha bastante coisa em relação ao teatro, olhares mais contemporâneos. E eu vinha trabalhando com teatro também, em São José dos Campos.<sup>46</sup>

Trabalhava a voz com atores e sempre mencionava que, se o som não estiver em movimento, você não tem uma voz acontecendo, uma voz em acontecimento, e como você esculpe o som em tempo real, percebendo tempo e espaço. A música pode ser vista como número no tempo, assim muitas vezes é colocado. E geometria seria número relacionado ao espaço. O que eu falo é que voz e som – e, nesses últimos dois, três anos venho pesquisando muito as frequências sonoras – são construídos no espaço também, não só no tempo. Depois trabalhei em São Sebastião com pesquisa de músicas caiçaras do litoral norte paulista ao sul fluminense e a cultura da rabeca de três cordas. Aprendi a tocar com os mestres rabequeiros, e com essa bagagem voltei pra São Paulo, pra terminar meu CD *A Dança*. O encontro com a Lu foi por conta desse CD, que ela punha para fazer os aquecimentos. A Cia Oito Nova Dança estava com um trabalho, antes do *Trapiche*, já envolvendo pessoas caiçaras da Ilha do Cardoso (SP), e queria aprofundar mais, com *Trapiche*. A Lu estava procurando alguém que tocasse rabeca. Então, entrei na companhia. Também porque eu tocava rabeca.

---

<sup>46</sup> Nesta cidade, Drigo trabalhou no Teatro na Comunidade, de Sebastião Milaré (crítico e pesquisador de teatro) e Ademar Guerra (diretor de teatro) e também no grupo folclórico Piraquara, com Toninho Macedo. Informação oral, dada pela entrevistada.

Na hora que entro na Oito, foi a primeira companhia que tive um contato maior com dança, que entrei “por dentro do dentro” da história. A Lu tinha o estudo da Coordenação Motora, a partir da Béziers, e é o que fica mais forte para mim naquele momento. Porque eu vinha trazendo a referência dos três Rs e falava a partir de um olhar intuitivo. Imaginem duas abóbodas, uma do assoalho pélvico, outra do céu da boca, de um ponto de vista micro, e imaginem a relação entre Terra e o céu, de um ponto de vista macro. Nesse movimento entre as abóbodas, falava da Região 2 [caixa torácica] como um lugar de passagem. Fazia um desenho que chamava de oito do infinito. Porque, na hora que você lança uma frequência sonora [na voz], lança simultaneamente com apoios em cima e embaixo e com movimento. É nessa relação que tem esse acontecimento que é som.

Quando fui fazer a direção do primeiro trabalho com a Lu, ela falou: tem que fazer aula. No primeiro dia, ela trouxe o esqueleto e mostrou as abóbodas, como diz a Béziers: a abóboda do céu da boca, do assoalho pélvico. Saber que as coisas intuitivas que vinha acessando tinham nome fez uma diferença, conectou total. Aí começamos essa parceria do som-movimento, que sempre me interessou.

– As aulas eram no Estúdio Nova Dança, no Bixiga? Como foi sua passagem por lá?

**Andrea Drigo:** Toda a minha formação era em música erudita, meu trabalho de instrumentista sempre foi voltado para o erudito, e tinha alguns anos que eu estava desenvolvendo esse trabalho experimental com a voz. Então não estava encontrando um lugar. Também não me via num trabalho de experimentação vocal que via algumas pessoas fazerem e achava um pouco sem rigor, uma exploração, uma experimentação sem técnica, um simples fluxo sonoro, que isso nunca foi o meu desejo. Porque, apesar de não ter um rigor erudito, patriarcal, bem masculino – também esse nunca foi o meu desejo –, por outro lado, não era uma coisa sem “borda” nenhuma. Quando encontro o Estúdio Nova Dança, no Bixigão [bairro do Bixiga], tinha a Cristiane Paoli Quito, a Tica Lemos, a Lu Favoreto e outras pessoas fazendo um trabalho que, aqui no Brasil, era novo. Ali eu me encontrei naquele momento, um lugar que tinha a ver com meu pensamento. Mas, quando chego na Cia Oito, já chego com meu trabalho de pesquisa, com uma história, fazendo um trabalho junto a essa companhia de dança.

– Nos seus trabalhos com a Cia Oito, como é o processo de criar as proposições sonoras em relação com a pesquisa corporal?

**Andrea Drigo:** Tem uma coisa que a Lu chama de depoimentos, sempre tem esse procedimento. Ela traz uma ideia de trabalho, mas também teve casos em que nós duas tivemos a ideia do trabalho, por exemplo, *Cinco Trilhas* ou *Juruá*, em que estive mais presente na conceituação. A gente conversa, abre essa ideia, de várias maneiras. É um tempo de gestação, que pode levar mais, ou menos, dependendo da duração total que a gente tem. Chega um momento em que cada pessoa traz um depoimento. Participo de todos os depoimentos. Quando estou no trabalho, estou vendo o de todo mundo, não vejo só o meu, aquilo vai alimentando. Sempre um espetáculo, no final, é montado com depoimentos de todo mundo. Por isso que são intérpretes-criadores. Lá todos nós somos intérpretes-criadores. A Lu, enquanto diretora, faz a dramaturgia. Mas ela também trabalha em diálogo com pesquisadores, antropólogos, cada vez mais nessa maneira, abrindo para muitos olhares, pra contribuírem na feitura do espetáculo. E o som, desde o princípio, vai acontecendo e ajudando nesse olhar. Vou vendo todos os depoimentos, percebendo onde cabem timbres, trabalho com tipos de timbres, por exemplo, violão elétrico, violão de aço, rabeça, é tanta coisa. Fico sugerindo timbres, ou lugar de colocação da voz nesses últimos trabalhos, porque a Cia Oito está trazendo muito a palavra para o espetáculo. Também faço depoimento. Como direção musical sempre estou junto e discutindo as coisas com a Lu. Participo desde o princípio.

O gesto do bailarino, pra mim, é repleto de sonoridade e som, isso me alimenta demais. Cada gesto de bailarino é um timbre que ouço. Fica muito impresso. Quando vejo o gesto da Lu, é como ouvir um trompete. É um timbre claro. O gesto da Camila já é um outro timbre... É uma harpa, vamos dizer assim. Vou ouvindo timbres, que hoje estou preferindo ver como frequências sonoras. Isso é um alimento na criação. Além disso, sempre estou junto. Só quando tenho que terminar uma ideia é que tenho momentos sozinha. Importante também é que componho na hora. Às vezes levo um pensamento musical, mas a coisa também vai se fazendo nos ensaios, e são meses de ensaios. É raro eu levar algo e continuar compondo a proposta inicial, porque preciso dos gestos. A gente está fazendo junto.

– Como é trabalhar os sons e a escuta com dançarinos e dançarinas, na sua experiência?

**Andrea Drigo:** Nessa minha experiência, de tantos anos que trabalho com dança, ainda

sinto que os bailarinos, com o som, estão muito aquém. É ainda um buraco que tem. Os bailarinos às vezes ficam muito no movimento e esquecem, param de ouvir. Sinto que ainda não tem uma potência de acontecimento, no espaço, com o som. Isso é algo que reparo. Quer dizer, é também um desejo que eu tenho. Quando trabalho com eles, sempre tenho que fazer uma forcinha a mais, chamar a atenção. Não faço a música como um apoio para a dança, e também nunca foi o desejo da Lu, porque para ela é muito forte o desejo de construir som e movimento juntos. A música não é apoio para dança: essa é a grande história. Na minha experiência é difícil ter bailarinos pra quem som e movimento acontecem juntos.

– A música ao vivo seria importante também nesse sentido?

**Andrea Drigo:** A música ao vivo está também acontecendo. Uma música gravada, se bobear, ou se você não tem uma construção nesse sentido, pode perder completamente o ouvido. O grande desafio está em não fazer a música para o bailarino. Na hora em que a música começa acontecer *para* o bailarino, acabou som-movimento. Tem que ter uma conversa, tem que ter um espaço ali, um espaço de acontecimento entre som e movimento corporal. Senão é movimento corporal. E o som está apoiando o movimento. No *Juruá*, consegui romper totalmente com qualquer possibilidade de apoio no som, porque trabalhei com frequências sonoras [música eletroacústica], desenhando junto com o bailarino, ou o bailarino desenhando as frequências, ou as frequências desenhando o bailarino. É onde começo a chegar em algo mais parecido com a minha pesquisa atual.

Sobre a nossa parceria, sinto que me modifico muito no encontro com a Lu e percebo a Lu se modificando muito no encontro comigo. A Lu traz um certo desejo de uma indicação de temas e assuntos, para comunicar. Eu trabalho de outra maneira. Esse encontro às vezes gera dissonâncias e isso gera movimento, porque, se for ficar só na consonância, vamos parar por aí. Nós temos uma dinâmica, uma complementariedade, somos muito criativas juntas. A gente tem lenha pra queimar. Também, com certeza, temos admiração mútua. São dezessete anos em parceria [no ano de 2019], nessa composição, acho isso raro.

### **Capítulo 3**

---

## **Obras e cenas pelo vínculo som-movimento corporal**

Desde o primeiro trabalho da Cia Oito Nova Dança, *Modos de Ver* (2001), a relação com os sons é visível por meio de músicos e musicista que estão presentes e atuantes, interação com instrumentos musicais como parte da criação de partituras corporais, música feita ao vivo também como parte estruturante da cena, entre outros elementos. Partitura é entendida como “estrutura de suporte à vivência improvisada na cena”, que “se apoia em princípios da dança” (FAVORETO, 2006)<sup>47</sup>.

A interação de movimentos corporais e produção sonora ou musical, como parte da poética da companhia, me levou a observar, em mais detalhe, que tipos de interações se dão. Exigiu, a princípio, uma atenção ao que se entende por “musical” na Cia Oito Nova Dança. Como foi visto na entrevista com a coreógrafa e diretora, situações que envolvem apenas movimentos corporais dos intérpretes são compreendidas como musicais também. Observo que essa qualidade “musical” está associada, muitas vezes, ao trabalho com durações e modulação de intensidade – elementos estes que Jacyan Castilho destaca ao procurar identificar musicalidade nos fenômenos visuais e cinéticos, nas artes vivas. Além disso, na Cia Oito, dançarinas e dançarinos podem fazer pequenas variações no tempo e na energia do impulso quando dançam juntos, quando lideram momentaneamente uma sequência de dança, uma maneira de se conectarem e manterem vivas suas interações, na presença ou não de sons. Não raro a própria produção sonora, em especial as situações de música tocada ao vivo, faz parte dessa sutil tensão de estar em grupo, ou mesmo dueto, ativando a audição e a percepção de diferentes dimensões de interação e composição acontecendo, simultâneas.

Essa maneira de trabalhar a interação entre movimentos dançados e proposições sonoras possibilita algumas nuances, que podem ser consideradas a partir de termos propriamente musicais (por exemplo, relações de consonância, dissonância, homofonia, polifonia etc.), em termos de funções na obra e a partir da experiência da percepção. Pelo ângulo da experiência perceptiva de dançarinas e dançarinos, pode-se refletir, por exemplo, sobre as situações de sincronização corpo-som quando existe produção sonora reproduzida ou feita ao vivo e quando os intérpretes dançam e produzem sons ao mesmo tempo, como acontece no espetáculo *Trapiche* (discussão mais adiante).

Abaixo, trago uma descrição comentada de trechos e cenas das obras da Cia Oito Nova Dança, *Trapiche* (2003), *Devoração* (2009) e *Pianíssimo* (2010), em que procuro

---

<sup>47</sup> Publicação sem paginação.

detalhar e discutir alguns modos de criar musicalidade e relacionar som-movimento corporal. Para isso, foram feitas consultas presenciais ao acervo audiovisual da Cia Oito Nova Dança, em mídia DVD, em diferentes dias no ano de 2019 e 2020<sup>48</sup>. Pelo fato da impossibilidade de retirada do material do Estúdio Oito Nova Dança (empréstimo), realizei anotações minuciosas do que assistia e, no período de escrita da dissertação, estas foram revisitadas, constantemente, e procurei aproximar das obras algumas questões a respeito da musicalidade, sob o viés compositivo, conforme Castilho (2013), e à da criação de relações música-dança, pelo viés perceptivo.

### 3.1. *Trapiche* (2003)

*Trapiche* (2003) partiu de uma pesquisa realizada por dançarinas e dançarinos da Cia Oito sobre o fandango caiçara de Cananeia, no litoral sul do estado de São Paulo, como parte do Projeto Marujá<sup>49</sup>. O risco de extinção da tradição do fandango, suas transformações, sentidos de preservação, o contato com grupos fandanguieiros locais que passaram a incluir jovens e o diálogo intercultural na perspectiva da companhia de dança da capital paulista foram algumas das motivações do projeto. Além do espetáculo *Trapiche*, o projeto incluiu também trabalho de campo, exposição de vídeo e fotos e oficina sobre o processo criativo.

O fandango caiçara foi registrado como patrimônio cultural do Brasil em novembro de 2012, pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Pode-se dizer que as ações que singularizam o Fandango Caiçara são:

- a) Práticas que transitam pela fé, parentesco, trabalho e festa;
- b) Alternância de danças coreografadas e batidas com tamancos pelos homens, bem como danças de casais bailadas sem coreografia; e
- c) Universo musical e poético específico, com o uso de instrumentos como a viola fandanguieira (ou viola branca, como é conhecida em Iguape-SP), com suas afinações e toques característicos, juntamente com adufos e

---

<sup>48</sup> Anoto que a pandemia de Covid-19 e as medidas de contenção do contágio do vírus SARS-CoV-2, com o fechamento de estabelecimentos e serviços públicos e privados com circulação de pessoas, isolamento e distanciamento social, assim como suas diversas consequências, afetaram, também, a presente pesquisa.

<sup>49</sup> O Projeto Marujá, da Cia Oito Nova Dança, foi realizado com financiamento do Programa Petrobras Artes Cênicas 2003. Marujá é um bairro/comunidade de Cananeia.

rabecas (IPHAN, 2011).

A palavra caçara designa as comunidades litorâneas formadas pela contribuição étnico-cultural dos indígenas, dos colonizadores portugueses e, em menor grau, dos escravizados africanos. Essas comunidades estão entre as primeiras regiões do país colonizadas por ibéricos, datando de 1502 as primeiras povoações, em Cananéia.” (PEDROSA, 2018).

No espetáculo estão presentes alguns elementos do fandango caçara, fruto da aprendizagem da Cia Oito com grupos mantenedores dessa expressão cultural na região litorânea, na divisa entre os estados de São Paulo e Paraná, transmitidos no período de trabalho de campo. Estes elementos são: a música<sup>50</sup> – modas aprendidas com grupos fandangueiros (do tipo dondom e sinsará); os instrumentos – viola, rabeca, machete (semelhante ao cavaquinho) confeccionados com madeira da região, e pares de colheres que são batidos na mão e na coxa; e as danças – moda bailada ou valsada, dança feita livremente em pares, e o batido ou moda batida, um sapateado feito com tamancos sobre um tablado de madeira (ou tamanqueado). Nos materiais de divulgação do espetáculo são feitos agradecimentos a Antonio Neves, de Marujá, Grupo São Paulo Bagre, de Cananeia, Mestre Romão e Grupo, de Paranaguá, e Grupo Caçara de Cananeia. As músicas pré-gravadas, presentes no espetáculo, foram executadas pelos fandangueiros Zé Pereira, Arnaldo Pereira, Zé Roberto e Laurinei (conforme folder do espetáculo).

*Trapiche* é o segundo trabalho da Cia Oito Nova Dança. Esse título foi escolhido por representar, na cultura caçara do litoral sul paulista, o lugar onde chegam e de onde partem coisas, pessoas e informações.

A gravação considerada é do ano 2003.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Existem variações nas formas de tocar o fandango caçara conforme cada grupo e cada família que tem resguardado essa tradição. “O grupo musical do fandango é normalmente constituído por duas violas, rabeca e pandeiro, mas pode apresentar acréscimo de outros instrumentos. A viola é o instrumento presente em todas as localidades em que o fandango acontece. Ela possui peculiaridades locais através da variação do número de cordas, da forma de construção e do nome pelo qual é chamada. São encontradas três formas diferentes de tocar a viola, chamadas pelos fandangueiros de *intaivada*, *pelo meio* e *pelas três*, que se diferenciam uma das outras principalmente pela posição dos dedos do violeiro no braço do instrumento. No fandango há a utilização basicamente dos acordes de tônica e dominante” (GRAMANI, 2009, p.28). Segundo a autora, quanto às cordas e afinação da viola do fandango caçara, em alguns locais, a sexta corda ocupa apenas metade do braço da viola, é chamada de cantadeira e não é dedilhada. Em algumas regiões usam-se as 5ª e 4ª cordas em pares, neste caso sendo afinadas em oitava, mas muitas vezes as cordas da viola são sozinhas.

<sup>51</sup> É possível assistir a trechos de *Trapiche* na plataforma Youtube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=bKYAA\\_G08mU](https://www.youtube.com/watch?v=bKYAA_G08mU)

*Trapiche* começa fora do palco, na área reservada à plateia, em que músicos tocam e cantam uma moda e pares de dançarina-dançarino bailam, ocupando espaços próximos às cadeiras do teatro. Na primeira cena do espetáculo, já sobre o palco, casais homem-mulher encenam aproximações, há um tom de conquista e brincadeira, encontram-se e dançam como em um salão de baile.

Essa dança da Cia Oito que faz referência à tradicional do fandango caíçara, valsada, logo se transforma: os pares se tornam, mais propriamente, duos de dança contemporânea. A partir daí, formações coreográficas de trios, solos, quarteto, novamente duos e sincronia de todo o elenco vão se configurando e reconfigurando continuamente. Instaura-se uma dança que explora elementos como quedas, espirais, peso do corpo, variação de níveis (alto, médio, baixo). A movimentação ganha vigor, acelera-se quando entra a trilha criada para o espetáculo, gravada no piano, composta por Alê Prade, e predomina a sincronia com a métrica musical – esta sincronia possibilita, entre outras coisas, entradas e saídas precisas das formações de trios, duos, quartetos.

Fotos: Gil Grossi



Figura 1 – Espetáculo Trapiche  
(Maristela Estrela, Ramiro Murillo, Andrea Drigo)



Figura 2 – Espetáculo Trapiche  
(frente: Ramiro Murillo, Geórgia Lengos, atrás: Anderson Gouvea, Maristela Estrela, Andrea Drigo)

A base rítmico-melódica da moda de fandango – um dondom, em compasso binário – é repetida, ora tocada ao vivo, ora reproduzida da gravação, sendo intercalada com a trilha sonora gravada especificamente para o espetáculo (no piano). Em cena, a musicista, Andrea Drigo, ao tocar o dondom (moda valsada), varia intensidades na execução da música, faz um jogo de pergunta e resposta com o elenco, jogo de pausas entre música e movimentação, assim cria um diálogo.

A dança bailada livremente (ou valsada) é retomada algumas vezes ao longo do espetáculo, entre pares de dançarinos, ou apenas sugerida no gesto de erguer um dos braços ao ar e flexionar o outro na altura da cintura, como uma dança a dois imaginada.

Vale destacar uma cena de *Trapiche* que apresenta uma partitura corporal criada a partir da interação com instrumento musical como objeto cênico: o solo de dança com a viola fandanguera, realizado pela dançarina Maristela Estrela, que acontece em uma pausa musical. É um momento de desaceleração rítmica do espetáculo, que se manterá na cena seguinte. A viola está suspensa por um fio, que pende do teto. Inicialmente, o instrumento toca a nuca e parte superior das costas da dançarina, encenam um equilíbrio delicado. A viola é muito leve, pelo material de que é feito, a caixeta. Os sons que acontecem são só dos movimentos de agarrar a viola ou vibrar bruscamente as cordas. A dançarina pendura-se no fio, arremessa e faz pendular o instrumento, esquiva-se da trajetória, percute as cordas, vai ao chão. Em seguida, outra dançarina, Geórgia Lengos na gravação considerada, desenvolve um solo de dança.

Na segunda parte do espetáculo, o elenco retira o linóleo vermelho que reveste o chão, em uma ação de contrarregragem, e um tablado de madeira se revela por baixo. Um dos dançarinos (Anderson Gouvea) acende velas e espalha-as pelo chão e um segundo (José Romero) atravessa o palco correndo algumas vezes e saltando por cima das chamas. Velas apagam com o vento dos saltos e são continuamente reacendidas. Enquanto essa ação se desenvolve, escuta-se a rabeca, emitindo notas que vão ficando mais contínuas, o arco por vezes arranhando as cordas, um som mais rugoso, com pausas. Até que os dançarinos vão ao chão e a eles se soma um terceiro. Deitados, iniciam uma percussão usando o corpo todo sobre a madeira (sonorização feita pelo elenco): lançam-se num impulso forte e súbito pra cima e caem de uma vez, quicam, levantam só o suficiente para virar de lado. Deslocam-se dessa maneira, variam os intervalos, pausam, percuteem juntos. Assim o piso de madeira é

explorado sonoramente, com os sons das quedas, antes de se iniciar a dança com os tamancos.

Foto: Gil Grossi



Figura 3 – Espetáculo Trapiche

A Cia Oito recria à sua maneira o batido do fandango caiçara. As dançarinas e os dançarinos vestem os tamancos e testam: andam, deslizam, ensaiam passos de dança, experimentam sons. Aos poucos a estrutura rítmica da marca batida é encontrada (sonorização feita pelos dançarinos) e todos entram em sincronia. Em uma estratégia espelhada à da primeira parte do espetáculo, o batido tradicional se instaura o suficiente para ser reconhecido e, logo, desdobra-se em movimentos mais amplos e expressivos, evidenciando princípios contemporâneos dessa dança, própria da companhia. O impulso do corpo pra cima é pronunciado, em contraste com o modo tradicional de dançar o tamanqueado, de impulsos curtos rentes ao chão<sup>52</sup>. A rabeca ora faz notas longas contínuas, ora arranha, pausa junto com os corpos, mantém-se nesse jogo.

O elenco volta à marcha de passos miúdos, base da marca batida, percorrendo um círculo no palco. A musicista, em pé, toca um machete (instrumento menor que a viola,

<sup>52</sup> Base a partir da qual se desenvolvem elaborações, como um número maior de variações rítmicas e trocas de lugar ou trançados entre mulheres e homens (que fazem o batido), no baile do fandango.

parecido com o cavaquinho) e canta *a capella*<sup>53</sup> um trecho de outra moda de fandango, do tipo sinsará; ela desacelera o andamento, arranha a voz, lembrando a rabeca, cria sua interpretação própria em relação à forma tradicional de cantar. O canto é intercalado com a marcação dos tamancos: o elenco pausa, Drigo canta, assim se repete algumas vezes. Quando ambos pausam, os intérpretes tiram os tamancos e saem. Não é o final do espetáculo, mas sequências interessantes para a discussão desta pesquisa.

Em *Trapiche*, alguns elementos de interação sons-movimentos corporais identificados foram:

- sequências coreográficas em sincronia com música tocada ao vivo e música pré-gravada, criada para o espetáculo e do cancionero do fandango caiçara;
- instrumento musical como parte da criação de partitura de movimento corporal (solo de dança);
- criação de sons a partir de palmas, quedas no chão e voz (sons corporais);
- criação de sons e ritmo com tamancos, a partir de música e dança específicas do fandango caiçara (chamada marca batida ou moda batida);
- dançarinas e dançarinos que tocam instrumentos musicais do fandango caiçara (machete, colheres, rabeca); e
- presença de musicista em cena, cantando, lançando proposições de diálogo a partir da viola e interagindo musicalmente com o elenco.

No espetáculo, há uma variedade de tratamentos da música e do ritmo, ora prevalece o tempo métrico no trabalho dos intérpretes e na estruturação da cena (como no tamanqueado e na sequência coreográfica com música composta ao piano, original para esta obra), ora a produção musical e os movimentos corporais não são sincrônicos, embora simultâneos, distinguem-se, por exemplos, quanto às acentuações e variação das durações, como evidencia o solo de Lu Favoreto com a música tocada no machete e na rabeca<sup>54</sup>, que

---

<sup>53</sup> Canto *a capella* (da expressão em italiano) é sem acompanhamento de instrumentos, somente uma ou mais vozes.

<sup>54</sup> Rabeca tocada pelo músico e dançarino Ramiro Murillo, violão tocado por Andrea Drigo, na gravação considerada.

se segue ao batido dos tamancos. Além disso, há momentos em que suspensões, pausas, acelerações, mudanças de intensidade ao tocar o instrumento criam uma relação de diálogo entre musicista e dançarinos.

A perspectiva da percepção-ação, considerada na seção 1.4, possibilita refletir sobre como acontecem as interações em alguns trechos coreográficos de *Trapiche*. Essa obra traz com maior destaque a sincronização, seja entre movimentos corporais de dança com ritmos pré-existentes (música gravada ou tocada ao vivo), seja pela rítmica sonora feita pelos próprios intérpretes.

Pela abordagem da percepção-ação, ao realizar um movimento, o corpo infimamente o antecipa, precipita-se a ele antes mesmo de o trajeto motor acontecer ou ser visível, como uma predição. Como foi visto anteriormente, essa intencionalidade é corporal, anterior ao conceitual (LEMAN, 2008). Também vem da experiência de regularidades e variações do que é percebido em movimento (em ação), processo exploratório e ativo conforme nos movemos em relação aos eventos, ao ambiente, e gera memória e conhecimento perceptivo. A compreensão de que a percepção acontece acoplada ao movimento, possibilita inferir um alto nível de intencionalidade corporal por parte de dançarinas e dançarinos e músicos e musicistas, ao articularem corporalmente diversas dimensões de interação sons-movimentos, não somente de uma maneira reativa, mas sendo propositivos, compondo – nesse sentido, criando musicalidade. Acredito não ser uma questão simplória, bastando lembrar o quão comum é, em diversos contextos de ensino-aprendizagem ou de treinamento em dança, o trabalho de pessoas dançarinas se restringir a uma ideia de *seguir* a música, assim sublinhando um padrão mais reativo de interação.

*Trapiche* evidencia como dançarinas e dançarinos produzem intensidades, sonorização e ritmo pelos movimentos corporais, transformam sons por meio do corpo. De acordo com Leman (2008), a interação de pessoas em geral com sons, por exemplo, na situação de se moverem em acordo com uma música, envolve processos corporalizados, em que a percepção de mudanças nos sons (enquanto energia física) podem ser espelhadas, a partir de diferentes níveis de acionamento do sistema sensorio-motor e emocional. Retomando a discussão do primeiro capítulo, para o autor, sincronização, afinação e empatia envolveriam processos distintos de imitação corporal (pressupondo a percepção acoplada à ação), implicando níveis maiores de articulação e intencionalidade corporal (com

envolvimento de sistema neural, fisiológico e emocional-comportamental). A palavra imitação costuma causar ruído, no contexto das práticas contemporâneas de dança. Mas imitação, na abordagem proposta pelo autor, pode alcançar uma complexidade, incluindo observação, predição, reconhecimento de padrões, atribuição de intenções às mudanças nas formas sonoras (a partir da história e vivência anterior), aprendizagem implícita – com relevância desde a infância, no desenvolvimento dos bebês, e para o ensino-aprendizagem, a prática e a expressividade em música, dança, canto, entre outras atividades.

A partir disso, é possível observar como em *Trapiche*, os intérpretes-criadores tecem relações intencionadas entre corpos e sons, que mobilizam atenção e engajamento, por exemplo, na criação da moda batida com os tamancos. Ainda segundo Leman (2008), as relações intencionadas também “envolvem um mecanismo regulatório pelo qual o sujeito acompanha a si próprio em relação à música”, ou seja, diferencia-se da música, essa alteridade sonora. Isso vem sintonizar, ainda, com a abordagem de escuta não complacente, afirmada por Bernard (2001) – são dois elementos importantes no trabalho de pessoas dançarinas como as da Cia Oito. Observo também que o tamanqueado (batido) – envolvendo sincronização, afinação e empatia – tem por base uma métrica de compassos prévia, uma estrutura e ordenação vinda do fandango caiçara e da proposta da Cia Oito de dialogar com essa tradição. Dançarinas e dançarinos interagem corporal e sonoramente vivenciando e variando a coreografia do batido e, nesse caso, isso acontece em uma conformação coreográfica em que há uma previsibilidade, uma rítmica prévia e precisão na execução. Em outros momentos da obra, como foi visto, existe uma margem maior de autonomia de dançarinas e dançarinos, concentrada em realizar ligeiras antecipações e suspensões, entradas e saídas da simultaneidade, na interação dança-música. Em ambas as situações, intérpretes-criadores implicam-se intencionalmente nas relações sons-movimentos.

### **3.2. *Devoração* (2009)**

Em *Devoração*, a Cia Oito Nova Dança explora o tema antropofagia e canibalismo, a partir de uma provocação do bailarino e coreógrafo brasileiro radicado na França Osman Khelili.

O tema antropofagia serviu de base para revisitar indagações poéticas sobre o sentido das relações entre natureza humana e dinâmicas culturais, mas agora é pano de fundo, 'âncora submersa', para um espetáculo com depoimentos pessoais que transcendem o próprio tema e dão visibilidade para a vivência/experiência individual. A animalidade e a humanidade presentes nos nossos corpos, mudando nossas perspectivas ao olhar/escutar internamente o corpo cotidiano. (CIA OITO NOVA DANÇA, site)<sup>55</sup>

Essa dualidade [animalidade-humanidade] é abordada por meio do canibalismo, prática que já foi encontrada em algumas comunidades ao redor do mundo, geralmente em contextos mágicos ou místicos. Nesses rituais as pessoas acreditavam adquirir as habilidades e forças dos seres que comiam. [...] A dualidade surge também em perguntas que moldam os movimentos. Por exemplo, qual a linha divisória entre o controle e o descontrole do movimento? Qual o limiar entre a fala e o gesto? Quais são os pontos que separam o primitivo do contemporâneo? No espetáculo esses opostos são evidenciados de forma bastante poética: a necessidade de se projetar o futuro se contrapõe aos rastros que deixamos ao caminhar para a frente. (SESC, 2015)

O processo criativo de *Devoração* incluiu palestras com pesquisadores em antropologia, literatura, história e filosofia<sup>56</sup>, abertas ao público, e *jams sessions*<sup>57</sup> realizadas depois de cada palestra, com foco nos temas abordados e participação aberta às pessoas que tivessem estado presentes nas discussões, com ou sem experiência profissional em dança.

Foi considerada na pesquisa a apresentação de 2011<sup>58</sup>, realizada no palco do Sesc Consolação.

*Devoração*, em termos de sua montagem, é uma obra composta como um mosaico de cenas justapostas, com algumas cenas de transição, de costura, que podem incluir a

---

<sup>55</sup> Extraído de: <http://ciaoitonovadanca.com.br/criacoes/devoracao/>

<sup>56</sup> Palestras: *Encontro com a literatura – movimento antropofágico*, com Maria Augusta Fonseca (Letras, FFLCH–USP); *A história do corpo*, com Denise Santana (História, PUC–SP); *Encontro com a filosofia: identidade e diferença nas origens da filosofia*, com Luciano Codato (Filosofia, Faculdade São Bento e São Judas Tadeu). Além das palestras, foi realizada conversa com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro e estudo do seu livro *Araweté: os deuses canibais*.

<sup>57</sup>

<sup>58</sup> É possível assistir a trecho do espetáculo na plataforma Youtube, pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZuYA7qni8PU>

movimentação de objeto cênico: tatames de lona de algodão, do tamanho de colchões de solteiro, com um certo peso. Em cena, seus usos serão: no chão, criar espacialidade e/ou funcionar para sentar, deitar ou como passarela, ao serem manipulados na vertical, recortar o campo de visão do espectador, produzir sons e também dança.

Foto: Vitor Vieira



Figura 4 – Espetáculo *Devoração*

Enquanto as pessoas entram e sentam para ver o espetáculo, parte do elenco está entre os corredores da plateia. No centro vemos tatames amontoados e um bailarino deitado tocando um berimbau de boca. A musicista e diretora musical, Andrea Drigo, está posicionada na lateral. Aos poucos entram os demais intérpretes-criadores.

Na primeira cena de *Devoração* é enfatizada uma gestualidade a partir da aproximação entre mãos e boca. Dançarinas e dançarinos carregam esse pequeno instrumento, o berimbau de boca, e começam a tocar, gradualmente. Vão se contagiando entre si e, depois de um tempo, encontram um pulso comum.

Enfatizo essa sequência inicial em que a fisicalidade do gesto de tocar berimbau de

boca e os sons produzidos se intensificam e são acompanhados de variação de velocidade dos movimentos, mudança espacial de níveis, pausas. Tocar esse instrumento envolve, além da boca como caixa de ressonância, a língua, o palato e a respiração, que modulam os sons quando a haste de metal é percutida e vibra (mais adiante, volto à criação dessa corporalidade e gestualidade). Dançarinas e dançarinos se dispersam no palco e vão parando de se deslocar, mas não param de tocar; um bailarino resta dançando.

Seguem-se três solos de dança com diferentes usos da música e sonorização. No primeiro, a intérprete-criadora dança sentada sobre um banquinho e empurra-o pelo palco, enquanto escutamos pelo alto-falante o depoimento de uma mulher sobre sua ascendência e mestiçagem. No segundo, a dançarina põe-se a repetir uma única ação: pesa a cabeça para trás e desequilibra-se pelo palco repetidas vezes, com chapéu de bobo-da-corte, enquanto frases surrealistas, que se embaralham, são faladas no microfone (em tempo real) e depois substituídas por uma canção infantil (dizendo: “olha o palhaço no meio da rua”). O terceiro solo, com a música *I did it my way*, na versão punk-rock do Sex Pistols, acontece sobre uma passarela feita com tatames; o dançarino realiza a ação de balançar as mãos próximo do corpo e freneticamente, de pernas juntas, assim se deslocando, até que tenta engolir sua própria mão – a impressão é de uma tentativa descontrolada de controle, nessa devoração.

A lógica organizativa desta obra, como dito inicialmente, é de justaposição de cenas e a existência de várias danças solo permite acessar os laboratórios desenvolvidos por cada intérprete-criador, envolvendo tema poético e temas corporais que escolheram investigar. Esses depoimentos pelo movimento são mais diretamente expostos neste do que nos outros trabalhos analisados nesta pesquisa. A experimentação vivida no processo criativo é, então, reconfigurada pelo olhar da direção e propósito de uma apresentação cênica (ou comunicação da pesquisa artística).

Foto: Vitor Vieira



Figura 5 – Espetáculo Devoração (Lu Favoreto, Luciano Bussab)

Quando o elenco todo se reúne no palco, é para se colocar de costas para a quarta parede. Os dançarinos andam e seguram espelhos retrovisores na altura dos olhos. Olham para a frente para ver atrás, pelo reflexo – uma metáfora da busca de comunicação e os rastros que se deixam ao andar para frente. A musicista canta palavras esparsas da canção *Trilhos Urbanos*, de Caetano Veloso: “Mais bem dentro aqui”. “Longeee... Longeee...”; “Será... Será que esse olhos?...”, por vezes arranhando a unha no microfone. Essa cena dilata o tempo, cria uma suspensão para olharmos mais retidamente, encontrarmos esses olhares que enxergam atrás, esses outros.

Na transição, há uma breve coreografia em que três tatames são os protagonistas, sendo empurrados sonoramente, ao som da ária *Casta Diva*. O espetáculo apresenta mais um solo baseado na realização de uma ação: o dançarino balança rapidamente sua cabeça, enquanto se põe a responder a um bombardeio de perguntas, de improviso, tentando ser coerente.

Em outro momento, formam-se três duetos, em que uma pessoa segura a cabeça de seu par e, olhando curiosamente, procura algo por entre os cabelos. Quem tem a cabeça sendo examinada começa a se mover, conduzindo seu par a se mover junto, continuamente, em uma articulação sem fim nem começo, em que se confundem quem lidera e quem é liderado. A musicista marca um mesmo pulso, com um objeto percussivo, como um

metrônomo, e também constrói sua performance musical em tempo real, acompanhada por um dançarino com berimbau de boca. A voz de Andrea Drigo entoia uma melodia (em *bocca chiusa*<sup>59</sup>): “hum... hum... hum...”, “hum-iii... iii... iolho... iolho... hum... iolho”, insiste nesses fragmentos até formar a palavra “piolho” e novamente a desconstruir. A palavra traz um território de significação provisória para a cena.

O que faz, por exemplo, o gesto de catar piolho [em *Devoração*] virar uma dança? Pegar os princípios que geram aquele gesto. Esse princípio da conexão entre olhar e ponta dos dedos, da manipulação da cabeça do outro e este outro oferecendo a cabeça para ser manipulada. Só nisso já pode virar uma dança. Isso se você pára de fazer de conta que está catando piolho: não é fazer de conta. Vai pro princípio do que está naquele gesto, que pode ser ampliado, pode ser esgarçado, aí virar dança. Pode ser um gesto de carinho, virar um cafuné, no caso da Estelinha [*Maristela Estrela*] e do Ramiro [*Murillo*], ela subia nele e gerava outra coisa, conectada com devorar. Foram surgindo qualidades muito distintas nas duplas, em relação ao espaço, às trocas, variações, desdobramentos. (Lu Favoreto, informação oral, entrevista para esta pesquisa, 2019)

Foto: Vitor Vieira



Figura 6 – Espetáculo *Devoração*

No terço final do espetáculo, a dançarina Marina Caron volta a insistir em deslocar-se de um lado a outro do palco, desta vez com as mãos pulsando fortemente sobre o coração e soltando gritos, enquanto o restante do elenco ergue os tatames na vertical, criando frestas, recortando a visão. Quando deixam cair os tatames, como portas caindo, ruidosamente, tem início uma sequência coreográfica do grupo em sincronia. Escutamos uma música tocada

<sup>59</sup> *Bocca chiusa*, expressão em italiano, usada na música, significa cantar com a boca fechada. Em geral, utilizada como exercício vocal. Em português, a pronúncia é boca quiúsa.

no violão de corda de aço, com intervenções vocais.

Os intérpretes-criadores entram cada qual na corporalidade e partitura de movimento de seres “desossados”, desarticulados. Movimentação esta que a narração de um sonho, iniciada em seguida, vem reforçar: “sonhei que me desossava por inteiro...”. O texto se fragmenta e vai sendo reconfigurado com o uso do *loop station* (dispositivo de estação de *looping*), há repetição de frases e palavras, enquanto a visualidade é a de uma dança que explora o esqueleto e as articulações, juntando todo o elenco – neste caso sendo complementar ao sentido do que é narrado. Há uma intensificação, um *crescendo*, e a cena transita para uma única bailarina, eclode em um solo de dança que, então, aproxima-se de uma vertigem, até os sons serem substituídos pelo batuque de um tambor. A dança é intensificada. O dançarino e músico Ramiro Murillo passa a tocar uma guitarra e os movimentos da dançarina se tornam mais contínuos. Nessa passagem podemos evocar alguns dos temas poéticos como controle e descontrole, animalidade e humanidade, devorar e assimilar.

Na cena final de *Devoração*, o elenco empunha novamente os berimbaus de boca. A retomada do instrumento, assim como a interação corpo-som a partir dele, aparecem na sequência final como uma reminiscência da primeira, porém com uma maior intensificação. Com essa retomada cria-se um certo senso de totalidade no espetáculo. Desta vez (diferentemente da abertura), dançarinas e dançarinos estão aglomerados no espaço, sentados sobre uma pilha de tatames. Tocam e encontram um pulso comum. As afinações são variadas. Os sons são intensificados e o gesto de tocar leva a um deslocamento dos corpos para a frente. A respiração também fica mais forte e audível. Chegam ao chão, aceleram mais e finalizam muito ofegantes.

Em *Devoração*, alguns elementos de interação sons-movimentos corporais identificados foram:

- dançarinos que tocam instrumentos (guitarra, tambor, berimbau de boca);
- gestualidade do instrumento musical incorporada à gestualidade cênica, à criação de partitura corporal (berimbau de boca);

- sons de objetos incorporados à sonorização, por meio do *loop station*;
- músicas pré-existentes (gravadas ou cantadas ao vivo);
- uso da voz: improviso de perguntas e respostas, canto, narração de textos e fragmentos;
- presença de musicista/músico que tocam, cantam e interagem com dançarinas e dançarinos.

No programa Dança Contemporânea, da Sesc TV, Andrea Drigo, diretora musical do espetáculo, fala da escolha do berimbau de boca para essa obra:

Esse instrumento é muito interessante porque, ao mesmo tempo que é muito primitivo, tem uma sonoridade de instrumento muito contemporâneo, de instrumento eletrônico. Então é essa devoração do instrumento ritualístico com o instrumento contemporâneo, no berimbau de boca. (SESC TV)

Como destacou a diretora musical, os aspectos sonoros também motivaram a escolha do berimbau de boca. Além disso, quando o elenco intensifica a energia desse gesto-som, a polaridade controle x descontrole se apresenta corporalmente – inclusive, o uso tradicional do berimbau de boca em rituais, em estados de transe em algumas culturas, também pode ser evocado, ainda que em uma memória e uma associação mais distante, nos momentos de maior intensidade.

O berimbau de boca carrega um gesto específico, estruturado no vínculo mãos-boca, que é explorado cenicamente, relacionado ao tema do espetáculo, a antropofagia e a metáfora da devoração, e este gesto enseja partituras corporais. Este instrumento musical torna-se mais do que um disparador da dança, ele se acopla ao corpo do tocador. Quando tocado pelos intérpretes-criadores, as relações corpo-som se retroalimentam, criando um ambiente vivo, que então se torna dança. A haste de metal é percutida (ataque dado pela mão) e as vibrações geradas ressoam corporalmente, na boca, e a modulação pode ser feita com uso da língua, palato, respiração, gerando uma determinada altura, harmônicos e pulsação. Conforme se engajam em se mover e tocar, intérpretes-criadores reconduzem as

modulações entre corpos e sons, criam pulso, intensidade e aceleração. Atualizam essa experiência a um só tempo corporal-sonora, para a qual colaboram as características deste instrumento, de vibrar, ressoar e acoplar-se ao corpo (via boca-mãos). Os intérpretes-criadores, dispersos no espaço (cena de abertura do espetáculo), organizam uma composição, inicialmente por ressonância entre si.

Foto: Vitor Vieira



Figura 7 – Espetáculo Devoração (frente: Lu Favoreto, Geórgia Lengos, Maristela Estrela, atrás: José Romero, Ramiro Murillo)

Como pontuou Favoreto, nos trabalhos da Cia Oito, é recorrente haver uma configuração da dança em termos de uma escrita ou desenho coreográfico (espacial-temporal, comum ao grupo, e também trajetos internos-externos, apoiados na estrutura corporal, entre movimento fundamental e vivenciado), sendo este um traço marcante da companhia. A proposta de interação corpo-som ativada com o berimbau de boca configura-se, no entanto, por relações um pouco mais instáveis quanto a essa dimensão (de uma estruturação ou escrita). O mesmo acontece na sequência de articulação mãos-cabeça, focada na gestualidade de “catar piolho”, que se reconduz continuamente, nesse caso, com fragmentos de palavras sendo cantadas e um pulso marcado, em uma melodia circular – partitura corporal e partitura musical ressoando, reforçando-se tanto pelo aspecto sonoro

quanto em termos compositivos (musicalidade como composição). Essas situações abrem-se para uma certa margem de decisões quanto às modulações corpo-som em tempo real (o jogo), em que dançarinas e dançarinos se implicam.

A ênfase no vínculo mãos-boca, pelo instrumento, gera associações com o ato de devorar e essa significação vai sendo retomada, refeita, reconduzida a partir de outros elementos ao longo da obra, inclusive musicais, como o *loop station*. Em relação ao uso do equipamento em *Devoração*, na concepção de Andrea Drigo trata-se também de uma devoração, pois permite gravar, sobrepor e recombinar sons em tempo real. É utilizado ao longo da obra e, de maneira marcante, nas cenas finais.

Em cada espetáculo tenho um procedimento musical. Esse, do *Devoração*, fiz em cima do *loop station*. Só duas músicas foram propostas pelos bailarinos, cada um levou uma e a gente incluiu no espetáculo. O resto todo era feito e também gravado em tempo real. Por exemplo, a gente trabalhava com tatames, eu captava o som na hora e fazia *looping* dessas coisas que estavam sendo gravadas e ia colocando instrumento em cima. Nesse trabalho eu também devorava, ia devorando os sons. Com o *loop station* e no violão elétrico.

E tive um sonho. Foi por conta de uma das palestras que aconteceram no processo. Esse sonho virou um momento da dança, o momento dos desossados [*penúltima cena*]. “Sonhei que me desossava por inteiro, carcomia o corpo, pele por pele, cada camada de ano que em mim se somava. Sem saber o que fazer, subi com o crânio no ônibus e, sem saber o que fazer com aquele crânio no ônibus, resolvi comê-lo. E o comia, osso por osso...” Aí eu seguia narrando. Falava o texto na hora e ia gravando camada por camada de sons, ia incluindo, virava uma música devoradora, canibal. Esse é o momento quase final do espetáculo. No final, tem o tambor, a Geórgia [*Lengos*] dança com uma música do Villa-Lobos, que trouxe porque tinha uma referência à Semana de 22, à antropofagia. Ela dança essa música e o *loop station* fica tocando um único som. Então a gente vai novamente pro berimbau de boca. A boca, que também tem relação com comer, devorar. Todos os bailarinos tocam e todos os bailarinos cantam e, se tiver que falar, falam. (Entrevista para a presente pesquisa, informação oral, 2019)

A dançarina Geórgia Lengos, em seu depoimento para o programa Dança Contemporânea da Sesc TV, também remete ao tema e conceituação da obra:

A gente vive num mundo e num tempo em que absorve muita coisa. Acho que *Devoração* trata disso: onde é que está o humano nesse monte de coisa, como a gente come, filtra, digere isso e o que fica? (SESC TV)

### 3.3. *Pianíssimo* (2010)

Em *Pianíssimo*, a Cia Oito Nova Dança põe em cena um piano queimado, ou melhor, o vestígio que restou do instrumento após um incêndio. A dança parte da interação com a “alma” do instrumento musical e traz alguns temas poéticos como memória, passado e presente, erudito e popular, manifestação do som e latência do som.

A gravação considerada é de 2010<sup>60</sup>, da apresentação realizada no subsolo do Sesc Pinheiros, um espaço com paredes de blocos de cimento aparente, oferecendo mais largura que profundidade.

Ao entrar no espaço cênico, as pessoas passam por um corredor largo, onde um dançarino (Luciano Bussab), com cabos amarrados no corpo, anda devagar, pendendo para a frente e levando um objeto preso na ponta oposta, no contrapeso, a se mover lentamente. Trata-se da estrutura interna de um piano, tábua onde se fixam as cordas do instrumento, ou harpa, apoiada na vertical sobre uma base de madeira com rodas. Quando essa estrutura chega no espaço mais amplo onde se dará o espetáculo, três dançarinos empurram e rodopiam o objeto pelo espaço, repetidas vezes. É grande e pesado. Essa primeira dança apresenta o piano, esse vestígio, como protagonista.

---

<sup>60</sup> É possível assistir a trecho da obra na plataforma Youtube, pelo link: [https://www.youtube.com/watch?v=Gz8J3cUw\\_vM&t=191s](https://www.youtube.com/watch?v=Gz8J3cUw_vM&t=191s)

Foto: Vitor Vieira



Figura 8 – Espetáculo Pianíssimo

Serão algumas as interações entre intérpretes e instrumento musical: a dançarina Marina Caron desenvolve um solo de dança próximo à estrutura do piano, por vezes seu corpo desequilibra e esbarra, *blang!*, ou seus dedos correm sobre as cordas. Sob a estrutura de madeira e os dançarinos voltam a empurrar o objeto, dançando com esse parceiro, ao som de uma música tocada no piano. Quando ela volta ao chão, os parceiros seguem a dança, às vezes subindo no piano e suspendendo partes do corpo no ar (sensação de leveza), conforme deslizam – em consonância com a música reproduzida (um piano tocando) e em contraste com o peso do instrumento.

Destaco, a seguir, uma sequência que evidencia a centralidade da relação entre dança e produção musical nesse espetáculo. A harpa do piano é deixada no espaço cênico, sob um foco de luz. O dançarino e músico Ramiro Murillo toca nela uma melodia, com as notas espaçadas, ressonantes. Um canto lírico começa a ser entoado ao longe, ecoa por todo o espaço amplo do subsolo e, então, vai se aproximando uma soprano (Andrea Drigo), vestindo um sobretudo. Ela percorre o espaço até se posicionar em frente a um microfone, içado por um dançarino (novamente ele faz o contrapeso). A soprano não pára de cantar e entra no centro do espaço cênico, ao lado da harpa. Sua postura e seu tônus são os que teria

em um palco de música erudita. Os agudos e harmônicos de sua voz perfuram e também preenchem o espaço, longas distâncias. Ela canta uma vez a ária e, ao repeti-la, passa a omitir trechos da letra, faz emergir algumas sílabas e palavras e novamente submerge o canto no silêncio (ausência da voz). Enquanto isso, seus gestos suspensos no ar projetam a continuidade daquela fluência anterior, interagindo com a melodia que o harpista continua a tocar. É um breve jogo de voz e ausência de voz, em seguida do qual a soprano volta a cantar frases e também fragmentos da ária, aos poucos vai se afastando e saindo de cena. O músico se mantém tocando.

Foto: Vitor Vieira



Figura 9 – Espetáculo Pianíssimo (Andrea Drigo, Ramiro Murillo)

Subitamente, ele cai no chão. Sobre seu corpo projeta-se um feixe com cinco linhas de luz, espaçadas entre si (intervalos da largura de um corpo deitado, aproximadamente). O dançarino-músico faz uma dança solo, movimentando-se ora em cima das linhas projetadas, ora nos intervalos, gerando uma imagem que se pode associar a “tocar” (cordas? uma melodia?), repete sua partitura de movimentos, muda direções, duração, espacialidade. Durante essa dança escuta-se uma improvisação musical feita no piano queimado (com repetição de uma nota e acordes tocados com intensidade forte). Trata-se da improvisação feita pelo músico Alê Prade, no instrumento em seu estado depois do incêndio.



Figura 10 – Espetáculo Pianíssimo (Ramiro Murillo, José Romero, Luciano Bussab)

Então se projeta no chão um novo feixe de luzes, ao lado do anterior, que será dançado (ou seria “tocado”?) por um segundo dançarino (José Romero), com movimentos que enfatizam os quatro apoios e passagens pelo chão (nível baixo). São dois solos simultâneos, com uma mudança na música (pré-gravada). Um terceiro feixe de luz é projetado, cruzando os anteriores, e mais um dançarino (Bussab) dança sobre ele.

Na borda do espaço cênico, Andrea Drigo e Marina Caron<sup>61</sup> fazem uma experimentação sonora, vibrando diapasões de níquel e fazendo-os ressoar sobre uma prancha de madeira, microfonada. Também encostam levemente um no outro, tilintam, como sinos. Seguem compondo com esses sons enquanto o trio dança sobre as pautas, em “uníssono” ou, também, um dueto e um solo; há pausas, sustentação de gestos, repetições das partituras individuais anteriores – essas outras “ressonâncias”. Os diapasões continuam ressoando.

---

<sup>61</sup> Em outra gravação, do programa Dança Contemporânea, da SESC TV, essa dançarina é Lu Favoreto.

Foto: Vitor Vieira



Figura 11 – Espetáculo Pianíssimo (Marina Caron, Andrea Drigo)

O dançarino-músico pega um microfone na mão, aproxima-o da harpa, anda movimentando-o pelo ar, aponta para o chão, para o teto, como buscando “captar” algo – esse movimento produz microfonia. A dançarina entrou novamente e mantém-se o tempo todo perto, na órbita do dançarino-músico, mas foge da mira do microfone, balbucia sílabas e palavras, sem parar de se mover. Ele parece querer captá-la com o microfone que se move no espaço (Quais sons esse corpo em movimento produz?). Até que ela pega, abrupta, o microfone da sua mão.

Na parte final do espetáculo, em termos da relação entre dança e música, há um momento em que Andrea Drigo e Ramiro Murillo, sentados, tocam dois violões, uma valsa composta por Drigo (*Às Folhas*). Bussab e Caron dançam a valsa à luz de velas, descontraidamente. O dançarino, quando se move perto do microfone pendurado por cabos, inicia a narração de uma história. E pausa para direcionar mais a atenção para o que será contado: “Ela estava na praia, era 12 de outubro, um mês e um dia depois do 11 de setembro, quando o bombeiro ligou e falou: – Sua casa tá pegando fogo.” A narrativa situa no tempo e é entrecortada pela dança da valsa, os violões seguem tocando. O episódio se encerra com as frases: “Só sobrou o que tinha que sobrar”; e “Seu filho, de dois anos, começou a falar”. A dançarina refaz a gestualidade do seu solo inicial, mas incluindo, agora, o vínculo mãos-rostro, sugestão de um desejo de comunicar. Os violões sustentam por mais algum tempo.

Todos saem e o piano fica recuado no espaço.

Na última cena, o terceiro dançarino (Romero) entra carregando um ventilador de pedestal. Mira as pás de vento para o piano, ventila-o, põe o aparelho no chão. Sobe no instrumento, estende um lençol branco com as mãos, que é insuflado pelo vento. Cobre o piano com o pano branco. É quando, sobre as paredes e o lençol, um vídeo é projetado. As imagens, em preto e branco, como um filme antigo (granulação), mostram o piano queimado sendo tocado durante a improvisação musical que faz parte da trilha sonora e que, momentaneamente, volta a ser reproduzida.

Em *Pianíssimo*, alguns elementos de interação sons-movimentos corporais são:

- movimentação da estrutura do piano pelo espaço como uma dança e dança dos intérpretes-criadores a partir de interação com essa estrutura;
- produção musical ou sonora feita pelos intérpretes-criadores com as cordas do piano, (esbarrar o corpo ou partes do corpo, correr as mãos, dedilhar, criar melodia);
- musicista e músico performam como instrumentistas (duo de violões, harpista) e canto lírico interpretado pela musicista e soprano;
- referência musical dos pentagramas usadas na iluminação e como elemento de espacialidade;
- sonorização feita pelo elenco com diapasões de níquel sobre prancha de madeira e microfonia;
- uso da voz para narrar o episódio do incêndio do piano, entremeada pela dança da valsa;
- registro audiovisual do piano queimado, sendo tocado e desmontado.

Nessa obra da Cia Oito Nova Dança, dança e música estão intimamente relacionados desde a conceituação. No contexto erudito, o termo pianíssimo significa modo muito suave de executar a música, com fraquíssima intensidade sonora (oposto a

fortíssimo). Dentre os temas poéticos dessa dança, a memória, o ato de lembrar e as reminiscências de um passado conectam-se a temas propriamente do som e ao fazer musical, por exemplo, a intensidade muito suave do pianíssimo e a exploração das passagens entre silêncio (ausência de som) e som. Ou, nos termos usados por Andrea Drigo (diretora musical do espetáculo), a dinâmica sonoridade-som – sonoridade entendida como aquilo que existe antes do som manifesto.

Nesse espetáculo, no trabalho de preparação que fiz com os bailarinos, eu riscava pentagramas no chão e a gente ia fazendo exercícios, saltando e fazendo sons. Disso veio a ideia de pôr os pentagramas no chão, com as linhas de luz, para dançarem em cima. Começava com o solo do Ramiro [Murillo], depois entrava o Luba [Luciano Bussab], depois o Zé [José Romero], então faziam um trio. Esse foi um espetáculo totalmente ligado à sonoridade. Ali, pra mim, eles estavam dançando em cima do pentagrama e fazendo música. Porque não necessariamente você precisa ter um som ali exposto, mas ele estava colocado em sonoridade. [...] É um espetáculo em que penso muito na sonoridade. Para mim, sonoridade é um pouco diferente de como as pessoas, inclusive a Lu [Favoreto], costumam dizer, que é sonoridade como sendo o som. Eu uso diferente: sonoridade como aquilo que está antes do som, como se fosse lua e luar, som e sonoridade. No *Pianíssimo* trabalho muito esse jeito de entender sonoridade, que é o entre, o tempo inteiro no entre. (Andrea Drigo, em entrevista para esta pesquisa, 2019)

Faço uma breve nota sobre a compreensão de Andrea Drigo de escuta e da relação corpo-som-movimento, que pode colaborar para compreender alguns temas e o trabalho com os intérpretes-criadores em *Pianíssimo*.

Em sua pesquisa e método *O Caminho do Canto*, Drigo se refere à audição como não “colada” ao corpo de quem escuta (tampouco muito identificada com um eu biográfico) e que se relaciona com a dimensão temporal, mas também com a espacial – e isso não no sentido de estimular uma escuta focada na busca da fonte do som (escuta causal, no termo de Schaeffer). Considerando os aspectos físico-acústicos, os sons evidentemente se propagam no espaço. Mas essa espacialidade do som, no pensamento e na prática de *O Caminho do Canto*, tem um sentido de enfatizar a percepção e a ação corporal (ou corpovocal) em relações contínuas, em constante atualização. Este e também outros elementos tecem, em conjunto, a abordagem de uma voz em acontecimento, de um corpo-som em acontecimento (ou acontecendo), assim como também se dá com a escuta – que,

conforme destacado, não é passiva, não é inerte: na teoria de Bernard (2001) é mesmo expressiva e na da percepção-ação implica uma antecipação mínima e intencionalidade corporal. A dinâmica sonoridade-som, estabelecendo diálogo também com as teorias apresentadas, desafia quem performa a uma escuta corporalizada, em que o sentido restrito à audição se amplia para o perceptivo, e, como pontua Drigo, a estar “no entre”, percebendo e interagindo em um campo de possibilidades e efetuação de si pela ação, compondo a partir de sonoridades e sons (na experiência do canto, da dança, da música). O desafio explicitado por Drigo no segundo capítulo, para trabalho de dançarinos e dançarinas, é de que, muitas vezes, “param de escutar” durante a dança. Nesse sentido, uma escuta corporalmente implicada, conforme proposto na teoria da cognição musical corporalizada, envolve gradualmente o sistema sensório-motor e também emocional-comportamental. Podemos acrescentar, ainda, a habilidade de acompanhar a si, em movimento, enquanto escuta música (como uma alteridade), compondo com os elementos simultâneos da cena – ou um estado perceptivo, do “entre”. Além disso, vale notar que repertórios culturais-corporais e referências de cada pessoa vindas da relação com sons e música anteriores estarão sendo acionados, constantemente, assim como repertórios compartilhados com as plateias – no caso, essa obra mobiliza um registro ligado ao contexto erudito, em que canto lírico, valsa, música ao piano, entre outros elementos como o figurino, evocam. Mas o trabalho propõe suspender um pouco a escuta mais habitual ou cristalizada e, nisso, destaca-se a relação com o silêncio e os momentos de experimentação sonoro-musical produzida com a dança.

A dinâmica sonoridade-som está presente em algumas sequências de *Pianíssimo*. Por exemplo, como foi destacado anteriormente, depois de cantar a ária, a soprano brinca de ausentar sua voz e retornar por breves instantes, fazendo isso algumas vezes, e seus gestos, afinal, dão uma visibilidade para “algo” que permanece acontecendo na ausência da voz: a sonoridade.

As danças dos solos e trios nas linhas projetadas no chão remetem ao ato de tocar, de fazer música, quando esse grafismo é associado a pentagramas ou – uma outra possibilidade – às cordas do piano (pela sua reiteração ao longo da obra), ainda que sons não estejam sendo produzidos. Os movimentos de dança, feitos sobre essas linhas, incluem passos e pequenos saltos, quedas, deslocamento em quatro apoios (pés e mãos), rolamentos e passagens pelo chão, espirais para subir, descer, pontuação com os braços e mãos. Destacam-se os momentos: três solos de dança em paralelo, trio em “uníssono”, dueto no

final. A sequência toda dura 12 minutos e, em apenas um momento a música está ausente, logo quando o trio se forma (mas existem sons de respiração, roupas, sapatos). No restante da sequência dos pentagramas, acontecem três escolhas sonoras diferentes (improvisação no piano queimado, música ao piano com tensões e repousos, alcançando uma intensidade forte ao piano, e experimentação feita ao vivo com diapasões). O que vemos é a relação compositiva atravessar esses três climas distintos e em nenhum momento os movimentos corporais espelham a métrica rítmica ou a melodia. A sincronização existe entre os dançarinos do trio, não com a música.

Com os sons dos diapasões, as células coreográficas dos três dançarinos são reeditadas, re combinadas (aqui, vemos a certa autonomia dos intérpretes-criadores da Cia Oito, ao alterar a energia do impulso de movimento, a duração de pausas, as deixas uns para os outros); também há um uso diferente do espaço, mais ampliado: as áreas antes demarcadas para cada bailarino, dos três pentagramas, são rompidas e por eles atravessadas. Os sons dos diapasões na prancha de madeira têm como característica serem intermitentes e fugazes, as durações e intensidades oscilam e os sons dos metais preenchem essa composição. Neste momento da trilha experimental ao vivo, a visão dos pentagramas ou feixe de cordas fica mais difusa, embaralhada. Há uma outra forma de organização sonora e, igualmente, da ocupação do espaço.

Foto: Vitor Vieira



Figura 12 – Espetáculo Pianíssimo (valsas: Luciano Bussab, Marina Caron, violões: Ramiro Murillo, Andrea Drigo)

Depois da narração da história do incêndio, são os gestos da dançarina que ficam a ressoar essa narração por alguns instantes, com os violões repetindo compassos em circularidade (assim como ela também revisita sua partitura corporal do início, inserindo alguns movimentos novos) – reforçando o estado de lembrar. Quando acontece uma pausa sonora longa, esse recurso instaura um espaço-tempo distinto, com a função de aproximar mais do passado. Som do ventilador, movimento do tecido pelo vento, piano coberto pelo lençol como se fosse um móvel guardado, mãos do passado que tocam teclas do instrumento queimado, junto com o som de um fole que toca notas sustentadas: elementos que se somam para a sensação de suspensão. O movimento que está presente não é mais dos corpos dos dançarinos (nem do piano), mas da memória, esse “algo” entre. Essa proposta poética que é construída no espetáculo a partir, especialmente, da relação sonoridade-som.

## **Capítulo 4**

---

### **Considerações finais**

A presente pesquisa apresentou alguns elementos para compreender e discutir as interações entre movimentos corporais e sons em determinadas obras e práticas contemporâneas de dança – especialmente que valorizam processos de experimentação e o trabalho propositivo por parte de dançarinas e dançarinos. A formulação inicial de que tais situações-proposições de dança configuram relações ora mais, ora menos estáveis, porosas, elásticas, provisórias entre sons e movimentos corporais conduziu a questionar como os processos de percepção estão implicados nessas configurações e suas modulações, no *entre* fenômenos audiovisuais, cinéticos, proprioceptivos, que determinados pensamentos e práticas de danças mobilizam.

De início, foi discutida a noção de musicalidade e apresentado um levantamento panorâmico sobre recursos de análise e de criação de ritmo e sonorização tanto do ponto de vista da organização da obra teatral (sua estruturação, montagem) quanto do ponto de vista do trabalho de atrizes e atores – recursos estes que ajudam também a interpelar processos e obras de dança. Esse levantamento possibilitou identificar elementos pelos quais atrizes e atores, mas igualmente dançarinas e dançarinos, criam a dimensão sonora e a dimensão rítmica das obras, entre eles, a sonorização feita pelo elenco (com instrumentos musicais, objetos, ritmos corporais, voz) e a relação corporeidade-ritmo – seja envolvendo a métrica musical, seja por parâmetros não métricos (como a modulação da relação energia-espaço-tempo por tensões e repousos, pela respiração ou por meio da gestão do tônus e da gravidade, no caso da dança, entre outras). Os elementos de sonorização e corporeidade-ritmo puderam ser observados, posteriormente, nos processos e obras da Cia Oito Nova Dança.

Em seguida, foi feito um exercício de aproximar a perspectiva da criação de espetáculos cênicos de abordagens da percepção e de processos corporalizados, ainda para refletir sobre musicalidade e as interações entre música e dança. Esse movimento se deu pelo interesse em aprofundar o trabalho de dançarinas e dançarinos na construção e composição dessas interações.

Assim, a pesquisa adentrou outro campo epistemológico. Apresentei, brevemente, a visão sobre percepção do filósofo Michel Bernard, em que sublinha que a experiência perceptiva produz imaginário, de maneira incessante, envolvendo uma dinâmica pulsional e de identidade/diferenciação, de temporalização corporal, com um caráter em si expressivo de cada corporeidade. A musicalidade em trabalhos coreográficos seria, então, um encontro

ou jogo entretecido de diversas corporeidades, criadoras de temporalidades. Pontuei, ainda, a abordagem da percepção-ação e a teoria da cognição musical corporalizada, que salientam a percepção como habilidade e conhecimento desenvolvidos pela necessidade de agir em relação a eventos, ao ambiente, baseada em reconhecimento de estabilidades e regularidades conforme acontece a experiência dos sentidos, em movimento. A compreensão da atividade da percepção como expressiva e produtora de imaginário e a dos processos corporalizados se provocaram e aos caminhos da presente pesquisa, que se situa no campo da dança, sendo uma aproximação inicial, que pode vir a ser aprofundada, ou reconfigurada.

Essa aproximação com as abordagens da percepção-ação e da cognição musical corporalizada, no entanto, trouxe elementos para a discussão dos modos de interação som-movimento corporal presentes em um dos espetáculos da Cia Oito Nova Dança (*Trapiche*) – no caso, a formulação de Leman sobre a interação som-movimento em três gradações, que podem coexistir: sincronização, afinação e empatia. Na obra da Cia Oito Nova Dança, dançarinas e dançarinos tecem relações múltiplas com os sons e entre si, performando sonorização, rítmica corporal, sincronização, atualizações e nuances do jogo coreográfico, podendo-se inferir um alto envolvimento intencional (sensório-motor e emocional). Mas seria razoável considerar que o trabalho desses intérpretes-criadores, de maneira geral, envolve uma musicalidade como habilidade de compor, também em tempo real, e relações corporalizadas, a que se conectam às noções de intencionalidade corporal, aprendizagem, memória, consciência, atualização.

A presente investigação abarcou os procedimentos criativos da Cia Oito Nova Dança e, a partir das entrevistas com Lu Favoreto e Andrea Drigo, procurou tornar acessível alguns pensamentos e práticas quanto às relações entre musicalidade, música e dança na pesquisa artística do grupo. Principalmente a partir da fala de Favoreto, ressaltou como princípios a relação viva pelo tempo do movimento, que possibilita aos intérpretes-criadores criarem nuances temporais, e também de intensidades, considerando suas partituras corporais (incluindo trajetos internos-externos, movimento fundamental e vivenciado), o jogo coreográfico entre si e com públicos e com a criação sonora e musical de cada obra. A presença de musicista e músico em cena e produção musical feita ao vivo, com participação dos intérpretes-criadores, foram outros aspectos discutidos.

A pesquisa constatou maneiras variadas de propor relações entre sons e

movimentos corporais nos três espetáculos da Cia Oito Nova Dança analisados. Se em *Trapiche* foi possível identificar, mais evidente que nas outras obras, a relação entre corporeidade, ritmo e sonorização regulada pela métrica, em *Devoração*, a imbricação dança-música se deu principalmente de maneira não métrica – a exemplo da corporalidade criada a partir da ação de tocar o berimbau de boca (relacionada a devorar) e da exploração de variações temporais, espaciais e sonoras apoiada nesse gesto. Quanto à obra vista globalmente, *Devoração* se diferencia das outras duas obras analisadas por expor mais o processo criativo, os laboratórios individuais, em uma montagem de justaposição, e a direção musical ressoa essa escolha, propondo um ateliê sonoro-musical em tempo real (em que destacamos a captura e edição-devoração sonora a partir do *loop station*). Já em *Pianíssimo* a música participa como tema gerador e é constantemente evocada, com destaque para a dinâmica sonoridade-som, que de certa forma convida a uma escuta ativa, presentificada. São exemplos de como, em cada espetáculo, há diferentes maneiras de propor interação entre dança e música, assim como musicalidade.

De modo mais geral, a proposta de relacionar as dimensões do espetáculo cênico e dos processos perceptivos em situações de dança encontrou dificuldade quanto a um recorte epistemológico capaz de abrigá-las. Sendo assim, esse exercício foi aqui iniciado e, futuramente, poderá ser desdobrado. Embora inicialmente a pesquisa não tenha postulado um caráter de historiografia, durante seu processo assumiu também uma função de registro, descrição e análise do trabalho da Cia Oito Nova Dança, grupo com presença expressiva na memória da dança paulistana nos últimos 20 anos.

Além disso, nessas considerações finais, registro as condições em que ocorreu uma parte desta pesquisa, que atravessou a calamidade pública municipal, estadual e nacional em decorrência da pandemia de Covid-19. O isolamento social prolongado, com momentos de maior gravidade, também restringiu ou impossibilitou acesso às pessoas e ao ambiente da companhia, consultas ao acervo mais frequentes e semelhante se deu em relação à própria universidade, com suspensão das atividades presenciais e fechamento de bibliotecas, unidades e serviços em 2020/2021, entre outras dificuldades bastante imprevisíveis no período anterior da pesquisa.

## Referências

- BANES, Sally. **Democracy's Body**: Judson Dance Theater, 1962-1964. Durhan e Londres: Duke University Press, 1993.
- BARBA, E. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BERNARD, M. Danse et Musicalité: les jeux de la temporalisation corporelle. In: BERNARD, M. **De la Création Chorégraphique**. Paris: Centre National de la Danse, 2001.
- \_\_\_\_\_. De la Corporeité Fictionnaire. **Revue Internationale de Philosophie**. Bruxelas: De Boeck Supérieur, n. 222, 2002/4, p. 523-534. Consultado em: <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-523.htm>
- BÉZIERES, M.; PIRET, S. **A Coordenação Motora**: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. São Paulo: Summus, 1992.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo – De Stanislávski a Barba. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMARGO, M.V. **O Fazer Artístico como Catálise**: experiências do corpo e da dança. 187f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo, 2008.
- CASTELLANI, F.M. **Corpo-imagem-som**: a criação musical e suas conexões. 203f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2016.
- CASTILHO, J. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHION, M. **El Sonido**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Guide des Objets Sonores**: Pierre Schaeffer et la recherche musicale. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1995 (p. 25-35).
- CUNNINGHAM, M. **O dançarino e a dança**: conversas com Jacqueline Lesschaeve. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- FAVORETO, L. Sobre a perspectiva do movimento em Xapiri – devir ser... corpo de passagem. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes, n. 5, jul. 2015. Consultado em: [www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/14](http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/14)
- FAVORETO, L. **Caderno Oito Nova Dança**: intérprete-criador e pesquisador. São Paulo: Funarte, 2006.
- FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e Cena**: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. Belo Horizonte: UFMG. 151f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

- FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Interação cênico-musical**: estudo nº 2. Belo Horizonte: UFMG. 296 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- FORJAZ, C. Notas sobre o processo de criação de Xapiri Xapiripë, lá onde a gente dançava sobre espelhos. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes, n. 5, jul. 2015. Consultado em: [www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/14](http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/14)
- GEORG, H. **Entre Bombas e Palavras**: a resistência na poética da Cia. Nova Dança 4. 124f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2017.
- GIL, J. **Movimento Total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GODARD, H. Gesto e percepção. **Lições de dança** nº 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p. 11-35.
- GRAMANI, D. **O aprendizado e a prática da rabeça no fandango caiçara**: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- GREINER, C. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- LEMAN, Marc. **Embodied Music Cognition and Mediation Technology**. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- LOUPPE, L. **Poéticas da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MACEDO, V. **Pulsção da Obra**: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança. 278f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.
- NÖE, Alva. **Action in Perception**. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- PEDROSA, F. Passado e Presente nos Modos de Fazer Fandango Caiçara em Paranaguá/PR. **Revista InCantare**. Curitiba: Unespar – Faculdade de Artes, n.1, v.9, jan-jun 2018. Consultado em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/incantare/article/view/2393>
- PONTY, M. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RASSLAN, S.N.; MAFFIOLETTI, L. A musicalidade na formação do ator: a produção de alguns pesquisadores brasileiros da última década. **Revista da Fundarte**. Montenegro: Fundação Municipal de Artes de Montenegro/RS, n. 26, jul-dez 2013. Consultado em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/13/14>

- ROMANO, L. A criação da intérprete nas fronteiras: onde (re)nasce a linguagem?  
**Rebento:Revista de Artes do Espetáculo**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes, n. 5, jul. 2015. Consultado em:  
[www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/14](http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/14)
- SNDO – School for New Dance Development. **Training Perception** – Steve Paxton  
 Interviewed by Robert Steijn. TALK / SNDO 1982-2006 Online. Consultado em:  
[www.atd.ahk.nl/fileadmin/download/theaterschool/talk/talk-training-perception.pdf](http://www.atd.ahk.nl/fileadmin/download/theaterschool/talk/talk-training-perception.pdf)
- TRAGTENBERG, L. **Música de Cena**: dramaturgia sonora. São Paulo:Perspectiva, 1999.
- VARLEY, J. **Pedras d'Água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio/Dulcina Editora, 2010.
- WISNIK, J.M. **O Som e o Sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

### Referências audiovisuais

Trapiche (trecho)

[https://www.youtube.com/watch?v=bKYAA\\_G08mU](https://www.youtube.com/watch?v=bKYAA_G08mU)

Devoração (trecho, apresentação no Sesc Pinheiros, Teatro Sesc Anchieta, 2009)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZuYA7qni8PU>

Devoração (trecho, a partir de 1'33")

<https://www.youtube.com/watch?v=DECZwQrePW0>

Pianíssimo (trecho, apresentação no Sesc Pinheiros, 2010)

[https://www.youtube.com/watch?v=Gz8J3cUw\\_vM&t=191s](https://www.youtube.com/watch?v=Gz8J3cUw_vM&t=191s)

Compêndio para a Infância (íntegra, apresentação na Oficina Cultural Oswald Andrade, 2014)

<https://www.youtube.com/watch?v=yQkUheFJNPA&t=1920s>

Compêncio para a Infância (ato II, apresentação realizada na Funarte, 2007)

<https://www.youtube.com/watch?v=V6A98Jj5h24>

Juruá (íntegra, apresentação na temporada de estreia no Sesc Pompeia, 2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=KDchzoR5-t0>

Página eletrônica

<http://ciaoitonovanca.com.br>