



Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

Letras, Linguística
e Artes: Perspectivas
Críticas e Teóricas 4

 **Atena**
Editora

Ano 2019

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

Letras, Linguística e Artes:
Perspectivas Críticas e Teóricas 4

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Chefe: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Natália Sandrini
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof^a Dr^a Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Faria – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie di Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^a Dr^a Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof^a Dr^a Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof^a Dr^a Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof^a Dr^a Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
L649	Letras, linguísticas e artes: perspectivas críticas e teóricas 4 [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Letras, Linguísticas e Artes: Perspectivas Críticas e Teóricas; v. 4) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-704-8 DOI 10.22533/at.ed.048190910 1. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Artes. 3. Letras. 4. Linguística. I. Sousa, Ivan Vale de. II. Série. CDD 407
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

No quarto volume deste e-book abrangente das áreas de Letras, Linguísticas e Artes, o leitor encontrará uma possibilidade de textos capazes de problematizar sua intervenção como agente protagonista e pesquisador, pois em cada reflexão são apontados inúmeros caminhos capazes de direcionar o leitor atento a problematizar sua proficiência e autonomia. Todo esse caminho discursivo se concretiza nas reflexões dos vinte e oito capítulos, que, certamente, contribuirão com a ampliação do leitor.

No primeiro capítulo, a autora relaciona a formação identitária visual dos alunos diante das influências do imaginário e do cotidiano escolar. No segundo capítulo, a temática do letramento em língua portuguesa para a pessoa surda representa o foco. No terceiro capítulo, discute-se a poética no curso de dança, por meio do *livro de artista*. No quarto capítulo, os autores analisam a construção da identidade, baseando-se em uma investigação de cunho analítico.

No quinto capítulo, são reconstruídos os percursos em torno da memória, sobretudo, do termo *reza*. No sexto capítulo, os modos de organização da linguagem artística dança são problematizados a partir das reflexões reveladas ao longo do estudo. No sétimo capítulo, os autores analisam o multiculturalismo e a aquisição de um novo idioma. No oitavo capítulo, a concepção à especialidade *autismo* é analisada na relação com os envolvidos no espaço escolar.

No nono capítulo, o contexto do Brasil quinhentista é apresentado a partir de uma análise historiográfica linguística. No décimo capítulo, a leitura é problematizada nos espaços do livro e das novas tecnologias digitais inseridas nos contextos de ensino. No décimo primeiro capítulo, o autor traz para a sala de aula as reflexões de Bakhtin, reafirmando a necessidade propositiva de utilização do autor no processo de ensino e aprendizagem na escola. No décimo segundo capítulo, é analisada a grotescalização da linguagem cômica europeia e a cultura cômica brasileira contemporânea.

No décimo terceiro capítulo, a autora analisa uma obra literária, apresentando questões sobre a personagem principal. No décimo quarto capítulo, o autor reflete, a partir de uma obra literária, além de problematizar questões e propor a ampliação de olhares sobre o texto literário. No décimo quinto capítulo, a autora rediscute a importância da Arte na educação infantil. No décimo sexto capítulo, a autora estabelece um processo de compreensão em dança, associando-o com os demais elementos na arte do movimento.

No décimo sétimo capítulo, a autora amplia a visão dos leitores sobre processos criativos em Rede Digital. No décimo oitavo capítulo, a autora coloca em destaque a presença do professor e do Ser professor. No décimo nono capítulo, há a proposição de um diálogo harmônico com uma ópera. No vigésimo capítulo, enfatiza-se a importância do ensino de Arte na Educação de Jovens e Adultos.

No vigésimo primeiro capítulo, as autoras refletem como a noção de sujeito foi sendo construída nos estudos linguísticos. No vigésimo segundo capítulo, as autoras abordam a educação informal como possibilidade de interação afetiva entre seis irmãos. No vigésimo terceiro capítulo, os autores descrevem as vivências de estudantes e, para isso, utilizam a linguagem midiática. No vigésimo quarto capítulo, os autores analisam, reflexivamente, as criações poéticas investigadas.

No vigésimo quinto capítulo, a autora coloca em destaque dois idiomas no campo da discussão. No vigésimo sexto capítulo, os autores colocam em destaque a corporeidade de um povo indígena. No vigésimo sétimo capítulo, a autora discute conceitos essenciais para multimodalidade. E, por fim, no vigésimo oitavo e último capítulo, a autora apresenta reflexões sobre a importância da literatura para o desenvolvimento do ser humano em sua complexidade, bem como sobre a viabilidade de desenvolver um trabalho com gêneros textuais baseado no Interacionismo Sociodiscursivo, de Bronckart (2003), Schneuwly e Dolz (1999), como uma possibilidade de sistematização do ensino de literatura em língua inglesa.

No término desta sucinta apresentação ficam explícitos os múltiplos desejos de que todos os leitores tenham a oportunidade de investigar novos caminhos, sendo eles desejosos de encontrar as respostas para suas próprias indagações.

Ivan Vale de Sousa.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
IDENTIDADE VISUAL E APROPRIAÇÃO ARTÍSTICA – O NOME COMO MARCA	
Christiane de Faria Pereira Arcuri	
DOI 10.22533/at.ed.0481909101	
CAPÍTULO 2	13
LETRAMENTO DE LÍNGUA PORTUGUESA PARA PESSOA COM SURDEZ	
Esmeraci Santos do Nascimento	
Antonia Luzivan Moreira Policarpo	
DOI 10.22533/at.ed.0481909102	
CAPÍTULO 3	23
LIVRO DE ARTISTA: ENSINO E POÉTICA NO CURSO DE DANÇA	
Carla Carvalho	
Mariana Lopes Junqueira	
DOI 10.22533/at.ed.0481909103	
CAPÍTULO 4	35
LUGAR DA IDENTIDADE EM MULAN: FEMININO OU MASCULINO?	
Marcus Pierre de Carvalho Baptista	
Elisabeth Mary de Carvalho Baptista	
DOI 10.22533/at.ed.0481909104	
CAPÍTULO 5	48
MEMÓRIAS SOBRE A REZA: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO SOLO “PÉ DE OLIVEIRA”	
Ewellyn Elenn de Oliveira Lima	
DOI 10.22533/at.ed.0481909105	
CAPÍTULO 6	54
MODOS ORGANIZATIVOS EM DANÇA: A VULNERABILIDADE COMO ESTRATÉGIA DE ATRAVESSAMENTOS	
Adriana Bittencourt Machado	
Ireno Gomes da Silva Junior	
DOI 10.22533/at.ed.0481909106	
CAPÍTULO 7	61
MULTICULTURALISMO E A AQUISIÇÃO DE UM NOVO IDIOMA	
Fabio da Silva Pereira	
Janiara de Lima Medeiros	
Marcela Pinto Reis	
Melissa Jacob Otoni de Souza	
Monique Oliveira	
Ohana Gabi Marçal dos Passos	
DOI 10.22533/at.ed.0481909107	

CAPÍTULO 8	73
O AUTISMO NO CONTEXTO ESCOLAR: UM DESAFIO DE GESTÃO	
Anitereze Sevalho Lopes	
Rosineide Rodrigues Monteiro	
DOI 10.22533/at.ed.0481909108	
CAPÍTULO 9	85
O BRASIL QUINHENTISTA E A HISTORIOGRAFIA LINGUÍSTICA: INTERFACES	
Leonardo Ferreira Kaltner	
DOI 10.22533/at.ed.0481909109	
CAPÍTULO 10	99
O ESPAÇO DO LIVRO E AS NOVAS TECNOLOGIAS: PROBLEMATIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA DA LEITURA	
Thiago Barbosa Soares	
DOI 10.22533/at.ed.04819091010	
CAPÍTULO 11	112
NA SALA DE AULA COM MIKHAIL BAKHTIN	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.04819091011	
CAPÍTULO 12	123
O GROTESCO NA CULTURA MEDIEVAL EUROPEIA E A GROTESCALIZAÇÃO NA NOVA PERCEPÇÃO HISTÓRICA E MIDIÁTICA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA	
Everaldo dos Santos Almeida	
Roberto Max Louzeiro Pimentel	
DOI 10.22533/at.ed.04819091012	
CAPÍTULO 13	135
O INVERNO DE BÁRBARA: UMA ANÁLISE DO CONTO “BÁRBARA NO INVERNO”, DE MILTON HATOUM	
Lídia Carla Holanda Alcântara	
DOI 10.22533/at.ed.04819091013	
CAPÍTULO 14	145
PEDAÇOS DE PAISAGENS AQUI DENTRO: ASPECTOS DA PROSA LUSITANA OITOCENTISTA EM EÇA DE QUEIRÓS, FIALHO DE ALMEIDA E TRINDADE COELHO	
André Carneiro Ramos	
DOI 10.22533/at.ed.04819091014	
CAPÍTULO 15	157
PERCEBER O OLHAR ATENTO DAS CRIANÇAS SOBRE O MUNDO PERMITE REALIZAR PROPOSTAS CONVIDATIVAS DE ARTE NA EDUCAÇÃO INFANTIL	
Renata Pereira Navajas Mancilha Barbosa	
DOI 10.22533/at.ed.04819091015	
CAPÍTULO 16	166
PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA: IMPROVISÇÃO, SONS E IMAGENS	
Juliana Cunha Passos	
DOI 10.22533/at.ed.04819091016	

CAPÍTULO 17	184
PROCESSOS CRIATIVOS EM REDE DIGITAL: POR QUE INTERPRETAR A NÓS MESMOS + [POR UMA ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA]	
Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque	
DOI 10.22533/at.ed.04819091017	
CAPÍTULO 18	192
PROFESSOR TAMBÉM FAZ ARTE: O DESENHO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA	
Iêda Maria Loureiro de Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.04819091018	
CAPÍTULO 19	202
QUANDO O BALÉ FALA DE SI MESMO: O SUSPIRO DE VERONIQUE DOISNEAU	
Rousejanny da Silva Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.04819091019	
CAPÍTULO 20	208
RESISTÊNCIA POLÍTICA CRIADORA: ARTE NA EJA PARA ALÉM DO LETRAMENTO	
Fernando Bueno Catelan	
DOI 10.22533/at.ed.04819091020	
CAPÍTULO 21	217
REVISITANDO A NOÇÃO DE SUJEITO NOS ESTUDOS DA LINGUAGEM	
Maria Gorette da Silva Ferreira Sampaio	
Gerenice Ribeiro de Oliveira Cortes	
DOI 10.22533/at.ed.04819091021	
CAPÍTULO 22	227
SOMOS SEIS: ARTE E POÉTICA DO COTIDIANO NA ESTÉTICA DAS RELAÇÕES	
Tarcila Lima da Costa	
Fernanda Maria Macahiba Massagardi	
DOI 10.22533/at.ed.04819091022	
CAPÍTULO 23	238
SOMOS TODOS IGUAIS NAS DIFERENÇAS: EXPERIÊNCIA ESTÉTICO-SOCIAL A PARTIR DO VÍDEO CLIPE “BLACK OR WHITE”, DO ARTISTA MICHAEL JACKSON	
Laura Paola Ferreira	
Fabrício Andrade	
Aline Choucair Vaz	
DOI 10.22533/at.ed.04819091023	
CAPÍTULO 24	247
SUSPENDAMOS A TAÇA PELOS DIAS QUE VIVEU: A CRIAÇÃO POÉTICA SOB A PERSPECTIVA DA RECORDAÇÃO EM POEMAS DE RUY BARATA	
Adonai da Silva de Medeiros	
Elielson de Souza Figueiredo	
DOI 10.22533/at.ed.04819091024	

CAPÍTULO 25	266
TEACHING FOREIGN LANGUAGES IN FRANCE: THE CASE OF PORTUGUESE AND SPANISH	
Carolina Nogueira-François	
DOI 10.22533/at.ed.04819091025	
CAPÍTULO 26	277
TORÉ INDÍGENA TABAJARA: DANÇA, CULTURA E TRANSFORMAÇÕES	
Cristina da Conceição Resende	
Victor Hugo Neves de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.04819091026	
CAPÍTULO 27	283
UM DEBATE METODOLÓGICO PARA TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE MULTIMODAL DE CORPUS AUDIOVISUAL	
Larissa de Pinho Cavalcanti	
DOI 10.22533/at.ed.04819091027	
CAPÍTULO 28	295
A FORMAÇÃO DE MULTIPLICADORES TEATRAIS EM COMUNIDADES DE MANAUS: A CONSTRUÇÃO DE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA QUE CONSIDERA AS DIMENSÕES DE CULTURA POPULAR, ARTE E VIDA E O SABER DA EXPERIÊNCIA	
Amanda Aguiar Ayres	
DOI 10.22533/at.ed.04819091028	
SOBRE O ORGANIZADOR	306
ÍNDICE REMISSIVO	307

PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA: IMPROVISACÃO, SONS E IMAGENS

Juliana Cunha Passos

Instituto Federal de Brasília – campus Brasília
Brasília-DF

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Processo de Criação. Improvisação. Imagens.

RESUMO: Este texto apresenta trecho de pesquisa teórico-prática sobre as possibilidades de inter-relação entre a linguagem visual e musical em processos de criação em dança, a partir de improvisações. A investigação partiu do questionamento: como elementos da linguagem musical e visual podem estimular a criação em dança? A sensibilização aconteceu por meio de elementos formais e estruturais das obras selecionadas ou relacionada aos seus conteúdos e significados. As impressões, sentimentos, memórias ou imagens mentais despertadas nos laboratórios de criação foram impulsos que conduziram a criação. A metodologia da pesquisa incluiu desenhos livres e composições visuais, estimuladas por elementos da linguagem musical e corporal e a realização de improvisações livres e estruturadas, estimuladas por elementos da linguagem musical e visual. Por fim, são apresentadas reflexões sobre o processo de criação do estudo cênico “Doar-se dor”, elaborado a partir de improvisações inspiradas em litografia de Paul Klee e músicas de Baden Powell e Villa-lobos (em versão instrumental de Yo-Yo Ma).

CRATION PROCESSE IN DANCE:

IMPROVISATION, SOUNDS AND IMAGES

ABSTRACT: This paper presents a theoretical and practical research into the possibilities of inter-relationship between visual and musical language in dance creation process, from improvisations. The research begins on the question: how elements of musical and visual language can stimulate creation in dance? Sensitization occurs through formal and structural elements of the selected artistic works or relating to the content and meaning. Impressions, feelings, memories or aroused mental images can be the impetus that will lead to creation. The research methodology includes free designs and visual compositions, stimulated by elements of music and body language. It also includes the execution of free and structured improvisations, stimulated by elements of musical and visual language. Finally, this paper presents reflections on the process of creating the scenic study “Doar-se dor” from improvisations inspired by litograph of Paul Klee and music of Baden Powell and Villa-lobos (in instrumental version of Yo-Yo Ma).

KEYWORDS: Dance. Creation process.

1 | INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta trecho da pesquisa teórico-prática de Doutorado “O processo de criação em dança e sua relação com elementos da Arte Visual e Musical: uma proposta de utilização de método de improvisação de Rolf Gelewski” realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP, sob orientação da professora Doutora Elisabeth Bauch Zimmermann com financiamento da FAPESP (2012/2015).

A pesquisa se relacionou com a utilização de improvisações no processo de criação em dança, considerando dois métodos elaborados por Rolf Gelewski e as possibilidades de relação entre a Dança e elementos da Linguagem Visual e Musical. Teve como objetivos principais realizar um resgate do trabalho artístico-pedagógico de Gelewski, pouco difundido nos meios artísticos e de ensino de dança no Brasil; e retomar e aprofundar sua pesquisa relacionada à utilização de improvisações em processo de criação em dança.

Também propôs a utilização de improvisações como recurso pedagógico, estimulando e desenvolvendo capacidades criativas, reflexivas e expressivas dos artistas voluntários da pesquisa, além da realização de reflexões teóricas e vivências práticas de materiais didáticos de Gelewski e uma experiência de processo criativo coletivo em dança.

A metodologia utilizada se relacionou às três etapas da pesquisa: teórico-histórica, pedagógica e artístico-criativa. Assim, na primeira parte da pesquisa, incluiu pesquisa bibliográfica dos conceitos abordados (improvisação, processo criativo, linguagem musical e visual) e de textos e publicações de Gelewski.

Na segunda parte, pedagógica, incluiu a elaboração de propostas de improvisação (estruturada e livre), baseadas na publicação *Ver ouvir movimentar-se* (Gelewski, 1973). Incluiu também a pesquisa e seleção de obras musicais e imagens que foram utilizadas nos laboratórios de improvisação.

A elaboração dos laboratórios de improvisação (estruturada e livre) ocorreu a partir de dois temas: possibilidades de relação entre Música e Dança (elementos da linguagem musical estimulando a criação de movimentos) e entre Artes Visuais e Dança (elementos da linguagem visual estimulando a criação de movimentos). O desenho como recurso expressivo estava presente também no primeiro tema, porém como um intermediário entre a música e a dança, entre a percepção interna da música ouvida e sua exteriorização e representação em desenhos.

Já no segundo tema, a imagem (elemento pictórico) foi utilizada como estímulo para as improvisações. A sensibilização aconteceu por meio de cores, formas, linhas, luz e sombra e não mais por timbres, melodias, pulsação ou ritmo. As sensações,

sentimentos, memórias ou imagens mentais despertadas pela imagem (ou por algum de seus elementos) foram o impulso que conduziu a criação em dança.

O processo criativo foi estimulado a partir de diferentes abordagens de imagens, previamente selecionadas, em improvisações de dança. Foram abordados elementos estruturais ou composicionais, elementos relacionados aos níveis de inteligência visual ou aos possíveis conteúdos e significados percebidos, associações mentais ou expressivas, entre outros.

Na última etapa da pesquisa, foram realizados laboratórios de improvisação e criação que exploraram as inter-relações entre as linguagens corporal, musical e visual. Estas relações ocorreram a partir da elaboração de desenhos livres e composições visuais, estimuladas por elementos da linguagem musical e corporal e da realização de improvisações livres e estruturadas, estimuladas por elementos da linguagem musical e visual.

2 | A LINGUAGEM MUSICAL E A DANÇA

A música é tão inerente à dança que ao vermos, em silêncio, a movimentação de um dançarino, interiormente temos a capacidade de “ouvir” sua música. Isto acontece porque os movimentos da dança “são musicais por excelência, ou seja, eles acentuam um ritmo, sugerem o desenho de uma melodia, evocam o timbre de certos instrumentos e a sua dinâmica expressa a intensidade dos sons”. (ROBATTO, 1994, p.291)

O processo de criação em dança pode iniciar-se de diversas maneiras, não há uma regra a ser seguida ou etapas a serem cumpridas. Alguns artistas iniciam seus processos criativos a partir de uma música escolhida, às vezes de forma aleatória, em outras vezes a partir de alguma característica específica (estrutura, elementos rítmicos ou melódicos, elementos expressivos).

Segundo Robatto (1994, p.292), o coreógrafo pode escolher, em um acervo musical disponível, as peças que integrarão o roteiro musical de seu trabalho e, a partir delas, iniciar a criação coreográfica. Ou então pode inspirar-se num contexto temático para criar uma estrutura coreográfica e a partir dela, procurar um repertório de peças musicais adequadas e que expressem suas ideias. Ou ainda, pode encomendar uma peça musical a ser especialmente composta para seu trabalho, sendo desenvolvida simultaneamente à dança.

Existem outras formas, menos convencionais, como criar uma composição coreográfica utilizando uma determinada música e depois, na execução da obra, substituí-la por outra, mantendo os movimentos originais, recriando as inter-relações entre som e movimento. Há ainda a possibilidade da obra musical e coreográfica serem independentes, ou seja, a composição musical não determinando ou influenciando a estrutura da coreografia e vice-versa. É estabelecido somente um relacionamento

de confronto expressivo, definido pelos elementos sonoros e gestuais.

São inúmeras as possibilidades de tratamento coreográfico da música, sendo interessante analisar o trabalho de integração entre as duas linguagens, onde o gesto tanto pode enfatizar um elemento sonoro como criar um contraste pela oposição. Por exemplo, num trecho em que a música é de grande agitação, os dançarinos podem negar esta dinâmica, movimentando-se muito lentamente ou até mesmo imobilizando-se.

O que eu não aceito é a leviandade de alguns coreógrafos que utilizam uma composição musical apenas para marcar a pulsação dos passos – como um metrônomo – ignorando a ideia expressiva e estrutural da peça.... Ou ainda, a leviandade do coreógrafo ao usar uma música como mero adereço – música de fundo ou ambiente – onde a dança capta apenas o clima geral da música, sem criar nenhuma integração com ela, nem mesmo um conflito, oposição ou superação e interdependência consciente e proposital. (ROBATTO, 1994, p.293)

Robatto (1994, p.301) afirma também que nos processos criativos, o coreógrafo pode adotar as seguintes relações entre dança e música: a dependência da dança à música, quando a coreografia é criada a partir de uma peça já existente no acervo musical, observando a sua estrutura de composição e expressão; ou a interdependência das duas linguagens, quando a dança funciona complementada por determinadas peças musicais especialmente compostas ou adaptadas para aquela coreografia.

Há ainda as possibilidades de um estímulo mútuo, quando as criações musicais são improvisadas diante do público, a partir da música, ou vice-versa; ou da independência das duas linguagens, quando acontecem simultaneamente e qualquer coincidência entre elas sendo meramente acidental. Na dança, a relação do dançarino com a música tem muitos aspectos, porém Gelewski (1990, p.14) salienta que esta relação deve ter a consciência como condição primordial.

Acho que o dançarino que é apenas um boneco nas mãos de um coreógrafo, executando seus papéis sem participação inteligente e sem um conhecimento real da vida, do significado e da dimensão dela, é algo que pertence ao passado. Hoje, no momento em que o mundo está, só é concebível o dançarino que com todo seu ser, natureza e consciência, se esforça e se doa a fim de realizar um trabalho integral e integrado. (GELEWSKI, 1990, p.14)

A relação consciente de movimento e música tem muitas possibilidades. Abrange desde o cumprimento exato, fiel e minucioso dos detalhes musicais através da dança até a inteira liberdade desta diante da música. Não se trata então de ignorar estruturas e expressões musicais, mas de responder a esta com inteira liberdade e espontaneidade.

É neste último caso que se inclui também a resposta do silêncio: tanto a música tocando e o dançarino silenciando, se imobilizando, quanto a dança se realizando antes da música, depois dela ou durante suas pausas – preparando, continuando ou completando assim a vida sonora. Segundo Gelewski (1990, p.14), “entre estes dois extremos existe toda uma gama de gradações”.

Como a própria música é energia e como nosso corpo é totalmente regido pela energia, só existindo a partir dela, então a ligação, o entremear-se, a fusão de corpo e som, movimento e melodia, ritmo, espaço e harmonia, é um dos êxtases, um dos mais altos e mais felizes momentos da dança.

Assim percebemos que a música pode influenciar os processos criativos em dança, tanto aqueles baseados em improvisações (utilizadas como recurso para a elaboração da composição ou como fim em si mesmo, quando a improvisação é levada para a cena) quanto àqueles processos baseados em elaborações e seleções conscientes de movimentos corporais estruturados (coreografias). A música pode ser um estímulo para o uso de ritmos, pulsação, fluência ou intensidade dos movimentos e também para a elaboração de conteúdos expressivos do dançarino.

A própria relação entre movimento e som pode vir a ser o tema de uma composição ou improvisação, onde o dançarino pode deixar-se influenciar pela música (a reação aos fatores externos comandando a criação), pode negar ou não considerar a existência do estímulo sonoro (os impulsos interiores comandando a criação) ou pode conscientemente escolher momentos para reagir aos fatores externos ou agir por impulsos internos.

A mesma música pode ser percebida e sentida de maneiras distintas entre aqueles que dançam e também entre os dançarinos e seu público. As relações podem acontecer de diversas formas, com diversos “pontos de vista”, por exemplo, diferentes agrupamentos de pulsação, escolha de diferentes relações a partir do pulso, melodia, timbres, harmonia ou estrutura musical. A música pode ser a mesma para todos que a ouvem mas é possível construir percepções e relações individuais, subjetivas.

Vale a pena ressaltar também a influência da música na elaboração dos sentidos e significados por parte do público que assiste a dança, ou seja, a importância e influência da música no caráter expressivo da dança. Esta influência ocorre independente da vontade do coreógrafo, ou do dançarino, muitas vezes inclusive leva a criação de outros sentidos, diferentes do objetivo inicial do artista ao elaborar sua obra.

Outros fatores, além da música e dos movimentos, influenciam também a construção de sentidos: cenário, figurino, iluminação, tipo de espaço físico escolhido para apresentação, imagens ou textos projetados na cena, sons, falas ou ruídos produzidos pelos dançarinos, pelo próprio movimento dos corpos ou emitidos na cena, além de textos (escritos ou falados) sobre a obra (release do espetáculo, críticas da imprensa, relatos pessoais).

Assim é possível verificar que uma mesma cena ou sequência de movimentos realizada sem música ou com uma determinada música (ou com músicas diversas) pode suscitar sentidos e significados distintos para o público. Da mesma forma que uma cena realizada num palco italiano, no meio da rua ou num teatro de arena (diferentes espaços) pode gerar diferentes significados. Tudo que está na cena e

acontece na cena fornece elementos para a significação da obra.

Segundo Schroeder (2000, p. 37) a música exerce, involuntariamente, determinadas funções na dança, denominadas bloqueadora, atrativa ou dimensionadora. A primeira função se refere ao fato da música bloquear os sons ambientes que possam eventualmente atrapalhar a fruição da obra de dança, auxiliando a envolver o público na cena. A segunda função, derivada da anterior, se refere ao fato do som atrair a atenção do público e poder demarcar o início e o fim dos acontecimentos da cena.

A música também contribui para uma delimitação melhor do espaço cênico da dança através de dois recursos, um mais direto, por meio da qualidade de ressonâncias, ecos e reverberações e um indireto, por sugestões e clima que oferece ao espectador. Ambos propiciam a sensação de dimensão espacial. Por meio da manipulação do som é possível sugerir vários ambientes diferentes para o ouvinte, como ar livre, sala grande ou pequena, caverna, garagem, etc. Além disso, a música altera de forma mais subjetiva a sensação do ambiente circundante, conforme o timbre dos instrumentos, tipo de articulação ou de textura utilizado.

A música exerce também influência sobre o estado emocional das pessoas, mesmo que este estado possa variar de pessoa para pessoa ou de um contexto para outro. Por exemplo, posso me sentir bem e tranquila ouvindo uma determinada música, porém se estiver lendo um livro talvez este som possa me deixar incomodada e irritada. É sempre possível encontrar, nas mais variadas épocas e estilos, exemplos de músicas que parecem ter a intenção de levar o ouvinte a um estado de espírito específico ou induzi-lo a certas reações emotivas.

De acordo com Roseman (2008, p.27), a música é simultaneamente um artefato da física do som, da biofisiologia da sensação e percepção dos significados sociais, culturais, históricos e individuais (do artista e do público). Assim deve ser entendida como um “fenômeno físico espaço-temporal e de experiência sensorial e cultural”.

Roseman (2008, p. 28) propõe quatro eixos de investigação relacionados às influências da música no público: as estruturas musicais do som, os significados socioculturais, as manipulações performativas e as transformações psicofisiológicas. Alguns elementos físicos do som como altura (ou tom), intensidade, duração e timbre, ou elementos organizacionais como melodia, harmonia, ritmo, andamento ou compasso podem se relacionar a determinadas emoções ou comportamentos (padrões socialmente aprendidos ou cognitivamente inerentes).

Por exemplo, um som que perdura por um longo período de forma contínua pode alongar e transformar nossos sentidos pessoais, sociais e biológicos do tempo. Um compasso binário (com o primeiro tempo forte e o segundo, fraco) pode ser associado ao ato de caminhar ou marchar ou às batidas do coração, onde a sensação física do som passa a ter um significado cultural.

A música de Billie Holiday ou o som da guitarra de Jimi Hendrix podem ser associados à melancolia ou a um lamento. Uma valsa de Strauss ou um concerto

de violino de Vivaldi podem trazer imagens alegres e sensações de suavidade. “Mecanismos da música para transmitir significado e poder emocional pode ser referencial, não-referencial, ou uma estratificação polissêmica de ambos os tipos de construção de significado.” (Roseman, 2008, p.29)

Quando os artistas optam por utilizar músicas em seus espetáculos de dança devem primeiramente se tornar público daquela obra. Saber ouvi-la, percebê-la com um “ouvido cego”, receptivo, sem interpretações, sem predefinições, sem pré-conceitos. Apenas se banhando na massa de ondas sonoras, vibrações, não somente com o ouvido mas com o corpo todo. Som é movimento, é vibração.

Em uma fase posterior, se desejarem, podem perceber suas características estruturais, expressivas e refletir sobre as emoções, imagens, pensamentos, lembranças ou significados que elas lhes suscitam. Pode-se também perceber que determinados elementos musicais se associam a determinados significados, dependendo do contexto sócio-histórico-cultural do público, além das próprias experiências individuais.

A obra, no momento que ocorre a relação com o público, é sempre maior do que o artista e sua intenção. Não é possível controlar nem determinar o que o público irá pensar, sentir ou interpretar. O sentido de uma obra de arte é resultado da união do artista (sua história, pesquisa, pensamentos, intenção, expressão, emoção) com o público (sua história, emoções e sentimentos, percepções, sensações, interpretações).

O artista tem uma intenção, ideia, emoção ou intuição sobre alguma coisa, sobre um tema e com isto inicia a criação de sua obra, trabalhando com os elementos e materialidades específicas da linguagem artística escolhida. Porém isto não significa que o público vai perceber, sentir ou interpretar exatamente o que o artista desejou ou planejou.

É evidente que não podemos deixar toda a responsabilidade da significação da obra nas “mãos” do público, já que neste caso não haveria necessidade de existir artistas. A maneira como o artista escolhe e organiza as imagens (visuais, sonoras, cinéticas) interfere no sentido que o público vai dar à obra. São as escolhas do artista (conscientes ou não) que definem o que a obra será, mas é na relação artista-obra-público que a construção de sentidos ocorre.

Assim é extremamente importante que o artista entenda e conheça as possibilidades de utilização da música em suas obras para que isso aconteça de forma a favorecer a sua intenção poética, mesmo que esta surja a partir de relações de oposição. É preciso que as escolhas de relação, oposição, influência ou de reforço ocorram de forma consciente e não somente pela intuição ou emoção.

3 | A LINGUAGEM VISUAL E A DANÇA

O processo de criação em dança nem sempre utiliza a música como fator estimulante para a criação dos movimentos. Em muitos casos, é o próprio movimento (ou os movimentos encadeados) ou a vontade de se movimentar que estimula a criação. O estímulo inicial pode surgir também a partir de percepções (visuais, olfativas, tácteis), emoções ou sentimentos, lembranças, sonhos, imaginação, ideias, experiências vividas, fatos cotidianos, conceitos, pensamentos. E em alguns casos, outras obras estimulam a criação em dança, como romances, poemas, canções, peças de teatro, fotografias, filmes, pinturas, esculturas.

Em quase todos estes exemplos surge um elemento importante para a criação em dança: a imagem que tanto pode ser real (uma fotografia ou uma pintura, por exemplo) ou mental (um sonho ou uma fantasia). Imagens estão sempre estimulando processos de criação em dança, tanto como estímulos iniciais ou quanto em estímulos que alimentam todo o processo. Afinal a dança em si é também imagem, sendo formas que se movimentam (ou pausam) no espaço e no tempo.

O artista da dança interage o tempo todo com imagens durante o processo de criação de uma obra, desempenhando um papel de público ou fruidor destas imagens. Ele as percebe e as interpreta, atribuindo-lhes significados e sentidos que influenciarão consciente ou inconscientemente os elementos (visuais, sonoros ou cinestésicos) da obra coreográfica.

De acordo com Santaella (2012, p. 1), setenta e cinco por cento da percepção humana é visual. A orientação do ser humano no espaço, responsável pelo seu poder de defesa e sobrevivência no ambiente em que vive, depende da visão. Os outros vinte por centos são relativos à percepção sonora e os cinco restantes se referem aos outros sentidos (tato, olfato e paladar).

Os órgãos do sentido são uma ponte entre o mundo exterior (objetivo) e o mundo interior (subjetivo). A mente elabora a compreensão e o significado do que percebemos da realidade, mas existe um descompasso, não há uma correspondência exata entre o resultado perceptivo e aquilo que o provoca. A linguagem é a forma de síntese de que dispomos para a ligação entre o exterior e o interior. Assim, os signos podem ser entendidos como processos de mediação.

Santaella (2012, p.75) esclarece que a percepção estabelece a ligação entre o mundo da linguagem (a consciência, o cérebro, a mente) com a realidade externa. A percepção envolve também elementos não cognitivos, além de elementos inconscientes. “Só alcançamos controle sobre a percepção no momento em que o percepto – aquilo que se apresenta à percepção – é interpretado.”

Perceber é se dar conta de algo externo a nós, o percepto. Assim, o que caracteriza a percepção é o senso de externalidade de que o percepto vem acompanhado. Vale ressaltar também que nada podemos dizer sobre aquilo que aparece (o percepto) se não for através da mediação de um juízo perceptivo (julgamento de percepção ou

interpretação).

Dondis (1997, p. 51) afirma que grande parte do que sabemos sobre a interação e o efeito da percepção humana sobre o significado visual provém das pesquisas e dos experimentos da psicologia da *Gestalt*, cuja base teórica é “a crença em que uma abordagem da compreensão e da análise de todos os sistemas exige que se reconheça que o sistema (ou objeto, acontecimento, etc.) como um todo é formado por partes inter atuantes, que podem ser isoladas e vistas como inteiramente independentes, e depois reunidas no todo.”

Assim, qualquer imagem pode ser decomposta em elementos, para melhor compreendermos o todo. Vale ressaltar que qualquer alteração em um dos elementos constituintes da obra ocasionará uma alteração no todo. Os elementos básicos de qualquer imagem são: o ponto, a linha, o plano, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a escala, a dimensão e o movimento.

Basicamente, o ato de ver envolve uma resposta à luz. Em outras palavras, o elemento mais importante e necessário da experiência visual é de natureza tonal. Todos os outros elementos visuais nos são revelados através da luz, mas são secundários em relação ao elemento tonal, que é, de fato, a luz ou a ausência dela. O que a luz nos revela e oferece é a substância através da qual o homem configura e imagina aquilo que reconhece e identifica no meio ambiente, isto é, todos os outros elementos visuais. (DONDIS, 1997, p.30)

Além destes elementos básicos, é importante destacar que a linguagem visual trabalha com três níveis da inteligência visual: representacional (aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência), abstrato (o fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares) e simbólico (sistema de símbolos codificados pelo homem e seus significados atribuídos).

Quanto mais representacional for a informação visual (ou seja, quanto mais próxima e fiel do objeto a que se refere), mais específica será sua referência. Quanto mais abstrata (reduzida aos elementos básicos), mais geral e abrangente. A abstração pode existir tanto na redução à mínima informação representacional de uma manifestação visual, quanto na abstração pura e desvinculada de qualquer relação com dados visuais conhecidos (ambientais ou vivenciais).

Quando visualizamos uma imagem, todos estes aspectos, os elementos básicos e os níveis de inteligência visual, se associam a outros elementos da linguagem visual para definir nossas impressões e interpretações. Ou seja, existem outros aspectos da imagem que influenciam psicológica e fisicamente a percepção humana. Por exemplo, o equilíbrio ou a tensão dos elementos que constituem uma figura. Com relação a uma composição visual, a falta de equilíbrio ou de regularidade é um fator de desorientação para aquele que a visualiza. O processo de ordenação, de reconhecimento intuitivo da regularidade ou de sua ausência é inconsciente e não requer explicação ou verbalização.

A estabilidade e a harmonia são polaridades daquilo que é visualmente inesperado e daquilo que cria tensões na composição. Estes opostos são chamados

de nivelamento e aguçamento. Em ambos os casos, há clareza de intenção. Através de nossa percepção automática, podemos estabelecer equilíbrio ou uma ausência do mesmo e também reconhecer facilmente as condições visuais abstratas. Há um terceiro estado da composição visual que é chamado de ambiguidade, no qual o olho precisa esforçar-se para analisar os componentes no que diz respeito a seu equilíbrio.

Dondis (1997, p.44) esclarece que a força de atração nas relações visuais constitui outro princípio da *Gestalt* de grande valor compositivo: a lei de agrupamento. É uma condição visual que cria uma circunstância de concessões mútuas nas relações que envolvem interação. Além disso, na linguagem visual, os opostos se repelem e os semelhantes se atraem.

Por fim, vale destacar também que as diversas formas de linguagem trabalham com materialidades distintas que possuem maior ou menor grau de “abertura” de interpretações e construção de sentidos pelo público. A linguagem verbal é constituída por palavras (conceitos pré-determinados de uma língua, pertencente a uma determinada cultura) que definem pessoas, objetos, ações, sentimentos, elementos da natureza, qualidades, temporalidades, lugares, modos, relações.

Quando escrevo a palavra “cadeira”, por exemplo, todos aqueles que sabem ler a língua portuguesa compreenderão que estou me referindo ao objeto utilizado para sentar, porém esta palavra define uma classe de objetos que podem ser de tamanhos, formatos, cores, materiais diversos.

Cada leitor irá imaginar (ou lembrar) a cadeira da maneira que quiser (interpretação subjetiva), mas todos pensarão em cadeiras não em sofás ou mesas (significação definida pelo conceito a qual a palavra se refere). Esta mesma palavra escrita numa frase ou mesmo dentro de um texto pode ter distintos significados. Em um poema ou uma história, por exemplo, pode significar ou representar algo diferente de “objeto utilizado para sentar”.

Textos escritos possuem menor ou maior grau de “abertura” de interpretação (mesmo considerando as interpretações subjetivas dos conceitos). Por exemplo, textos científicos, normas e leis, textos técnicos, em geral, possuem significados mais fechados do que romances, narrativas de ficção, que por outro lado podem ter significados mais fechados que poemas e poesias. Porém todos os tipos de textos são passíveis de outras interpretações, como por exemplo, as “brechas” encontradas nas leis.

Quando o texto é falado, as possibilidades de interpretação aumentam de acordo com o contexto, com a entonação, com as relações afetivas entre emissor e receptor, entre outros. Se na linguagem verbal, que possui conceitos pré-definidos, as possibilidades de interpretação e de criação de sentidos são vastas, as linguagens que não possuem códigos e conceitos tão definidos, dificilmente terão um único sentido ou significado. Cores, formas, texturas, sons, luzes, gestos ou movimentos não representam significados pré-definidos.

Certamente uma representação pictórica de uma paisagem que busque um pacto mimético (cópia fiel) com a realidade (arte figurativa ou fotografia ou cinema realista) apresenta determinados conceitos ao público, como por exemplo a forma, cor e textura de determinadas árvores e flores. Neste caso apresenta um significado mais “fechado” do que a palavra escrita ou falada pois apresenta uma árvore e uma flor específica e não qualquer árvore e flor que pudesse ser imaginada ou lembrada pelo leitor/ouvinte.

O que esta imagem significará para o fruidor, no sentido mais amplo, nas construções de relações e sentidos (onde emoções, sentimentos, memória, experiências pessoais podem vir à tona) não poderá ser pré-determinado pelo artista, criador desta obra. Esta imagem poderá evocar saudade ou felicidade, tristeza ou medo ou indiferença.

Vale ressaltar também que esta representação por mais fiel que possa ser da realidade, passa pela subjetividade do olhar ou da imaginação do artista. A escolha das cores, dos efeitos de luz e sombra, das proporções, do ponto de vista, interfere na forma da obra. Em obras de arte abstratas (ou na música por exemplo) a abertura de significados pode ser ainda mais ampla.

Se o público constrói significados a partir de suas experiências e conhecimentos e o artista não tem o controle total destes significados de sua obra, isto não significa que o olhar do público (ou do artista sobre sua obra) deverá ser um olhar prático, buscando sempre fazer conexões e interpretações. Tampouco que o artista deva almejar um significado fechado de sua obra pois a beleza está justamente nas possibilidades de reverberações.

As formas criadas pelo artista (a cor, o traço, o movimento, a melodia, a harmonia, as luzes) e suas escolhas (materialidades, temporalidade, espacialidade) são os canais (ou os disparadores) para a construção de significados pelo público e também de emoções, lembranças, questionamentos. A experiência estética, sensorial, a vivência e as percepções (dos sentidos) não devem ser abandonadas em detrimento da compreensão racional de conceitos e significados.

Assim, um dos grandes desafios para os artistas (e também para o público) é se desprender de seus padrões: de movimentação, de percepção, de sentimentos. Nossa relação com o mundo é sempre perpassada pela nossa história pessoal, pelas nossas experiências, pela cultura, contexto sócio histórico. Como incentivar e buscar novos olhares pela mesma janela? Artistas e arte-educadores deveriam objetivar isto sempre, para si e para seu público.

4 | INTER-RELAÇÕES ENTRE LINGUAGEM VISUAL E MUSICAL

A música é a arte do tempo, da efemeridade. As linguagens visuais preenchem o espaço com traços, formas, luz e cores. A música é considerada por muitos, a

arte mais abstrata por não possuir suporte concreto palpável ou visível (som) e por seu modo de presentificação se valer do tempo. Mas será que podemos perceber alguma dimensão visual-espacial na música ou uma dimensão musical-temporal na linguagem visual?

Casnok (2008, p.20) afirma que a audição esteve sempre estreitamente ligada à visão, ou seja, “o ouvir, na tradição da música ocidental, articula-se ao ver desde há muito tempo”. Também é possível estabelecer relações da produção pictórica não-figurativa com a linguagem musical.

As relações entre música e imagens podem ocorrer de diversas formas, por exemplo, na escrita musical como representação gráfico-espacial (quando se criam símbolos ou formas de representação de elementos musicais na bidimensionalidade), nos processos de criação de compositores (quando ideias musicais são ao mesmo tempo ideias visuais, com uma preocupação da visualização de gestos ou imagens na execução da obra) e na construção de sentidos pelo público na fruição.

Nas músicas com letras, as palavras e versos constroem significados e podem servir de estímulos à imaginação visual. No campo da música instrumental há duas correntes que pressupõem a visualização de paisagens, de cenas ou de sinais que denunciam estados afetivos por meio de referências explícitas a sons da natureza ou a movimentações físicas, espirituais e emocionais: a corrente descritiva e a teoria dos afetos.

Entende-se por música descritiva a prática poética que incorpora em sua estrutura de agenciamento dos parâmetros musicais a ideia de imitação de sons ou ruídos do mundo cotidiano ou da natureza. Segundo Casnok (2008, p.23), a Teoria dos afetos é um procedimento estético-musical barroco cujos compositores e teóricos acreditavam que as emoções eram passíveis de controle e de conhecimento, e que a música deveria, por meio do estudo dos efeitos emocionais que certos elementos musicais produzem no ouvinte (tonalidades, motivos rítmico-melódicos, andamentos, entre outros), suscitar, excitar e representar esses afetos e emoções. No século XIX, a vertente da música programática trouxe para o debate novos elementos, tais como a descrição de visões internas, imagens oníricas e alucinações produzidas por uma subjetividade ilimitada.

Entre todas as formas de relacionamento audiovisual, a correspondência entre os sons e as cores é a mais antiga e comum, e geralmente refere-se aos timbres ou às alturas (frequências). Termos do vocabulário cotidiano dos músicos explicitam estas relações: tom, tonalidade, cromatismo, color, coloratura, textura musical, entre outras. É comum também relacionar sons graves com cores escuras (ou quentes) e sons agudos com cores claras (ou frias).

A percepção da densidade e da textura musicais envolve a corporeidade da obra e do fruidor. A rugosidade e a granulação podem, por exemplo, presentificar sensações táteis, visuais e auditivas relacionadas a uma superfície. A textura se refere a como as partes da música ou vozes são combinadas e relacionadas. Já a

densidade indica a quantidade de elementos presentes na superposição (densidade vertical) e na linearidade (densidade horizontal).

A dimensão acústico-espacial está muito presente nas músicas tocadas ao vivo, quando o habitat acústico influencia a fruição da música e sua construção de significados. Assim, muitos compositores criam obras para serem apresentadas em determinados ambientes, tendo uma preocupação espacial.

No início do século XX vemos o rompimento com o figurativismo nas Artes Visuais (tendo Kandinsky e Mondrian como grandes representantes do Abstracionismo) e do tonalismo na Música (com Schoenberg e Webern como grandes representantes do dodecafonismo).

O futurismo, corrente artística do Modernismo que valorizava as máquinas, a velocidade, a energia, foi representado na música por compositores que criavam sons-ruídos (sirenes, assovios, rangidos, sons percutidos em metal, pedra e madeira) ou sonoridades estridentes, ligadas à energia, ao movimento e à aceleração. Outras correntes como Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo também tiveram uma estreita relação com a música.

Alguns compositores utilizam a linguagem visual (desenhos e gráficos) como ferramenta para elaboração de matrizes composicionais no estágio inicial do processo de criação. O desenho ajuda a organizar as ideias com simplicidade, criando correspondências entre a substância espacial, inerente à linguagem pictórica, e a dimensão sonora do discurso musical propriamente dito.

Villa-Lobos, por exemplo, compôs a “Sinfonia nº 6” (1935), a partir da transposição de imagens fotográficas de montanhas em gráficos. A ideia foi elaborar uma melodia das silhuetas de montanhas. Também compôs “Ciclo das Três Marias” (1939), a partir dos desenhos de estrelas do céu.

No século XX, inúmeros artistas plásticos foram seduzidos pela ideia de espetáculos multissensoriais, criando “pinturas em movimento” que uniam produções não figurativas à música e ao cinema. Nestes espetáculos, o papel da música não era ilustrativo ou interpretativo, era a realização concreta dos movimentos dinâmicos e rítmicos da tela.

Também nesta época surgiu a Arte cinética, uma corrente das artes plásticas que explora efeitos visuais por meio de movimentos físicos, ilusão de óptica ou truques de posicionamento de peças. Duchamp (1887-1968), Calder (1898-1976), Soto (1923) e Palatinik (1928) são alguns representantes desta modalidade que inseriu explicitamente a dimensão da temporalidade nas obras de arte através do movimento.

Segundo Casnok (2008, p.112), a corrente “musicalista”, surgida nos anos de 1930 na França, propôs que “uma obra pictórica deveria exprimir o dinamismo e o ritmo do espaço-tempo e produzir uma sensação de equilíbrio semelhante àquela que a harmonia musical realiza”. Seu objetivo não era traduzir plasticamente nenhum dos atributos da linguagem musical, mas revelar os ecos psíquicos da música no

domínio visual.

Kandinsky (1866-1944), Mondrian (1872-1944) e Klee (1879-1940) reconheceram a proximidade entre o fazer pictórico e o musical. Para eles, o espaço era também temporal e as cores possuíam acústica. Klee revelou conceitos relativos ao estudo das cores durante o período em que lecionou na escola de Bauhaus (1919-1933), época em que construiu uma série de estudos relativos à pintura polifônica.

É possível estabelecer a relação entre música e pintura nas obras de Klee, a partir de dois aspectos: relação iconográfica (obras em que o título se relaciona de alguma forma à linguagem musical ou ao universo musical); e paralelismos estruturais (obras que manifestam um parentesco estrutural com determinadas formas ou procedimentos musicais, notadamente a polifonia e a fuga).

Klee começou por demonstrar como várias linhas paralelas se combinam para formar padrões simples, a que ele chamou “ritmos estruturais”, formados por linhas verticais e horizontais que se cruzam. O resultado é um padrão de tabuleiro de xadrez, usado não apenas para demonstrar conflitos, tensão e relaxamento entre as cores, mas também para estudar aspectos ligados ao ritmo. Klee também criava gráficos e representações pictóricas de músicas.

Com as possibilidades de inter-relações entre linguagem visual e musical e de cada uma destas linguagens com a dança, a proposta desta pesquisa foi estabelecer relações entre imagens, sons e movimentos na criação em dança. Imagens e sons estimulando a criação em dança, percepções e impressões auditivas e visuais representadas em desenhos, movimento gerando imagens e sons, entre outras possibilidades.

5 | REFLEXÕES SOBRE O ESTUDO CÊNICO “DOAR-SE DOR”

Apresento aqui algumas reflexões sobre o processo de criação do estudo cênico “Doar-se dor”, elaborado a partir de obra de Paul Klee (1920) e de músicas de Baden Powell (1966) e Villa-lobos (1920), em versão instrumental de Yo-Yo Ma (Obrigado Brazil, 2003).

Ao me deparar com a litografia com aquarela de Paul Klee (1920) “A Spirit Serves a Small Breakfast, Angel Brings the Desired” fui tocada primeiramente pelas cores, um vermelho vivo emoldurando um amarelo forte, cores bem quentes que contrastavam com os traços pretos, suaves e simples, quase infantis, que formam a figura central. O coração vermelho no centro da figura vertical também me chamou muita atenção. Confesso que somente percebi o real significado da figura após ler o título da obra. Pude então visualizar que a figura possuía asas e carregava uma bandeja de café da manhã

De qualquer forma, não tive uma leitura muito positiva da imagem: não a interpretei como uma alma bondosa ou realizando um gesto de carinho, afeto ou

caridade. As informações sobre a obra alteraram minha percepção original, mais focada os elementos formais da imagem (cores, traços e formas), e construíram novos significados: servidão, opressão, doação, entrega, sofrimento, dor.

Após as reflexões iniciais, realizei improvisações livres com músicas diversas e surgiram alguns temas recorrentes na movimentação. Foi possível perceber algumas tendências de qualidade dos movimentos: movimentos mais contidos, contraídos e curvos realizados na região mediana (com ênfase nos braços, mãos e cabeça) e à medida que o corpo subia para a região da altura, a inclusão de deslocamentos espaciais e de movimentos mais amplos, enfatizando as formas e trajetórias curvas e o peso mais leve (parte superior do corpo).

Duas sensações ficaram bastantes presentes nas improvisações: o centro do peito (o coração) e o movimento curvo, a sinuosidade (ora com tensões e ora com suavidade). O doar-se para o outro, gesto que pode trazer um conforto, uma sensação de calma e tranquilidade pela satisfação de ajudar, pode em algumas vezes trazer sofrimentos e angústias. Doar-se (sentimento que se projeta de dentro para fora, de você para o outro) sem nunca receber nada pode também causar dor e sofrimento (sentimento que invade de fora para dentro, do outro para você).

Durante as improvisações surgiu também uma terceira referência, algo relacionado com a cabeça e com os cabelos. Surgiram movimentos de puxar, embaralhar, acariciar. Foi criando forma uma personagem feminina, mulher com cabelos longos, porém que não tinha rosto, somente costas, braços e cabelos. Em todo o momento da cena aparecia de costas, em alguns momentos de perfil e nos raríssimos momentos em que aparecia de frente, os cabelos lhe cobriam o rosto. Personagem mulher, sem identidade. Doou-se demais e esvaziou-se.

Após estas primeiras experiências, realizei outras improvisações sem música e busquei resgatar as imagens, as sensações iniciais e os movimentos realizados. Alguns movimentos e posições / direções no espaço foram sendo definidos, porém o estudo permaneceu como uma improvisação. Não há movimentos coreografados (em quantidades ou ordem pré-definidas), somente posições iniciais e finais e determinados percursos espaciais pré-definidos, compondo assim uma improvisação estruturada.

A estrutura final do estudo só foi definida completamente quando escolhi uma música para compor sua trilha sonora. Como a pesquisa aborda o processo de criação em dança e suas relações com a linguagem visual e musical, considerei pertinente relacionar o estudo também com uma música, construindo uma rede de influências e de (re) significações.

Assim, realizei um laboratório de pesquisa de trilhas, com audições de diversas músicas, buscando elementos formais e/ou estruturais que se relacionasse com o trabalho corporal desenvolvido e com minhas impressões / significações sobre a imagem de Klee. Busquei sonoridades distorcidas, com sinuosidade, lentidão, peso e que ao mesmo tempo trouxessem um pouco de amplitude e leveza.

Encontrei no trabalho do artista Yo-Yo Ma, na obra “Obrigado Brazil” (2003), uma música instrumental que preencheu minhas necessidades de reforçar o trabalho corporal (e suas qualidades expressivas). Depois de improvisar com a música várias vezes os movimentos e gestos surgidos nos laboratórios, pesquisei sobre o título da música e o compositor: *Apelo* (1966), música de Baden Powell e letra de Vinícius de Moraes. Também analisei a estrutura da composição (partes, frases), a partir do método *Estruturas Sonoras 1* de Gelewski e defini uma estrutura para a cena.

Iniciei posteriormente um estudo da letra da canção, como uma referência poética. Apesar de utilizar uma versão da música somente instrumental e modificada com arranjos de Yo-Yo Ma para violoncelo (a música originalmente foi composta para violão e tocada com influência da bossa nova), pesquisei a letra da música e a partir de algumas palavras selecionadas, busquei estabelecer uma relação entre gesto/movimento e palavra/texto.

Assim o estudo passou por modificações, intensificadas pelas palavras da canção, não somente pela imagem de Klee e pela música. O texto auxiliou na construção da história desta personagem feminina que “partistes sem sequer dizer adeus” devido à dor e a tristeza que o amado lhe causou.

Como etapa final, defini um vestido preto como figurino, com as costas em evidência e com tinta guache vermelha pinte as mãos e uma linha ligando-a ao coração. Uma referência direta à moldura vermelha do quadro de Klee mas também ao gesto da doação, realizado pelas mãos, transmitindo afeto (simbolizado pela forma do coração no quadro e também o local metafórico do sofrimento, da angústia). Criei um título para o trabalho: “Doar-se dor”. A dor do se doar e se perder de si.

O estudo foi apresentado em eventos e surgiram alguns questionamentos do público sobre a personagem e se eu, como intérprete-criadora, não sentiria um desejo de solucionar o problema, o conflito apresentado em cena. Esta personagem feminina que sofreu, que se esvaziou e se perdeu de si, não iria se reencontrar? Não recuperaria sua identidade e sua alegria?

Assim, retomei o trabalho de investigação e a partir do tema da recuperação da identidade, da amenização do sofrimento e do conflito, realizei novos laboratórios de improvisação e criação que culminaram em uma nova cena. Gestos e movimentos da cena anterior reapareceram com uma roupagem nova: com leveza, suavidade, sem o peso de outrora.

O gesto / ação que anteriormente era o de se doar (movimento para fora, com o foco externo), representado com as mãos abertas e espalmadas, se transformou em um gesto de recolher, de trazer para si (movimento para dentro, com o foco interno). A personagem recupera sua identidade (representada por seu rosto), suaviza os gestos e movimentos, recolhe lembranças e os “cacos” para se reconstruir.

Para esta nova cena foi realizada uma nova seleção de trilha sonora, a partir dos temas trabalhados nas improvisações: leveza, suavidade, pureza, esperança, recuperação. Encontrei, no trabalho do artista Yo-Yo Ma, outra música instrumental

que preencheu esta necessidade, via elementos formais e estruturais de suas sonoridades. A composição escolhida foi *A lenda do caboclo* (1920, composta originalmente para piano) de Heitor Villa-lobos. Também analisei a estrutura da composição (partes, frases) e defini uma estrutura para a improvisação da cena.

Preparei também uma performance inicial, anterior ao trecho do solo de dança, para ser apresentado no lado externo da sala de espetáculo. Nesta cena, apresento a personagem se relacionando com um espelho: observa seu rosto, seu corpo, o espaço e as pessoas através do reflexo. Em seguida, o ato de pintar as mãos e os braços é incorporado à cena. À medida que a performance vai se desenvolvendo, pequenos gestos e ações do estudo cênico aparecem como um resumo, uma síntese e o corpo cotidiano vai dando lugar ao corpo distorcido, tenso, sem rosto que caminha em direção à sala do espetáculo, conduzindo o público como um cortejo para o início do solo.

Ressalto que a proposta de usar uma imagem como estímulo para criação em dança não se relacionou com a reprodução (ou representação) desta pelos movimentos e gestos corporais. O anjo com a bandeja de café da manhã de Paul Klee não foi representado na personagem feminina sem rosto, como mimese ou cópia, porém algo os une: as mãos que doam seu coração para o outro. Assim, a minha dança representa o meu olhar sensível sobre esta imagem do anjo, os elementos que atraíram meu olhar e os significados que criei. O meu “anjo” sofre e sente dor. Personagem sem rosto, que diz com as mãos. O sofrimento tem rosto? Doar-se Dor.

REFERÊNCIAS

CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo-SP: Editora Unesp 2004.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. [Trad. Jefferson Luiz Camargo] 2ª ed. São Paulo-SP: Martins Fontes, 1997.

GELEWSKI, Rolf. **Estruturas sonoras 1**: uma percepção musical elementar a ser aplicada na educação. Salvador-BA: Ananda Educação – Nós Editora, 1973a.

_____. **Movimento, irradiação, transformação**: Buscando a dança do ser. Salvador-BA: Casa Sri Aurobindo, 1990.

_____. **Ver ouvir movimentar-se**: dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança. Salvador-BA: Nós Editora, 1973b.

PASSOS, Juliana Cunha. **Rolf Gelewski e improvisação na criação em dança**: Formas, espaço e tempo. Curitiba-PR: Prismas, 2015.

ROBATTO, Lia. **Dança em processo**: a linguagem do indizível. Salvador-BA: Centro Editorial e didático da UFBA, 1994.

ROSEMAN, Marina. “A Fourfold Framework for Cross-Cultural, Integrative Research on Music and Medicine”. In: KOEN, Benjamin, ed. **Oxford handbook of medical ethnomusicology**. Oxford: Oxford

University Press, 2008, p.18-45.

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção**: Fenomenologia, Ecologia, Semiótica. São Paulo-SP: Cengage Learning, 2012.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **A música na dança**: reflexões de um músico. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2000.

www.casasriaurobindo.com.br

SOBRE O ORGANIZADOR

IVAN VALE DE SOUSA - Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa em Parauapebas, Pará.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Aprendizagem 13, 14, 15, 16, 19, 21, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 107, 112, 113, 119, 120, 121, 165, 188, 194, 199, 210, 211, 212, 228, 238, 240, 245, 266

Aquisição 16, 20, 61, 65, 71, 76

Autismo 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84

B

Bakhtin 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 134, 222, 223, 225

C

Complexidade 3, 4, 57, 58, 59, 65, 103, 114, 223, 286

Cotidiano escolar 10, 81, 82

Cultura cômica 123, 124, 126

D

Dança 9, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 240, 277, 278, 279, 280, 281, 285, 301

E

Educação de jovens e adultos 199, 208, 209, 210, 211, 216

Educação informal 227

Ensino 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 31, 33, 34, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 93, 94, 95, 97, 107, 112, 113, 118, 119, 120, 121, 158, 165, 167, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 201, 202, 208, 209, 210, 211, 212, 238, 239, 240, 245, 246, 266, 295, 296, 299, 306

Estudos linguísticos 72, 122, 217, 218, 223, 225

F

Formação 1, 2, 3, 4, 8, 14, 16, 17, 26, 52, 61, 62, 66, 69, 70, 71, 74, 83, 84, 87, 88, 89, 92, 93, 96, 107, 120, 121, 130, 146, 151, 157, 159, 160, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 204, 206, 211, 212, 216, 223, 224, 239, 246, 279, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 303, 304

G

Gêneros textuais 15, 18, 20, 113, 118, 119, 120, 121

I

Identidade 1, 2, 3, 4, 5, 8, 12, 16, 17, 20, 22, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 63, 64, 65, 75, 104, 110, 112, 113, 116, 118, 119, 120, 132, 180, 181, 220, 237, 238, 239, 281, 297, 298

Imaginário 1, 50, 52, 148, 248, 265

Interação 3, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 25, 63, 69, 76, 78, 105, 106, 109, 112, 113, 115, 116, 117, 120, 121, 133, 174, 175, 195, 220, 223, 227, 239, 286, 287, 288, 292, 301, 302, 304

Interacionismo Sociodiscursivo 6

L

Leitura 13, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 25, 61, 81, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 119, 120, 152, 158, 159, 161, 162, 179, 185, 187, 196, 197, 198, 206, 212, 215, 236, 289, 290, 291, 293, 298

Letramento 13, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 208, 209, 211, 212

Linguagem 6, 11, 13, 15, 16, 18, 37, 58, 62, 63, 70, 97, 99, 100, 102, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 133, 134, 151, 159, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 203, 209, 210, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 284, 286, 287, 295, 299, 300

Língua inglesa 69, 70

Língua portuguesa 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 86, 87, 89, 95, 96, 97, 112, 119, 131, 143, 175, 194, 212, 247, 306

Literatura 106, 123, 124, 126, 127, 130, 134, 144, 145, 146, 147, 150, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 194, 196, 197, 198, 247, 248

Livro de artista 23, 24, 25, 26, 27, 33, 34

M

Memória 4, 25, 52, 102, 104, 105, 107, 124, 132, 146, 150, 158, 176, 223, 236, 260, 261, 281

Midiática 123, 190, 239

Multiculturalismo 61, 62, 63, 70, 90

Multimodalidade 283, 284, 285, 286, 288

O

Ópera 152, 202, 203

P

Personagem 35, 37, 38, 39, 41, 42, 45, 102, 136, 139, 143, 148, 149, 150, 151, 180, 181, 182, 214

Povo indígena 278, 280

R

Rede digital 184

S

Sala de aula 1, 5, 6, 13, 61, 63, 68, 70, 76, 82, 83, 112, 113, 118, 119, 120, 121, 158, 197, 209, 240, 304

Sistematização 95, 119, 296, 302

T

Tecnologias digitais 6

V

Vivências 8, 109, 157, 159, 167, 235, 238, 239, 278, 280

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7247-704-8



9 788572 477048