



## Diálogos entre música e dança: Reflexão sobre uma prática artística de músicos e bailarinos (as)

Vinícius Hernani Toledo Junqueira

Orientação: Profa. Dra. Holly Elizabeth Cavrell

Instituto de Artes/ UNICAMP; CNPq/SAE

**Palavra-chave:** Improvisação, música e dança.

### Introdução

Desenvolver essa pesquisa de forma analítica e análoga a outros conhecimentos, de modo a registrar e refletir sobre a prática desenvolvida pelo grupo SalaMUDA é algo que foi feito durante o período de pandemia, e com o projeto em vigência de sete meses.

A vontade de montar um grupo de improvisação coletiva com músicos e bailarinos, e de estabelecer um diálogo mais íntimo e efetivo entre música e dança, se originou a partir da minha experiência como dançarino de *Hip-Hop*. Com a entrada na graduação em Dança, numa instituição que preza a pesquisa e a construção de conhecimentos, mas, principalmente, pela percepção de que outras alunas e alunos de outras graduações também se interessavam pelo mesmo assunto, tive espaço e oportunidades para aprofundar algumas ideias elaboradas a partir das minhas atuações artísticas na dança e criar parcerias para um laboratório coletivo de estudos e experimentos com músicos e bailarinos.

A partir do encontro, no primeiro semestre de 2017, com o contrabaixista Henrique Ataíde e com o baterista Lucas Slazon, ambos alunos do curso de graduação em música, propusemos nos reunir em horários fixos para elaborarmos uma espécie de laboratório de experimentação de improvisações coletivas com música e dança. Os laboratórios aos poucos cresceram e a partir deles se formou o grupo SalaMUDA, que atualmente conta com três músicos, um bailarino e uma bailarina.

A motivação dos primeiros encontros era tentar alcançar alguma forma de elaboração de danças (espécies de “eventos coreográficos”) nos quais músicos e bailarinos presentes tivessem o protagonismo compartilhado: que o resultado artístico disso pudesse ser percebido como um diálogo constante entre músicos e bailarinos, entre música e dança. Nossa pretensão era de que, com essa ação compartilhada, uma linguagem híbrida também pudesse aparecer, mesmo que embrionária.

Para começarmos a trabalhar algumas decisões iniciais tiveram que ser estabelecidas: 1) iríamos trabalhar, inicialmente, com enfoque maior na dimensão rítmica da música e da dança; 2) para os músicos, eles trariam suas referências musicais dentro de uma premissa rítmica cromométrica, baseada em pulsos regulares e constantes; 3) para os bailarinos, suas propostas se sustentariam inicialmente no *Hip Hop Freestyle*<sup>1</sup>, a meu ver o modo de dança que evidencia de forma mais forte a dimensão rítmica dos movimentos (supondo ser mais fácil de visualizar por parte dos músicos), e a dança contemporânea composta de potências técnicas e uma infinidade de possibilidades para exploração de movimentos, também tendo em vista que os(as) bailarinos(as) são do curso de Dança da Unicamp e têm aulas de dança contemporânea semanalmente.

Discussões com convidados nos foram apresentadas, ainda que de forma rápida, algumas ideias teóricas (noções, conceitos, concepções etc.) sobre formas de considerar o que estávamos fazendo, procurando, experimentando. Entre elas, a filosofia da linguagem do Círculo de Mikhail Bakhtin<sup>2</sup>; a parceria do músico John Cage e do bailarino Merce Cunningham; a ideia de *não*

<sup>1</sup> O Hip Hop Freestyle, podemos considerar, para os objetivos deste projeto, como uma forma de expressão em dança originária de “uma cultura que nasceu nos subúrbios de metrópoles espalhadas pelo mundo e com seu apelo universal, cada vez mais pautado pelo policulturalismo e pelo hibridismo, adquire um papel essencial na formação dos jovens auxiliando-os a compreender o mundo em que vivem” (AMARAL; CARRIL, 2015, p.13).

<sup>2</sup> Ver Faraco (2009).

*coreografia* e experiência trazida pela orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Holly Cavrell sobre condução de práticas e processos das artes da cena; nos parecem promissoras para organizarmos melhor nossas reflexões sobre nossa prática. Foi, inclusive, a partir dessas discussões sobre essa teoria filosófica da linguagem (chamada de *discursivo enunciativa*, ou ainda de *dialógica*) que nos veio a vontade de empreender uma pesquisa de maior envergadura sobre as práticas do grupo SalaMUDA, a partir da ideia da elaboração de enunciados artísticos coletivos, que se mostrou também frutífera para nossos objetivos artísticos.

Nessa altura o grupo trabalhava com a elaboração e seleção de algumas “ferramentas” (como chamávamos alguns procedimentos que estimulavam e organizavam nossas improvisações<sup>3</sup>). A partir de escolhas práticas, encadeamos essas “ferramentas” em pequenas propostas composicionais que, de modo muito aberto, norteiam nossas ações improvisadas. Era uma espécie de “composição em tempo real”. As “ferramentas” ofereciam previamente apenas as formas iniciais de estímulos, sendo a música e a dança criadas no momento mesmo da apresentação<sup>4</sup>. Essa proposta de trabalho até hoje sustenta as composições do grupo.

Encontramos nas palavras das bailarinas Ana Carolina Mundim, Sandra Meyer e Suzi Weber (2013) uma aproximação muito grande não só com as práticas do grupo que propomos, mas também com as fontes de pesquisa que adotamos para esta reflexão. Escrevem elas:

Entender a improvisação em dança como processo de composição em tempo real pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e, ao mesmo tempo, escuta, generosidade e altruísmo. É expor o corpo para que ele exponha discussões políticas, sociais e culturais [acrescentamos: estéticas]. É bater, rebater, debater, reagir, sentir, inserir, descobrir, contar, falar, explorar. É experienciar. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. É perguntar-se constantemente e buscar respostas tão reflexas quanto conscientes. É ser imediato e portanto emergente sem ser urgente, pois pressupõe escuta e espera. É fazer pensando e pensar fazendo. É causar cruzamentos, entrecruzamentos, atravessamentos. É encontrar o precipício a cada movimento. Suar frio, suar quente, suar, suar. Laborar. É decidir constantemente entre a espera, a queda e a suspensão. É o espaço de congregar as diferenças em diálogo. É o espaço das microrupturas como microrrevoluções. É abraçar-se em memórias, vestígios, ressonâncias e mutações (MUNDIM; MEYER; WEBER, 2013, p. 5).

Nesta citação não apenas destacamos o fato dela funcionar como uma espécie de descrição das nossas próprias experiências de improvisações nos palcos, mas também, e principalmente, por fornecer uma descrição poética muito próxima da ideia de dialogia proposta pelo Círculo de Bakhtin. Para o Círculo a produção de enunciados, que no nosso caso e no das bailarinas autoras se dá de forma coletiva, é estabelecer esse jogo de “compreensão responsiva”<sup>5</sup> em pelo menos dois níveis: no

---

<sup>3</sup> Para exemplificar algumas dessas “ferramentas” que elaboramos, temos: “sombra” – quando os bailarinos procuram seguir o mais estritamente possível os ritmos propostos pelos músicos, e vice-versa;

“pergunta/resposta” – quando um bailarino propõe uma frase de movimento e o músico responde com uma frase musical (nesse caso eles podem “falar” alternadamente ou simultaneamente); “mapeamento corporal rítmico” – aqui os músicos seguem cada um uma região do corpo do bailarino (braços = bateria; pernas = contrabaixo; tronco = violoncelo, por exemplo); dentre outras.

<sup>4</sup> Chacra (2010) faz uma distinção útil para nossa reflexão. Ela diferencia uma improvisação como “elemento implícito do teatro formalizado” (quando o ator “não é capaz de repetir exata e identicamente o mesmo jeito, por causa do fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, ‘quente’, ao vivo e cuja efemeridade leva a um efeito estético também transitório”) (p.15); uma improvisação como “recurso explícito no teatro formalizado” (“Nestes casos, a improvisação torna-se um recurso com o qual o ator lança mão para safar-se de obstáculos que podem interromper ou prejudicar a continuidade do levantamento da obra”) (p.21); e a improvisação teatral como forma poética de estruturação do espetáculo (p.39). Embora estejamos tratando de dança, nós nos aproximamos mais da última classificação.

<sup>5</sup> Para Volóchinov “compreender um enunciado alheio significa orientar-se em relação a ele, encontrar para ele um lugar devido no contexto correspondente. Em cada palavra de um enunciado compreendido, acrescentamos como que uma camada de nossas palavras responsivas. (...) Toda compreensão é dialógica” (VOLÓCHINOV,

nível interno, nas relações que se estabelecem entre “partes” do enunciado (que no nosso caso podemos dizer que acontece entre os participantes da performance improvisada: bailarinos e músicos); e no nível externo, nas relações que se estabelecem entre enunciados completos (no nosso caso, entre o resultado da performance e o público que nos assiste).

Essas experiências, além dos próprios laboratórios de experimentação, constituem, a nosso ver, um material importante que consideramos poder ser fonte de uma reflexão mais aprofundada sobre as várias situações dialógicas que se estabeleceram entre música e dança no interior das práticas do grupo. Reflexões que procuramos compartilhar agora nesta proposta de pesquisa que foi feita em sete meses, durante o período de pandemia, e que apesar do distanciamento social, e a ausência de encontros com o grupo SalaMUDA, foi possível realizar uma análise posterior das práticas do grupo.

## **Metodologia**

Como se trata de uma pesquisa que se aproxima das propostas de pesquisas qualitativas, nossa principal fonte de informações foi a observação e análise dos registros escritos e videográficos, além da minha participação dos laboratórios e das apresentações do SalaMUDA, visto que sou membro do grupo. Além disso, faz parte das fontes de investigação o registro das experiências, impressões e reflexões mais imediatas registradas em cadernos de campo, além da visita a registros videográficos das apresentações e de alguns dos laboratórios.

Foram analisados, então, os processos criativos do grupo músico-coreográfico SalaMUDA a partir de registros em vídeo e de anotações feitas por seus participantes entre os anos 2017 e 2020 (diários, anotações de conversas, esquemas de atividades, propostas escritas de estruturas improvisadas, enfim, documentos produzidos na época dos ensaios e apresentações e coletados de todos os participantes).

As posteriores análises e reflexões foram feitas tendo como base os estudos coreológicos sobre corpo e coreografia (CAVRELL, 2017; MUNDIM, 2013), com a ajuda de algumas propostas de compreensão musical (COPLAND, 2013; SEINCMAN, 2008), assim como com as premissas da teoria enunciativo-discursiva do chamado Círculo de Bakhtin (BAKHTIN, 2016; VOLÓCHINOV, 2017; FARACO, 2009).

## **Resultados**

As ferramentas nomeadas retratam funções específicas de exploração das interações entre os participantes e, posteriormente na nossa prática, íamos determinando se ora músico(s) ora bailarino(s) estariam conduzindo a improvisação. A seguir exponho duas das doze “ferramentas” para a criação coletiva que elaboramos para guiar nossos improvisos nos ensaios e nas apresentações. De início elas surgiram como espécies de exercícios, de treinamento mesmo das improvisações. Depois acabamos por nos conscientizar de que as “ferramentas” poderiam se constituir como forma de atuação no palco, como orientadoras da construção dos enunciados coletivos. Por isso a importância das “ferramentas”. Vejamos então.

### **Sombra:**

Na proposta do exercício da *sombra* apenas um músico e um bailarino participam. Determina-se qual deles vai conduzir o processo. O escolhido, por exemplo o bailarino, começa a se movimentar livremente e o músico vai tentar segui-lo imitando-o com sonoridades de seu instrumento que possam ser percebidos como se fosse uma “sombra sonora” dos movimentos. Numa nova fase do exercício o contrário também acontece: o músico começa a tocar mais livremente e o bailarino tenta traduzir os

---

2017, p.232). Assim, consideramos a ideia da compreensão responsiva totalmente articulada à nossa experiência prática do que ocorre nas composições: uma relação dialógica. A noção de compreensão responsiva também é abordada por Bakhtin em (2016), p. 24-25.

sons em movimentos, almejando ser uma “sombra corporal” da música tocada. Por exemplo: se a condução do bailarino propõe movimentos fragmentados, o som do instrumento precisa “imitar” essa fragmentação; se os movimentos do bailarino são leves e fluidos, o som deve ser também leve e fluido, e assim por diante. Em algum momento do exercício a direção é diluída e os participantes iniciam um verdadeiro diálogo no qual um não precisa mais “imitar” o outro, mas *responder* ao outro.

### **Mapeamento Corporal Rítmico:**

No “mapeamento corporal rítmico” a complexidade aumenta bastante. Determinam-se quais partes do corpo do bailarino irão reger cada um dos músicos. Por exemplo: se dividirmos o bailarino em três partes (braço direito, esquerdo e pernas), cada um dos três músicos será regido por uma dessas partes obedecendo somente a ela. Cada músico então interpreta e responde musicalmente a regência da parte do corpo do bailarino a ele designada.

Nossa investigação para construir propostas colaborativas com músicos e bailarinos resultou nessas ferramentas elaboradas pelo grupo desde 2017, organização que para mim pode ser evidenciada como um primeiro passo para outros grupos e parcerias artísticas experimentarem e continuarem a reinventar sistemas de signos de composição com improvisação coletiva.

Efetivamente a interação a ser investigada aqui nesta pesquisa também se dá pelo olhar, com o desejo de uma construção coreográfica com peso igualitário sem que uma arte se sobreponha à outra, com a realização de movimentos que possam condizer com notas musicais, e notas musicais que estimulem movimentações interdependentes. Essas estratégias foram, em resumo, aquelas escolhidas pelo grupo como modelo experimental de organização de enunciados coletivos e improvisados.

### **Comentários sobre os Objetivos iniciais do projeto:**

*1) Investigar como se estabeleceram as relações entre linguagens artísticas diferentes na construção de um enunciado comum.*

Neste caso considero que conseguimos refletir, pelo menos de modo inicial, como algumas formas de relação podem se estabelecer entre música e dança. Iniciamos com uma fase de experimentações mais restrita, na qual tentávamos, por assim dizer, nos “imitar” (na intenção de nos fazermos compreender uns pelos outros). Aos poucos, quando as compreensões mútuas iam sendo mais desenvolvidas (que Bakhtin chama de “atitude responsiva”<sup>6</sup>) a carga de “imitação” recíproca ia diminuindo, aparecendo gradativamente uma forma de diálogo mais livre entre os participantes. Uma primeira reflexão sobre a parceria do músico John Cage, e o bailarino Merce Cunningham foi realizada enxergando similaridades e como os seus processos criativos ocorriam. Ainda muito terá que ser aprofundado sobre esses assuntos, mas considero esses primeiros passos muito promissores nessa área.

*2) estabelecer uma base experiencial para a elaboração futura de processos de construção de enunciados coletivos no campo da improvisação;*

Aqui também considero que, embora tendo dado apenas os primeiros passos, conseguimos elaborar um repertório de “ferramentas” que pode sustentar, no futuro, um aprofundamento técnico e didático para formas mais organizadas de desenvolvimento de trabalhos coletivos. Tal qual o objetivo anterior, ainda muito precisa ser investigado, experimentado, desenvolvido e aprofundado sobre esse assunto, mas creio que um início com muita possibilidade de evolução foi feito.

---

<sup>6</sup> BAKHTIN, 2016, p.36.

3) observar a dinâmica (convergências e conflitos) através do qual os referenciais temporais, corporais e estéticos trazidos pelos participantes do grupo (ou seja, os vários gêneros de discurso aos quais cada um se vincula) se entrelaçam numa unidade enunciativa (ou seja, numa coreografia apresentável);

Este objetivo foi o que não foi possível realizar. Devido ao tempo mais escasso que tivemos para realizar a pesquisa, já que o tempo total foi de sete meses, e a pandemia impossibilitou encontros práticos, decidimos realizar algumas mudanças no projeto inicial (que previa uma pesquisa com um ano de duração) e uma delas, a mais importante, foi com relação a este item dos objetivos. Como é um item mais complexo, que exigiria inclusive entrevistas com os participantes do SalaMUDA para o mapeamento mais detalhado de cada trajetória artística (formação artística anterior, formação artística atual, participação em espetáculos etc.), resolvemos, em comum acordo com minha orientadora, deixar este item para uma próxima pesquisa, na qual pretendemos nos aprofundar nesse assunto com o devido rigor.

### **Conclusão**

Potencializar a consciência músico-corporal para que os estímulos gerados entre ambos pudessem ser vistos como material de experimentação de relações corporais, teóricas e práticas de outros artistas, foi e continuará sendo objetivo de pesquisa para o grupo SalaMUDA, e para outros interessados em trabalhar com artes integradas. Mesmo durante a pandemia não conseguindo ter um aprofundamento teórico como queria, e também trazer relatos experimentais, a oportunidade de desenvolver essa pesquisa no período de sete meses foi algo que só tenho a agradecer pela conquista, experiência e oportunidade de registrar a pesquisa prática-corporal que o grupo SalaMUDA desenvolve desde 2017.

### **Bibliografia**

- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- CAVRELL, Holly. *Corpo e coreografia: Uma breve caminhada histórica*, p54. Festival de Dança de Joinville 2017 - Seminários de Dança - Dança não é (só) coreografia.
- CAVRELL, Holly. *Dando corpo à história*. Editora: PRISMA, 2015.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CUNNINGHAM, MERCE. *O dançarino e a dança: Conversas com Jacqueline Lesschaeve*. ed. Cobogó, 2014.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- NELSON, Lisa. *Atenciografia do Corpo: interseções entre Lisa Nelson e Gilbert Simondon a partir de um fragmento de relato*. *Rev. Bras. Estud. Presença* vol.7 no.1 Porto Alegre Jan./Apr. 2017 (Acessado 10 de maio, 2020) [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602017000100205](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000100205)
- NELSON, Lisa. *Before your Eyes: seeds of a dance practice*. *Contact Quarterly Dance Journal*, New York, v. 29, n. 1, p. 1-5, Winter/Spring, 2003.
- MUNDIM, Ana, MEYER, Sandra, WEBER, Suzi. *A composição em tempo real como estratégia inventiva*, 2013.
- SIMONDON, Gilbert. *La Individuación a la Luz de las Nociones de Forma y de Información*. Buenos Aires: Cactus Ed., 2015
- VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.