

Memorial descritivo de laboratórios exploratórios da interatividade entre música e dança em contextos de improvisação livre

Luam Gabriel Clarindo Nunes¹

Resumo

Pretende-se, neste memorial descritivo, relatar e comentar a experiência de três laboratórios de interação entre música e dança, realizados entre maio e junho de 2022. O objetivo principal desses laboratórios foi experimentar diferentes propostas de interação entre música e dança em sessões de improvisação livre. Os laboratórios aconteceram no Teatro Laboratório (Telab) da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), em Curitiba, em encontros do grupo de dança UM (Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná – Unespar) e contaram com a participação dos integrantes do grupo e musicistas selecionados. Visando à vivência de diferentes configurações de interações entre música e dança, foram criados cartões para improvisação baseados em níveis distintos de interação entre gestualidade corporal e musical (sintonia, sincronia e empatia), propostos pelo musicólogo Marc Leman. O conteúdo deste memorial descritivo integra a pesquisa de mestrado *Movimento – Som: uma investigação sobre interações entre música e dança em processos de improvisação livre*, que está em andamento, na linha de criação sonora do Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Palavras-chave: Improvisação livre; Música e dança; Processos criativos.

61

Descriptive narrative of exploratory laboratories of interaction between music and dance in free improvisation contexts

Abstract

The aim of this descriptive narrative is to report and comment on the experience of three laboratories of interaction between music and dance, held between May and June 2022. The main objective of these laboratories was to experiment with different proposals for interaction between music and dance in free improvisation sessions. The laboratories took place at the Laboratory Theater (Telab) of the Faculty of Arts of Paraná (FAP), in Curitiba, in meetings of the dance group UM (Nucleus of Artistic Research in Dance, State University of Paraná – Unespar) with the participation of Um group members and selected musicians. Aiming at experiencing different settings of interactions between music and dance, cards were created for improvisation based on different levels of interaction between body and musical gestures (synchronization, attuning and empathy), proposed by musicologist Marc Leman. The content of this article is part of the master's research *Movement – Sound: an investigation on interactions between music and dance in free improvisation processes*, which is in progress, in the field of sound creation of the Graduate Program in Music of the Department of Arts of Federal University of Paraná (UFPR).

¹ Luam Clarindo é professor de inglês, percussionista, bacharel em música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e mestrando em Criação Sonora nessa mesma instituição. Nascido em Ponta Grossa/PR, reside em Curitiba/PR – Brasil desde 2012. <http://lattes.cnpq.br/7741999131412600>

Keywords: Free improvisation; Music and dance; Creative processes.

Introdução

O tema deste memorial descritivo surgiu a partir da minha experiência ao participar do evento *Improviso Dança e Música*² em Curitiba. Este evento é gratuito e aberto a qualquer pessoa que deseje habitar coletivamente um espaço em que música e dança são criados em tempo real em um ambiente estruturado para a prática da improvisação livre³. A experiência de improvisar livremente utilizando variados instrumentos musicais em meio a expressividade das movimentações dos dançarinos foi algo que me cativou desde minhas primeiras participações no evento como musicista, em 2017. Notei, ao final de algumas edições do *Improviso Dança e Música*, um questionamento comum entre alguns participantes: nesses eventos de improvisação, seria a dança que seguia a música ou o contrário? A partir disso, passei a refletir sobre processos criativos que envolvessem diferentes propostas de interação entre música e dança no contexto da improvisação livre. Um dos métodos (aqui brevemente descrito) escolhidos para buscar respostas – ou mais perguntas – com relação a essas questões consistiu na realização de laboratórios exploratórios de processos interativos e, de interatividade entre música e dança em contextos criativos emergentes de práticas improvisatórias livres e na consequente análise de tais processos.

A partir da motivação de improvisar em eventos como o *Improviso Dança e Música* e da reflexão sobre esses processos criativos emergentes, empreendi uma busca por referentes artísticos e teóricos que abordassem esse assunto. Além da obtenção de informações adicionais a respeito desse tema com artistas

² Trata-se de um evento mensal promovido pelo grupo UM (Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar, grupo e projeto de extensão que contribui para a difusão das artes performativas com foco na improvisação, fundado em 1987, em Curitiba) em parceria com o SummuS Contato Improvisação (coletivo de artistas-professores de dança que propõe a pesquisa e a difusão do contato improvisação, fundado em 2010, em Curitiba) e com o apoio da Fundação Cultural de Curitiba.

³ Improvisação livre é um termo originado no universo da música que neste texto é apropriado também à dança. Segundo Derek Bailey (1980), a improvisação livre estaria relacionada a uma improvisação não idiomática, que embora possa ser estilizada, normalmente não está ligada à representação de uma identidade idiomática.

nacionais e internacionais⁴ que possuem experiência em improvisação por meio da música e da dança e do acesso às suas respectivas produções artísticas por meio digital, pesquisei uma literatura que abordasse o tema da improvisação livre e da interatividade entre música e dança. Foram consultadas pesquisas na área da improvisação livre, como as de Nachmanovitch; na área da dança, como as do dançarino e coreógrafo Rudolf Laban; na área da cognição musical corporificada, como as do professor doutor Marc Leman; na área da percepção musical, como as do pesquisador Egil Haga.

Dentre todo conteúdo do referencial teórico consultado, foram destacados os níveis de interação entre gestualidade corporal e musical (sincronia, sintonia e empatia), propostos por Marc Leman. Esses níveis de interação, que foram primeiramente acessados por meio da leitura de um artigo escrito pela artista da dança Andréia Nhur⁵ (2020), colaboraram parcialmente para a criação de uma série de propostas de interação entre música e dança que foram organizadas nos cartões para improvisação utilizados nos laboratórios descritos neste memorial descritivo.

Tais laboratórios aconteceram em Curitiba no Teatro Laboratório (Telab), entre os meses de maio e junho de 2022, em encontros do grupo de dança UM da Faculdade de Artes do Paraná (FAP-UNESPAR), coordenado pela professora doutora Rosemeri Rocha. Além de dançarinos, participantes do UM, os laboratórios contaram com a minha participação musical e dos musicistas Fabio Cadore, Lucas Sequinel e Indioney Rodrigues⁶.

Este memorial descritivo relata o processo de realização desses laboratórios e conta com observações gerais sobre essa experiência a partir de comentários de participantes e da análise de registros audiovisuais realizados.

⁴ Durante a pesquisa de mestrado na qual estará integrado este memorial descritivo (mencionada no resumo), foram realizadas entrevistas com Ana Sanchez Colberg, Angelo Esmanhotto, Amelu Clarindo, Cristian Duarte, Dan Piantino, Dudude Hermann, Felipe Merker, Indioney Rodrigues, Loob B, Lucas Sequinel, Luiz Galvão, Marco Scarassati, Nina Giovelli, Patricia Bergantin, Paulo Hartmann, Rogério Costa, Rosemeri Rocha, Talita Florêncio, Thiago Sallas e Yiuiki Doi.

⁵ A bailarina, atriz, pesquisadora e professora Andréia Nhur comenta sobre os níveis de comunicação entre corpo e som (sincronia, sintonia e empatia), de Marc Leman, em artigos como: *Do movimento ao som, do som ao movimento: relações bioculturais entre dança e música* (2020) e *Voz em movimento: um estudo de metaperspectiva sonoro-motora que reúne dança contemporânea, música e tecnologia* (2021).

⁶ O professor doutor Indioney Rodrigues da Universidade Federal do Paraná (UFPR) é também o orientador da pesquisa a qual este memorial descritivo estará integrado.

1 Cartões para improvisação

No intuito de propor diferentes configurações de interação entre música e dança nesses laboratórios, foram criados cartões ou *cards* contendo propostas de improvisação. Esses cartões foram criados de tal maneira que cada um deles contivesse uma proposta diferente de interação entre musicistas e dançarinos.

O processo de criação desses cartões recebeu a influência de jogos de improvisação para teatro, como os de Viola Spolin (2010) e Augusto Boal (2007), assim como de partituras verbais (*text scores*), como as da compositora Pauline Oliveros. Desse modo, desde suas primeiras versões, os cartões para improvisação continham frases que propunham interações específicas entre os participantes. Essas frases se mantiveram até a versão utilizada nos laboratórios, que contém cartões com propostas de improvisação nas quais os musicistas são convidados a seguir os dançarinos, assim como cartões com propostas em que os dançarinos é que são convidados a seguir os musicistas. Um cartão em específico deixa os participantes livres para interagir ou não entre si.

Uma outra instrução contida nos cartões de improvisação é a de que os musicistas ou dançarinos que estiverem sendo seguidos escolham um entre diversos verbos contidos numa lista previamente fornecida, com o fim de guiar suas improvisações. Essa lista de verbos⁷ é chamada de lista de estímulos criativos (Quadro 1) e inclui: perder-se, encontrar-se, pairar, triunfar, chorar, rir, reclamar, derrapar, permanecer, despertar, travar, fracassar, sussurrar, esvair, mergulhar, fluir e sonhar. Dessa maneira, por exemplo: musicistas seguem dançarinos que “mergulham” ou dançarinos seguem musicistas que “sonham” e assim por diante.

⁷ A estratégia de improvisação livre a partir de palavras foi explorada também por Manuel Falleiros em sua tese *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação* (2012).

<i>PAIRAR</i>	<i>TRIUNFAR</i>	<i>ENCONTRAR-SE</i>	<i>RIR</i>
<i>TRAVAR</i>	<i>RECLAMAR</i>	<i>CHORAR</i>	<i>PAIRAR</i>
<i>DESPERTAR</i>	<i>FLUIR</i>	<i>DERRAPAR</i>	<i>PERMANECER</i>
<i>SUSSURRAR</i>	<i>SONHAR</i>	<i>IMPOR</i>	<i>MERGULHAR</i>
	<i>PERDER-SE</i>	<i>FRACASSAR</i>	<i>SE ESVAIR</i>

Quadro 1 – Lista de estímulos criativos

Fonte: elaborado pelo autor (2022)

A ideia de os dançarinos seguirem a música ou de os musicistas seguirem a dança teve como pressuposto a possibilidade de que características comuns tanto à música quanto à dança – tais como: “ritmo, tempo, pulso, andamento, movimento, intermitência, graciosidade e fluidez” (MITCHELL; GALLAHER, 2001, p. 65, tradução nossa⁸) – fossem reciprocamente imitadas. Por exemplo: os musicistas, ao seguirem a dança, acelerariam ou desacelerariam o ritmo de suas sonoridades conforme o ritmo das movimentações corporais dos dançarinos; os dançarinos, ao seguirem a música, acelerariam ou desacelerariam o ritmo das movimentações corporais conforme o ritmo das sonoridades. No entanto, ao longo do processo, esses cartões ganharam outras propostas de interação entre dança e música, que foram desenvolvidas a partir dos níveis de comunicação entre corpo e música – sincronia, sintonia e empatia – propostos pelo professor de musicologia sistemática doutor Marc Leman, em suas pesquisas sobre cognição musical corporificada.

65

Para Leman, há três níveis de imitação corporal relacionados ao som. O primeiro é a sincronização, regida pelo princípio ideomotor, em que padrões rítmicos evocam ressonâncias biomecânicas num nível sensório-motor mais baixo. Bater com os pés no chão, acompanhando o ritmo de uma fonte sonora externa, ou mover o corpo seguindo a pulsação de uma música são alguns exemplos básicos desse tipo de interação. O segundo nível é a sintonização, norteadada por um endereçamento de alto nível, expresso em termos de melodia e harmonia. Semelhante à ideia de sintonização de rádio, em que um radioreceptor se ajusta ao comprimento de onda do

⁸ No original: Rhythm, tempo, beat, pace, movement, chopiness, gracefulness and fluidity.

radioemissor, a sintonia se dá não pelo ritmo, mas pela apreensão das frequências. Quando utilizamos um diapasão para cantar, por exemplo, sintonizamos a nota emitida por sua vibração metálica à nossa vibração vocal. Por último, há a empatia, que corresponderia à imitação da intencionalidade emocional da música, ou seja, sua expressividade (NHUR, 2020, p. 14).

Embora a proposta de Leman trate de níveis de imitação do corpo em relação à música, houve a intenção de adaptá-la aos cartões de improvisação de modo que dançarinos improvisassem gestualidades corporais seguindo gestualidades da música e que musicistas improvisassem gestualidades musicais seguindo gestualidades corporais da dança por meio de relações de sincronia, sintonia e empatia. Para ilustrar aos participantes dos laboratórios de improvisação essa ideia, foram apresentadas, previamente, em cada laboratório, descrições de cada tipo de interação adaptadas da ideia original de Leman – um modelo diferente de seta foi atribuído a cada nível de relação, como apresentado a seguir.

⇒ (Sincronização): Sugere-se que musicistas sincronizem com as gestualidades da dança ou dançarinos sincronizem com as sonoridades da música. Exemplo: imitar as articulações de sons e movimentos corporais.

→ (Sintonização): Sugere-se que se crie relações com a continuidade do som na música ou do movimento corporal na dança. Exemplo: dançar de acordo com a melodia de uma música ou sonorizar uma sequência de movimentações corporais da dança.

»» (Empatia): Sugere-se que dança e música sejam criadas a partir de qualidades emocionais e simbólicas. Exemplo: criar gestualidades corporais e musicais de acordo com a sensação remetida por determinados sons ou movimentos corporais.

A partir de uma adaptação dos níveis de comunicação entre corpo e música propostos por Leman, da utilização de verbos como estímulos criativos para guiar as improvisações e da ideia de interação entre musicistas e dançarinos, consolidaram-se sete cartões de improvisação que foram aplicados nos laboratórios (Quadro 2).

1	$M \Rightarrow D$	Musicistas improvisam a partir de relações de sincronização com dançarinos.
2	$M \rightarrow D$	Musicistas improvisam a partir de relações de sintonia com dançarinos.
3	$M \ggg D$	Musicistas improvisam a partir de relações de empatia com dançarinos.
4	$D \Rightarrow M$	Dançarinos improvisam a partir de relações de sincronização com musicistas.
5	$D \rightarrow M$	Dançarinos improvisam a partir de relações de sintonia com musicistas.
6	$D \ggg M$	Dançarinos improvisam a partir de relações de empatia com musicistas.
7	$D \Leftrightarrow M$	Dançarinos e musicistas improvisam criando ou não relações entre si. A escolha de um estímulo criativo é opcional.
Cards 1, 2 e 3: dançarinos improvisam a partir de um estímulo criativo.		
Cards 4, 5 e 6: musicistas improvisam a partir de um estímulo criativo.		

Quadro 2 – Cartões para improvisação com instruções

Fonte: elaborado pelo autor (2022)

1.1 Procedimentos dos laboratórios

A proposta de aplicação dos laboratórios de interação em encontros do grupo UM foi apresentada a Rosemeri Rocha (coordenadora do grupo), Dan Ventania (professor de dança da FAP e vinculado ao grupo UM) e Ander Jean (bolsista do grupo UM), no início do ano de 2022. Um dos fatores contribuintes para o desejo de experimentar os laboratórios junto ao grupo UM foi a proximidade entre a temática desta pesquisa e as atividades relacionadas à improvisação realizadas por esse grupo.

Todos os anos, o grupo UM lança um convite para que interessados na exploração da improvisação, especialmente por meio da dança contemporânea, participem dos encontros, que são mediados pela professora Rosemeri ou por outros artistas vinculados ao UM. Além de estudantes dos cursos de Dança, Música e Artes Cênicas da FAP, pessoas de fora do ambiente acadêmico que

possuem atuação em diversas outras áreas também participam dos encontros do UM.

Logo no primeiro encontro do semestre do grupo, houve uma apresentação informal da estrutura e dos objetivos dos laboratórios aos participantes. Em seguida, foram estipuladas as datas de realização desses laboratórios, envolvendo minha pesquisa⁹ de mestrado da Universidade Federal do Paraná e o projeto de extensão da Faculdade de Artes do Paraná, o grupo UM.

Os laboratórios de interação entre música e dança aconteceram no estúdio 5 (uma sala retangular estrutura para práticas de dança com o chão encapado por linóleo), no Teatro Laboratório da Faculdade de Artes do Paraná (FAP - UNESPAR), em segundas-feiras, das 19 às 21 horas. No período da realização dos laboratórios (maio e junho de 2022), o grupo UM havia recém retomado os encontros em formato presencial após um período de quase dois anos de encontros remotos¹⁰, devido à recomendação de isolamento social imposta pela pandemia de COVID-19, no Brasil. Por esse motivo, os participantes utilizaram máscaras, como é possível verificar nos registros audiovisuais realizados.

68

Ao final de cada laboratório, um círculo era formado entre os participantes, que realizavam comentários relatando impressões gerais sobre a experiência que tiveram. Esses relatos foram registrados e mantidos em um diário de campo que consiste em vídeos, anotações e gravações em áudio.

1.2 Uso dos cartões para improvisação nos laboratórios

Os cartões para improvisação foram utilizados nos laboratórios da seguinte maneira: em um laboratório piloto¹¹ (não descrito neste memorial descritivo), instruções de cada cartão que seria usado no encontro foram projetadas na parede da sala que utilizamos; já no primeiro, segundo e no terceiro laboratório,

⁹ Movimento – Som: uma investigação sobre interações entre música e dança em processos de improvisação livre (em andamento), na linha de criação sonora do Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

¹⁰ Os encontros remotos continuam acontecendo em diferentes horários mesmo após o fim das restrições de isolamento social impostas pela pandemia de COVID-19, no Brasil.

¹¹ No dia 2 de maio foi realizado um laboratório piloto com a primeira versão dos cartões de improvisação, que continha uma quantidade maior de instruções. Após esta experiência, verificou-se que uma quantidade menor de instruções tornaria mais simples e objetivo o processo de interpretação das propostas por parte dos participantes, bem como o processo de análise dos laboratórios.

essas descrições foram transmitidas aos participantes de forma oral. O estímulo criativo designado para cada cartão foi escolhido por sugestão dos participantes pouco antes de cada sessão de improvisação.

Com exceção das sessões do cartão 7, todas as outras foram planejadas para que durassem em torno de cinco minutos. O aplicativo de cronômetro de um aparelho celular foi utilizado em cada sessão para controlar as durações estipuladas, no entanto, muitas vezes as sessões eram estendidas em respeito ao fluxo do estado performático dos participantes. Para as sessões do cartão 7, não se planejou uma duração específica, no intuito de deixá-las mais abertas nesse aspecto.

No dia 23 de maio, foram utilizados os cartões 4 e 1, que propunham interações de sincronia entre dançarinos e musicistas; no dia 6 de junho, foram utilizados os cartões 2 e 5, que propunham interações a partir de relações de sintonia entre dançarinos e musicistas; no dia 20 de junho, foram utilizados os cartões 3 e 6, que propunham interações a partir de relações de empatia entre dançarinos e musicistas. Ao final de cada um dos três encontros, utilizou-se o cartão 7, que deixava os participantes livres para criar ou não relações entre si. Dessa forma, a numeração utilizada para se referir às sessões em que o cartão 7 foi usado ficaram na seguinte ordem: 7.1 para o cartão 7 do Laboratório 1; 7.2 para o cartão 7 do Laboratório 2 e 7.3 para o cartão 7 do Laboratório 3.

69

2 Descrição dos laboratórios

2.1 Laboratório 1

O primeiro laboratório de interação entre música e dança foi realizado no dia 23 de maio de 2022. Para essa experiência, os musicistas participantes utilizaram guitarras elétricas e instrumentos de percussão acoplados a filtros eletroacústicos. Estiveram improvisando em dança, nesse primeiro laboratório, dezenove participantes do grupo UM. Para essa experiência, foram utilizados os cartões 4, 1 e 7 e os estímulos criativos sugeridos para cada cartão foram, respectivamente, “caminhar”, “mergulhar” e “rir”.

2.1.1 Cartão 4¹²

O convite do cartão 4 foi para que os dançarinos improvisassem a partir da relação de *sincronia* com os musicistas e para que os musicistas improvisassem a partir do estímulo criativo “caminhar”.

Através da análise do vídeo do cartão 4, foi percebido, de forma geral, que os dançarinos tiveram dois timbres distintos a seguir: um deles proveniente das sonoridades das guitarras e o outro proveniente de uma sonoridade eletrônica e percussiva que se manteve ao longo da sessão. Foi possível perceber, especialmente no primeiro minuto do vídeo do cartão 4, reações no corpo dos dançarinos logo após alguns ataques sonoros das guitarras, como em uma espécie de “susto”, gerando pontos de sincronização defasados. Essas reações corporais aconteceram, ao longo dessa sessão, de maneira individual por meio de gestos distintos de cada dançarino, como contrações, saltos, rodopios etc. Foi também possível perceber sincronizações entre o fluxo de movimentação de alguns dos dançarinos com as sonoridades contínuas provenientes do computador.

Outro dado percebido foi o de que houve também sincronização de movimentos corporais com determinadas sonoridades por meio de articulações distintas do corpo, por exemplo, a partir do minuto 5:00 do vídeo do cartão 4, observou-se um dançarino permanecer em um mesmo lugar, criando relações com o som a partir da movimentação de seus braços e de suas mãos.

O fato de que as gestualidades sonoras podem ocorrer de maneiras impremeditadas na improvisação livre faz com que o processo de sincronização por parte da dança possa ser desafiador. Sobre isso, Chase (2007, p. 113, tradução nossa¹³) afirma que “o desconhecimento desse estilo musical não-idiomático é para muitos ouvintes um obstáculo para compreensão ou engajamento com a música”. Parece ser mais natural e intuitivo ao ser humano sincronizar movimentos de dança com sonoridades que possuem uma rítmica mais identificável, por exemplo, por meio de *rhythmical entrainment*, conceito

¹² Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 4. Disponível em: <https://youtu.be/TEQrErf7xWE>. Acesso em: 29 de jun. 2022.

¹³ No original: The unfamiliarity of this 'non-idiomatic' musical style is for many listeners the main stumbling block to comprehension or engagement with the music.

usado na musicologia para se referir à capacidade humana de sincronizar uma sequência de movimentos corporais à pulsação constante de um ritmo musical (HAGA, 2008). A partir dessa observação, surgiram perguntas do tipo: de que maneiras uma dança poderia sincronizar com sons mais estáticos, com sons mais ruidoso, com sons *drone*¹⁴? Ou ainda, como uma dança poderia sincronizar com diferentes timbres sonoros?

O estímulo criativo estipulado aos musicistas (“caminhar”) gerou sonoridades binárias em certos momentos e em outros foi traduzido pela alternância de dois sons, remetendo a passos em distintas velocidades. No entanto, a ideia de caminhar ganhou outros sentidos ao longo da performance, fluidificando-se. A ideia de caminhar também contagiou alguns dançarinos que improvisaram a partir da representação de diferentes “caminhares” ao longo da sessão.

Provavelmente, pelo fato de que essa foi a primeira proposta de improvisação do primeiro encontro, sentiu-se, a partir da análise dos registros audiovisuais, que sons e movimentos corporais se mantiveram mais restritos.

2.1.2 Cartão 1¹⁵

O convite do cartão 1 foi para que os musicistas improvisassem a partir de relações de sincronia com os dançarinos e para que os dançarinos improvisassem a partir do estímulo criativo “mergulhar”.

Essa sessão de improvisação durou quase o dobro do tempo estipulado de cinco minutos, pois houve a sensação de que aos cinco minutos as interações entre os participantes ainda estavam em processo de amadurecimento.

De acordo com relatos dos musicistas, realizado em uma conversa posterior à essa sessão de improvisação, “houve um escaneamento dos movimentos dos dançarinos de forma que era possível sincronizar com dançarinos específicos ou ainda, articulações específicas de cada dançarino em diferentes instantes” (diário de campo, Laboratório 1). A ação de alterar a direção do olhar e

¹⁴ Segundo o dicionário Merriam-Webster: um som profundamente sustentado ou monótono. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/drone>. Acesso em: 28 de jun. de 2022.

¹⁵ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 1. Disponível em <https://youtu.be/y3ITy88qkUw>. Acesso em 29 de jun. 2022.

sincronizar com movimentações distintas resultou na criação de linhas de fluxo divergentes na elaboração da ideia musical, ou seja, proporcionou o “desviar” de um caminho sonoro preestabelecido para determinados instantes. Ao mesmo tempo, as interações entre os musicistas se mantiveram ora de maneira complementar, ora de maneira dialética; em outras palavras, uma sincronização entre os musicistas, de forma mais ou menos intensificada, também aconteceu.

Foi possível perceber, a partir da análise do vídeo do cartão 1, que durante essa sessão de improvisação houve também uma interação intensa e constante de alguns dançarinos entre si. A partir dessa reflexão, é possível pensar que o fenômeno da improvisação livre de música e dança promove não somente interações entre musicistas e dançarinos diretamente, mas também de maneira indireta entre cada participante consigo mesmo; com suas próprias memórias e estados de espírito; dos participantes entre si, através de trocas de olhares e de interações corporais e sonoras; assim como dos participantes com o tempo e com o espaço compartilhado.

A análise dessa sessão também revelou diferentes soluções criativas por parte dos dançarinos para a proposta de mover a partir da palavra *mergulhar*. As movimentações em geral se deram de maneira fluída e com alguns dançarinos movendo mais próximos do chão. Além disso, é possível perceber dançarinos que criaram movimentações a partir da imitação de um corpo ao mergulhar. Uma situação semelhante a essa aconteceu também no terceiro cartão do Laboratório 1 e será discutida nos próximos parágrafos.

72

2.1.3 Cartão 7.1¹⁶

O convite do cartão 7 foi para que os participantes improvisassem criando ou não relações entre si a partir do estímulo criativo “rir”.

Durante a análise do vídeo do cartão 7, foram perceptíveis diversas estratégias de movimentações a partir da palavra rir por parte dos dançarinos. Pelo fato de que essa foi a última proposta do encontro, os participantes pareciam estar mais engajados e aquecidos. Durante essa sessão foi possível observar

¹⁶ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 7 do Laboratório 1. Disponível em: <https://youtu.be/muy6oZnpQ64>. Acesso em: 29 de jun. 2022.

movimentações de *clown*¹⁷, assim como movimentações expansivas, cômicas, teatrais e houve também gargalhadas. Um aspecto importante observado nessa sessão foi a conexão com o imaginário a partir da palavra. Em uma conversa posterior à experiência laboratorial, houve comentários por parte dos dançarinos sobre rir com as mãos, com o corpo, com os olhos, sobre provocar o riso no outro e sobre, de fato, gargalhar durante a sessão. Sobre isso, Falleiros (2012), nos mostra que a conexão com o imaginário se encontra em uma abertura às diferentes significações de uma palavra e isso ocorre quando não há uma rigidez de significado pelas classificações ou rótulos. Falleiros (2012), comenta ainda que a escolha da palavra *fusca* em uma improvisação dispendeu mais concentração em imitar os sons do carro fusca e que a palavra deveria servir como estratégia criativa, independentemente se o resultado da ação recrie a representação do significado da palavra.

No entanto, a voz humana através de risos trouxe teores teatrais para a sessão de improvisação e uma discussão profunda sobre o “rir” de cada um. De parte dos musicistas, segundo relatos registrados no diário de campo do Laboratório 1, houve a intenção de interpretações literais do som de risos, em alguns momentos, mas também houve momentos de improvisação a partir da noção de um rir mais melancólico e enviesado.

2.1.4 Conclusões do Laboratório 1

Muitas reflexões surgiram a partir da conversa realizada após a experiência do Laboratório 1. Uma delas, feita pela participante A. G¹⁸, foi a de que estabelecer regras ou acordos prévios em uma sessão de improvisação livre pode conferir mais liberdade aos participantes. A discussão sobre a presença ou não de estruturas para a improvisação é bastante presente no meio teórico e artístico da improvisação livre. Segundo Nachmanovitch (1993), isso é um tipo de jogo ou contrato que o artista faz incessantemente consigo mesmo, assim como improvisar em uma certa escala, pintar somente com triângulos ou dançar somente próximo ao solo. Nachmanovitch (1993) comenta, por exemplo, como

¹⁷ Palavra inglesa que se traduz por palhaço. Performer cômico que se comporta de maneira excêntrica (ANTAR, 2016, p.18).

¹⁸ Apenas a citação das iniciais dos participantes do grupo UM foram mantidas em razão de conservar a sua privacidade.

o pintor Pablo Picasso abriu novos territórios de arte restringindo-se a variantes da cor azul. A ideia de estabelecer parâmetros, entender regras, estruturas, assim como as posições de cada um em processos de improvisação é discutida por Dimitris Karalis e Ana Sánchez Colberg (2019) a partir das ideias de Gary Peters.

Peters argumenta que em vez de uma performance de assumir riscos e abandono para perseguir liberdade (o que ele descreve como amor glorificado vestido de arte), improvisação verdadeira requer uma memória poderosa, memória dos parâmetros de um instrumento, do corpo, da tecnologia disponível, os parâmetros da estrutura de um trabalho, e seu lugar dentro dele em qualquer momento, os parâmetros de um idioma, um gênero e sua história, suas possibilidades (COLBERG; KARALIS, 2019, p.1)

A partir disso, a participante M. S. comentou que improvisar em ambientes de experimentação coletiva pode limitar os participantes ao território da exploração, o que de outro modo poderia servir para o aprofundamento da construção de um discurso que resultaria em um produto artístico. A busca por sentidos, razões e objetivos que validem a expressão artística é também uma questão recorrente no meio da improvisação livre. Nachmanovitch (1993), nesse sentido, considera que o mercado tem a capacidade de roubar de nossa arte a condição de puro prazer e livre expressão.

74

No mundo ocidental, praticar significa adquirir técnica. Essa noção está relacionada com a ética do trabalho, que nos ensina a suportar a luta ou o aborrecimento hoje em troca de recompensas futuras. No mundo oriental, ao contrário, praticar é criar a pessoa, ou melhor, revelar ou tornar real a pessoa que já existe. Não se trata de prática para algum fim, mas da prática que é um fim em si mesma. (NACHMANOVITCH, 1993, p.70).

Uma reflexão sobre a liberdade na improvisação livre foi levantada ao final da conversa pelo musicista Indionei Rodrigues.

Ao improvisar, nós somos permeados por todas as nossas memórias, coisas que provamos, lugares que estivemos, pessoas que amamos etc. Apesar disso, ao lançarmo-nos na palavra liberdade, podemos assumir uma outra postura e viver através da vida do outro. A liberdade estaria em um desaparecer e reaparecer em uma comunhão expressiva que não viria de si próprio, mas de uma transparência, de forma que quanto mais transparentes formos, mais livres estaremos. Na improvisação temos a oportunidade de deixarmos de ser nós mesmos em um

mundo já dominado por tantas regras e tantos certos e errados (Indionei Rodrigues, diário de campo, Laboratório 1).

A improvisação livre, nesse sentido, deixa-nos em contato com a liberdade de inventar novos fazeres artísticos, algo que foi experienciado no decorrer das sessões do Laboratório 1.

2.2 Laboratório 2

O segundo laboratório de interação entre música e dança foi realizado no dia 6 de junho de 2022. Para essa experiência, os musicistas participantes utilizaram uma guitarra elétrica e instrumentos de percussão acoplados a filtros eletroacústicos. É possível também ouvir o som da chuva, que foi captado pelo microfone do aparelho celular usado durante o registro. Estiveram improvisando em dança, nesse segundo laboratório, quatorze participantes do grupo UM. Para essa experiência, foram utilizados os cartões 5, 2 e 7 e os estímulos criativos sugeridos para cada cartão foram, respectivamente, “triumfar”, “pairar” e “chorar”.

2.2.1 Cartão 5¹⁹

O convite do cartão 5 foi para que os dançarinos improvisassem a partir de relações de *sintonia* com os musicistas e para que os musicistas improvisassem a partir do estímulo criativo “triumfar”.

Um detalhe que passou a ser sentido durante a experiência dos laboratórios foi que, mesmo que os estímulos criativos fossem designados somente a musicistas ou a dançarinos, todos os participantes acabavam criando relações com eles. Por exemplo, o cartão 5 propunha que musicistas improvisassem a partir do verbo triunfar, mas, eventualmente, os dançarinos foram contagiados pela ideia de triunfar, algo que foi relatado por um dos participantes.

O participante A. J. relatou que as palavras da lista de estímulos criativos influenciavam mais na decisão de seus movimentos do que a ideia de interagir com os musicistas por meio de sincronia, sintonia ou empatia. Apesar disso, é perceptível uma diferença nas interações entre música e dança do Laboratório 2 (sintonia), em comparação com as do Laboratório 1 (sincronia). No Laboratório

¹⁹ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 5. Disponível em: <https://youtu.be/JE6u11OlvZA>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

2, por exemplo, não se observaram respostas súbitas de movimentos corporais (sustos) a partir de determinadas sonoridades. Pelo contrário, as movimentações, de forma geral, pareceram mais fluídas e também mais lentas do que a rítmica presente na música.

Durante a análise do registro audiovisual dessa sessão de improvisação foi possível perceber bastante interação dos dançarinos entre si. As movimentações de alguns dançarinos foram imitadas e repetidas por outros, o que fez com que a dança, em alguns momentos, parecesse ter sido coreografada. A ideia de imitação em grupos é discutida por Leman (2008, p. 111) a partir do termo *alelo-imitation*:

Imitação corporal pode ser um conceito chave para a compreensão do comportamento musical em grupos. Articulações em grupo, como na dança sincronizada de milhares de pessoas durante concertos de música pop, podem ser explicadas como a soma da imitação corporal de cada indivíduo das formas sônicas da música e a imitação corporal da sua ou do seu vizinho. Isso é um tipo de sintonia global em grupo, ou *allelo-imitation*, conhecida por gerar efeitos globais no comportamento grupal.

76

2.2.2 Cartão 2²⁰

O convite do cartão 2 foi para que os musicistas improvisassem a partir de relações de sintonia com os dançarinos e para que os dançarinos improvisassem a partir do estímulo criativo “pairar”.

Foi sentido pelos musicistas, segundo relatado em uma conversa após a sessão de improvisação, que houve mais liberdade para improvisar a partir da proposta de sintonizar com os dançarinos. De maneira semelhante à relação de sincronização com os dançarinos que ocorreu no Laboratório 1, houve momentos de sintonização com dançarinos específicos e momentos de sintonização com o grupo em geral durante essa sessão de improvisação. A ideia de sonorizar conjuntos de movimentações exigiu mais concentração e fez com que os gestos sonoros na guitarra ocorressem mais espaçadamente. Além disso, o uso de técnicas estendidas²¹ e uma afinação alternativa na guitarra fez

²⁰ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 2. Disponível em: <https://youtu.be/nKTSdVtVVyA>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

²¹ Técnicas estendidas são maneiras não tradicionais de se tocar os instrumentos.

com que o foco se voltasse mais para a ideia de sintonização com os dançarinos por meio de sonoridades inventadas em tempo real do que na decisão sobre qual acorde utilizar, por exemplo. A improvisação a partir do processamento da gravação de uma sonoridade percussiva criou uma camada sonora que permaneceu ao longo da sessão. As sonoridades produzidas pelos musicistas se complementavam, porém, não interagiram diretamente nessa sessão.

A configuração “musicistas sintonizam com dançarinos” pareceu funcionar durante essa sessão de improvisação no sentido de que, ao analisar o registro audiovisual da experiência do cartão 2, é possível perceber que os dançarinos mantêm o fluxo de suas movimentações independentemente da sonoridade. Ao mesmo tempo, também é possível perceber que a sintonização entre os participantes progride ao longo da sessão em uma espécie de sinergia.

A partir dessa observação, é possível levantar reflexões sobre a experiência da improvisação com música e dança através de um relato feito pela artista da dança Dudude Herrmann, em uma entrevista²² concedida no dia 24 de julho de 2021. Dudude pensa que os musicistas não fazem música para os dançarinos, tampouco os dançarinos fazem dança para os musicistas, mas os artistas estão à serviço do acontecimento como um todo. A artista também comenta que a maneira de improvisar revela o jeito que vivemos. Nesse sentido, é possível pensar que há na improvisação processos de sintonização com o tempo, com o espaço, com o momento, com a memória, com os sentidos, com os outros corpos presentes e com a própria improvisação.

77

2.2.3 Cartão 7.2²³

O convite do cartão 7 foi para que os participantes improvisassem criando ou não relações entre si a partir do estímulo criativo “chorar”.

Por meio de análise do vídeo dessa sessão de improvisação foi possível perceber mais interações entre os musicistas. Em torno do minuto 5:30 desse vídeo, o musicista Fabio Cadore passa a manipular os sons da guitarra aplicando

²² HARTMANN, Paulo; HERRMANN, Dudude. *Entrevista sobre improvisação com música e dança*. Entrevista concedida a Luam Gabriel Clarindo Nunes, 24 jul. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/4PV93Zb8xSE>. Acesso em 18 jul. 2022.

²³ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 7 do Laboratório 2. Disponível em: <https://youtu.be/B8wowprbqpo>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

a ela efeitos por meio do computador. A ideia de um musicista tocar um instrumento e outro musicista encarregar-se de processar o som em tempo real já havia sido considerada anteriormente, ocorrendo de maneira espontânea ao longo dessa sessão de improvisação.

Outros aspectos relacionados à elaboração da ideia musical na improvisação livre foram discutidos pelos musicistas entre os laboratórios, por exemplo: a realização de melodias mais identificáveis (idiomáticas); a maior ou menor presença de silêncio; a maior ou menor presença de ruído; a exploração de uma rítmica mais periódica ou mais intermitente nas improvisações. Essas ideias eram, por vezes, experimentadas durante as sessões, como é possível perceber no minuto 9:10 do vídeo do cartão 7, em que foi realizada uma melodia simples na guitarra que se originou a partir dos significados da palavra chorar.

O estímulo criativo “chorar” pareceu, de maneira geral, ter colaborado para gerar um momento de teor mais melancólico nessa sessão de improvisação. Em determinados momentos, foi possível perceber que os movimentos corporais dos dançarinos se intensificavam à medida que havia uma maior presença de massa sonora. No entanto, o clima que se instaurou a partir da temática chorar levou alguns dançarinos a movimentações mais estáticas e, em alguns casos, mais rentes ao solo. Uma questão levantada pelo participante A. J. foi a de considerar o cansaço dos dançarinos no processo de análise. Desse modo, é justo atribuir também a sensação de fadiga às decisões de movimentos dos dançarinos em suas improvisações, especialmente na sessão em questão, que foi a última do Laboratório 2. De qualquer maneira, houve um processamento coletivo do verbo chorar de diversas formas, o que, nas palavras do participante A. J. gerou uma sensação muito forte e inexplicável.

78

2.2.4 Conclusões do Laboratório 2

Um dado relevante que se percebeu durante a realização de todos os cartões de improvisação nos laboratórios se refere aos começos e aos fins de cada sessão. Não há um início evidente da improvisação, mas sim um processo de início que demanda concentração e entrega dos participantes. Há uma transição entre o modo “natural” dos participantes para um modo em que se ativa o tônus criativo e se adentra a um estado de performance. Desse mesmo modo, os finais de

cada sessão eram estendidos e carregavam uma inércia desse estado performático. O cronômetro não foi respeitado de maneira estrita, como é o que acontece em alguns jogos esportivos, por exemplo. De modo diferente, os finais de cada sessão de improvisação aconteciam com a dinâmica parecida a de um trem chegando em uma estação, respeitando a inércia do estado de performance dos participantes.

Com relação à diferença entre a experiência de sincronização, realizada no Laboratório 1, e a de sintonização, realizada no Laboratório 2, houve comentários pertinentes por parte dos participantes. As participantes A. V. B. e B. P. comentaram, durante a conversa que sucedeu o Laboratório 2, que a ideia de sincronia manteve as movimentações dos dançarinos no âmbito da imitação, da interpretação e da representatividade, enquanto a ideia de sintonia propiciou momentos de criação, composição e proposição. Por outro lado, o participante R. K. mencionou que houve uma indistinção entre sincronia e sintonia com relação aos próprios movimentos corporais, pelo fato de que, em suas palavras: o corpo tem uma linguagem energética própria.

Do ponto de vista da improvisação musical, foi perceptível uma diferença entre os resultados sonoros obtidos nos convites de sincronização e sintonização com a dança. A sincronização fez com que sonoridades fossem realizadas diretamente a partir da relação visual com propriedades cinéticas das movimentações corporais, por exemplo, focar a visão em uma movimentação de ziguezague provocaria a realização de uma sonoridade imitativa, por exemplo, um movimento de ziguezague no braço da guitarra. Já o convite de sintonizar com os dançarinos exigiu um nível maior de subjetividade e fez com que houvesse uma conexão maior com o fluxo e com a expressividade das movimentações, de modo geral, tornando mais flexíveis os caminhos da improvisação.

2.3 Laboratório 3

O terceiro laboratório de interação entre música e dança foi realizado no dia 20 de junho de 2022. Para essa experiência, foram utilizados uma guitarra elétrica,

um acordeon diatônico de 8 baixos²⁴ e instrumentos de percussão acoplados a filtros eletroacústicos. Estiveram improvisando em dança, nesse terceiro laboratório, quinze participantes do grupo UM. Para essa experiência, utilizou-se os cartões 3, 6 e 7 e os estímulos criativos sugeridos para os cartões 3 e 6 foram, respectivamente, “travar” e “sonhar”. O cartão 7, nesse laboratório, foi utilizado sem a escolha de um estímulo criativo.

2.3.1 Cartão 3²⁵

O convite do cartão 3 foi para que os musicistas improvisassem a partir de relações de *empatia* com os dançarinos e para que os dançarinos improvisassem a partir do estímulo criativo “travar”.

Essa proposta foi desafiadora por causa da ideia de improvisar movimentações a partir da palavra “travar” e pelo grau de subjetividade envolvido no convite de improvisar sonoridades a partir do sentimento de empatia com as movimentações corporais dos dançarinos. A palavra travar, escolhida como estímulo criativo, foi traduzida por alguns dançarinos como uma restrição das movimentações, o que pode causar a sensação de quebra de continuidade ou fluxo do movimento. A fluência, ou fluxo, é um dos fatores de movimento analisados pelo coreógrafo e dançarino Rudolf Laban, em seus estudos sobre o movimento humano. Conforme cita Moore (2009, p. 151).

O fator de movimento de fluxo varia entre restritivo e liberador. De acordo com Laban, o fluxo é contido em uma ação capaz de ser parada e mantida sem dificuldade a qualquer momento durante o movimento. Essas ações parecem contidas ou até tensas e representam o aspecto lutante do fluxo contínuo.

A música improvisada nessa sessão, ao passo da dança, também começou de forma mais pontilhada ou contida, o que reverberou nas percepções, sensações e emoções experienciadas. Foi possível pensar que a qualidade do fluxo na música, na dança, assim como em outras áreas, pode denotar uma sensação de

²⁴ O acordeon, utilizado pelo musicista Lucas Sequinel no Laboratório 3, é também conhecido como: sanfona de 8 baixos, gaita de botão, gaita ponto, fole de 8 baixos, oito soco, pé-de-bode etc. Para mais informações ver <http://sanfonade8baixos.blogspot.com>. Acesso em 12 ago. 2022.

²⁵ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 3. Disponível em https://youtu.be/yATEzs5_Sh8. Acesso em: 27 de jun. 2022.

unidade. O aspecto emocional do fluxo é comentado por Rengel (2001, p. 71), a partir das pesquisas de Laban:

A fluência apoia a manifestação da emoção pelo movimento, pois os extremos e/ou as gradações entre um alto grau de abandono do controle ou uma atitude de extremo controle, manifestam no movimento os aspectos da personalidade que envolvem a emoção. O agente pode enfatizar, num determinado treino corporal, a vivência mais consciente da fluência e perceber que ela pode gerar atitudes internas oníricas, imaginárias, móveis, criativas. A liberação da fluência demonstra, por exemplo, expansão, abandono, extroversão, entrega, projeção de sentimentos. O controle da fluência demonstra, por exemplo, cuidado, restrição, contenção, retrainse.

A partir dessa ideia, foi possível perceber, no registro audiovisual da sessão do cartão 3, momentos de contenção e distensão do fluxo das sonoridades e dos movimentos corporais ao longo dessa sessão de improvisação. Em uma perspectiva diferente, os momentos de estacato²⁶ na movimentação corporal revelam, através dos corpos dos dançarinos, variados formatos de estruturas tridimensionais que permanecem e se esvaem em diferentes durações.

81

2.3.2 Cartão 6²⁷

O convite do cartão 6 foi para que os dançarinos improvisassem a partir de relações de empatia com os musicistas e que os musicistas improvisassem a partir do estímulo criativo “sonhar”.

O convite de improvisar a partir da palavra sonhar foi inicialmente interpretado pelos musicistas por meio de sonoridades mais longas e contínuas, especialmente as realizadas pelo acordeon. Foi possível pensar que houve um reflexo da expressividade do som pelos dançarinos por meio de movimentações corporais que pairavam, flutuavam e deslizavam, ou seja, dinâmicas de movimentações também contínuas.

²⁶ “Parte da dinâmica musical que resulta em notas muito curtas e separadas numa sequência”, usada nesta pesquisa para se referir aos instantes de contenção da movimentação corporal na dança. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/1wQQ/estacato/>. Acesso em 6 de jun. de 2022.

²⁷ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 6. Disponível em: <https://youtu.be/lkmZYpy-vUo>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

No minuto 3:00 do vídeo do cartão 6, no entanto, realiza-se na guitarra uma sonoridade que se sobrepõe às demais a partir da ideia de pesadelo e incoerência em sonhos, algo que foi percebido e relatado por um dos dançarinos, que fez uma relação metafórica entre sonoridades mais divergentes e a ideia de pesadelo. A estratégia de criar eventos sonoros simultâneos, mas em fluxos diferentes, pode gerar uma sensação de polifonia de intenções e, ao mesmo tempo, uma sensação de discursos distintos entrelaçados, como em uma conversa entre pessoas de idiomas diferentes, por exemplo. Em outras palavras, a noção de entrosamento entre as sonoridades é mais flexível na improvisação livre, pois a ideia de correspondência entre os objetos sonoros vai além de eles estarem em um mesmo ritmo ou em uma mesma tonalidade. Relações de antítese, contraponto e unissonância podem emergir de acordo com o posicionamento e o tipo de interação adotada por cada participante em relação aos outros. A partir do minuto 1:44 do vídeo dessa sessão, por exemplo, foi possível perceber o caminhar contínuo de uma participante ao redor do espaço enquanto os outros participantes, de maneira geral, realizam movimentações sem se deslocarem pelo espaço. Essa relação de “diferenciação” entre as gestualidades pode trazer um caráter poético e narrativo para a improvisação.

Um outro aspecto observado nessa análise foi a fusão ou indistinção entre dança e teatro que aconteceu naturalmente ao longo das sessões de improvisação dos laboratórios, muito possivelmente pelo fato de que alguns dos participantes têm vínculos com as artes cênicas. Por volta do minuto 3:50 do vídeo dessa sessão, por exemplo, foi possível perceber uma interação com teor mais teatral que se formou a partir de quatro participantes no canto inferior esquerdo do vídeo. Então, há uma iniciativa de percutir as mãos contra o chão e posteriormente em seus próprios corpos, gerando uma sonoridade que se funde com a dos instrumentos percussivos em um misto de dança, teatro e percussão.

Foi também possível também perceber interações em cadeia entre os dançarinos, no sentido de que agrupamentos de movimentações se formam e contagiam outras movimentações de maneira que pareceram já ter sido convencionados.

2.3.3 Cartão 7.3²⁸

O convite do cartão 7 foi para que os participantes improvisassem criando ou não relações entre si. Para essa experiência, nenhum estímulo criativo foi especificado.

Essa sessão de improvisação foi a mais longa de todas as sessões dos laboratórios e durou quase 30 minutos. Antes de iniciarmos, foi sugerido que duos ou trios de dançarinos fossem formados e que em determinado momento, esses pequenos grupos percorressem o espaço dançando. Esse acordo organizou a sessão de improvisação em diferentes momentos. Em torno do minuto 8:00 do vídeo do cartão 7, uma fila se forma e as improvisações com destaque para grupos individuais se iniciou. Esse processo se estende até em torno do minuto 19:30 desse vídeo, quando, espontaneamente, os dançarinos se reintegram em um só grande grupo.

A ordem dos estímulos criativos escolhidos nas sessões de improvisação do Laboratório 3 estabeleceu uma dinâmica que libertou gradativamente os participantes. Na perspectiva do participante R. K, a palavra travar, na primeira sessão, traduziu-se em uma restrição de movimentações; a palavra sonhar, na segunda sessão, traduziu-se em uma maior fluência das movimentações; e a ideia de não estabelecer uma palavra para guiar a improvisação dessa última sessão conferiu uma sensação de liberdade aos participantes, que naquele momento poderiam improvisar livremente sem uma temática específica.

Além disso, a ideia de improvisar a partir do sentimento de empatia não foi algo estabelecido para essa terceira sessão, mas foi um recurso utilizado, segundo o relato de alguns dos participantes.

Em relação à música, logo no início da sessão, foi perceptível a presença ativa dos instrumentos de percussão, que cessam em torno do minuto 2:43 do vídeo do cartão 7.3. Então, a sonoridade ganha um teor mais discreto com notas longas do acordeon e efeitos sonoros disparados pelo computador. Houve momentos pontuais de imitação entre algumas gestualidades sonoras da guitarra e do acordeon e foi possível perceber um caráter mais onírico e etéreo

²⁸ Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 7 no Laboratório 3. Disponível em: https://youtu.be/ZSHqu7oSV_c. Acesso em: 27 de jun. 2022.

durante a sessão, muito possivelmente por ecoar ainda a ideia do sonhar, que havia sido o estímulo criativo utilizado na sessão anterior.

Do minuto 10:24 ao 11:58 e entre os minutos 16:00 e 19:00 do vídeo do cartão 7.3, houve a decisão deliberada de realizar uma frase sonora que se repetia ciclicamente a partir da guitarra. Essa frase repetitiva levou a improvisação para um território mais idiomático ou identificável e a repetição incessante dessa gestualidade sonora “unificou” a improvisação, no sentido de que a expectativa dos participantes em relação ao trajeto do som era suprida através da reiteração rítmica, criando uma espécie de zona de conforto. Foi possível pensar que poderia ser “mais fácil” sincronizar os passos de dança quando a música se apresenta com um pulso constante, no entanto, a ausência de uma lógica rítmica na música revela territórios mais imprevisíveis e etéreos para as improvisações. No que diz respeito a esse assunto, o musicista Fabio Cadore considerou que há mais diálogo entre os improvisadores quando há um ritmo organizador na música e que não haveria motivos para se evitar o estabelecimento de uma rítmica em comum entre os musicistas. Já o musicista Lucas Sequinel relatou que aprecia momentos em que a rítmica da música se apresenta de maneira menos reconhecível e valoriza o desenvolvimento e a progressão de materiais sonoros mais abstratos.

2.3.4 Conclusões do Laboratório 3

Na conversa após a última sessão do terceiro laboratório, os participantes fizeram várias considerações relevantes. O participante A. J. relatou que a música foi imersiva e conectou os participantes profundamente. O musicista Lucas Sequinel concluiu que os dançarinos também ajudaram a compor a música, tendo em vista que o material sonoro foi influenciado pela emoção e expressividade transmitidas pelas movimentações corporais realizadas durante as sessões de improvisação.

Segundo Moore (2009, p.5): “Para Laban, o movimento humano tem uma estrutura harmônica análoga à da música”. Esse ponto de vista estreita ainda mais a conexão entre a música e a dança, artes estas que, são, inclusive, inseparáveis em muitas manifestações culturais ao redor do mundo.

Improvisar a partir da relação de empatia resultou em um sentimento de presença e parceria, segundo a participante G. V. Os cartões ganharam vida própria, desencadearam processos de imagens e sons com movimentos e geraram significados pessoais sobre interagir a partir do sentimento de empatia. Nas palavras do participante R. K.: *“o travar gerou contração muscular e condensação do fluxo e o sonhar deliberou a potência pulsiva mediante a amplitude onírica do inconsciente com seus símbolos, que trouxeram muitas imagens no centro visual do cérebro”*.

3 Considerações finais

A partir do que foi percebido neste estudo, destaco três aspectos relevantes da experiência: a questão das partilhas emocionais, o impacto das propostas de cada laboratório e um problema da análise dos resultados.

Primeiramente, a partir da minha própria experiência e de relatos dos participantes ao longo de todo o processo foi possível afirmar que a vivência do fenômeno da improvisação livre com música e dança durante os laboratórios proporcionou uma comunhão dos sentimentos de cumplicidade, parceria e afeto entre o grupo. Ao final de cada encontro, os participantes saíam energizados e até emocionados, devido ao nível de concentração, disposição e entrega depositado em cada proposta. Sobre isso, a inclusão dos relatos dos participantes – colecionados ao longo do processo no diário de campo dos laboratórios – foi fundamental.

Com relação aos convites contidos em cada cartão, foi possível verificar que a ideia de interação a partir de sincronia, sintonia e empatia, baseada nos níveis de comunicação entre gestualidades sonoras e corporais de Leman, assim como os verbos usados como estímulos criativos para improvisar, criaram dinâmicas distintas de performance. Essas dinâmicas eram atravessadas pelo entendimento individual que se transformava em contato com o entendimento coletivo que se recriava a cada instante a partir dos contornos propostos e do estímulo sônico-espacial constante. A concentração acerca dos convites de cada proposta aliada a uma transgressão em relação à noção de certo ou errado fizeram com que a experiência e os resultados de cada laboratório tenham intensificado e dilatado a sensação do estado presente.

O atrelamento da fluência dos movimentos com o aspecto emocional exposto por Laban, assim como a ideia de estruturação da improvisação livre exposto por Nachmanovitch, contribuíram para um melhor entendimento do fenômeno da improvisação livre com música e dança como um todo. A teoria da cognição musical corporificada de Leman, utilizada neste memorial descritivo, proporcionou uma reflexão sobre os termos sincronia, sintonia e empatia. Foi perceptível, a partir dos laboratórios, que para além da ideia de imitação entre música e dança em sincronia, a sintonia envolveu uma conexão maior com a expressividade e com o fluxo das gestualidades, o que estimulou a ativação do tónus criativo. A palavra empatia gerou significados individuais e coletivos que contagiaram o imaginário dos participantes gerando maior subjetividade para as interações entre os musicistas e dançarinos.

O processo de analisar os registros audiovisuais dos laboratórios provocou reflexões sobre a diferença entre os registros em vídeo da experiência laboratorial e a experiência dos laboratórios *in loco*. A imagem permite análises qualitativas do processo, mas revela poucas pistas com relação à atmosfera que se instaurou naquele ambiente. A análise dos registros audiovisuais foi importante para destacar o ponto de vista analítico, porém, desprovê dos sentidos emergentes daquela experiência, que envolveu a presença em conjunto naquele espaço, a temperatura e os cheiros daquele ambiente, a tridimensionalidade das formas corporais e o brilho de suas cores, assim como as sensações físicas das formas sônicas.

Apesar disso, o material audiovisual revela sensações especiais emergentes da percepção de música e dança em simultaneidade. Com relação a essa observação, Haga (2008, p. 16, tradução nossa) comenta que “nós vemos coisas que não eram visíveis sem a música; e vice-versa, nós ouvimos outros aspectos da música e dos sons, diferentes dos que ouvimos apenas com a música, sem as imagens que a acompanham”.

Finalmente, agradeço à Rosemeri Rocha por compartilhar o tempo e o espaço do grupo UM para a realização desta experiência. Agradeço aos participantes²⁹

²⁹ Ana Letícia Villas Boas, Ana Julia Gomes, Ana Paula Taques, Ander Jean, Andréa Cristina Clesini, Bárbara Venancio, Beatriz Alvarenga, Beatriz Palmer, Diviane Helena, Eleonora Delbianchi, Emerson Sócrates da Silva, Evelin Louise Kolb, Dan Ventania, Gabriela Beatris Pick, Giulia Vieira, Heleno Macedo, Ivan Gonçalves, Jennifer Pereira, José Antônio Jesus, Larissa

do UM pela dança. Agradeço à Evelin Kolb pela ajuda na revisão deste memorial descritivo. Agradeço aos musicistas Lucas Sequinel, Fabio Cadore pela contribuição musical. Finalmente, agradeço ao Indione Rodrigues pela contribuição musical e por me auxiliar na orientação deste memorial descritivo, assim como na orientação da pesquisa de mestrado *Movimento – Som: uma investigação sobre interações entre música e dança em processos de improvisação livre*, que está em andamento junto ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Referências Bibliográficas

- ANTAR, Miguel Eduardo Díaz. **O clownprovisadorlivre**: um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical. São Paulo: USP, 2016.
- BAILEY, Derek. **Improvisation**: its nature and practice in music. Boston: Da Capo Press, 1993.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CHASE, Stephen Timothy. **Improvised experimental music and the construction of a collaborative aesthetic**. Sheffield: University of Sheffield, 2007.
- COLBERG, Ana Sánchez; KARALIS, Dimitris. **Moving sound**: new relationships between contemporary dance and music in improvisation. The Oxford Handbook of Improvisation in Dance. New York: Oxford University Press, 2019.
- FALLEIROS, Manuel Silveira. **Palavras sem discurso**: estratégias criativas na livre improvisação. São Paulo: USP, 2012.
- HAGA, Egil. **Correspondences between music and body movement**. Oslo: University of Oslo, 2008.
- LEMAN, Marc. **Embodied music cognition and mediation technology**. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- MOORE, Carol – Lynne. **The harmonic structure of movement, music and dance according to Rudolf Laban**: an examination of his unpublished writings and drawings. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2009.
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo** - o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus: 1993.
- NHUR, Andréia. Do movimento ao som, do som ao movimento: relações bioculturais entre dança e música. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**,

Lorena de Oliveira, Lucas Felipe da Silva, Lucas Gregory Barboza, Marcelo Forte, Mariah Pina, Rodrigo Kavalkievcz, Tónico Jesus, Viviane Mortean e William da Silva Boeira.

[S. l.], v. 10, n. 4, p. 01-26, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/100069>. Acesso em: 13 jul. 2022.

NHUR, Andréia. Voz em movimento: um estudo de metaperspectiva sonoro-motora que reúne dança contemporânea, música e tecnologia. **Voz e Cena**, [S. l.], v. 2, n. 02, p. 94-113, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/40603>. Acesso em: 13 jul. 2022.

MITCHEL, Robert W.; GALLAHER, Matthew C. Embodying music: matching music and dance in memory. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, v. 19, n. 1, p. 65-85, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2001.19.1.65>. Acesso em: 18 de jul. 2022.

OLIVEROS, Pauline *et al.* **Anthology of text scores by Pauline Oliveros**. Kingston: Kingston, 2013.

PETERS, Gary. **The philosophy of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. Campinas: Unicamp, 2001.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em 14/08/2022, aceito em 27/10/2022