

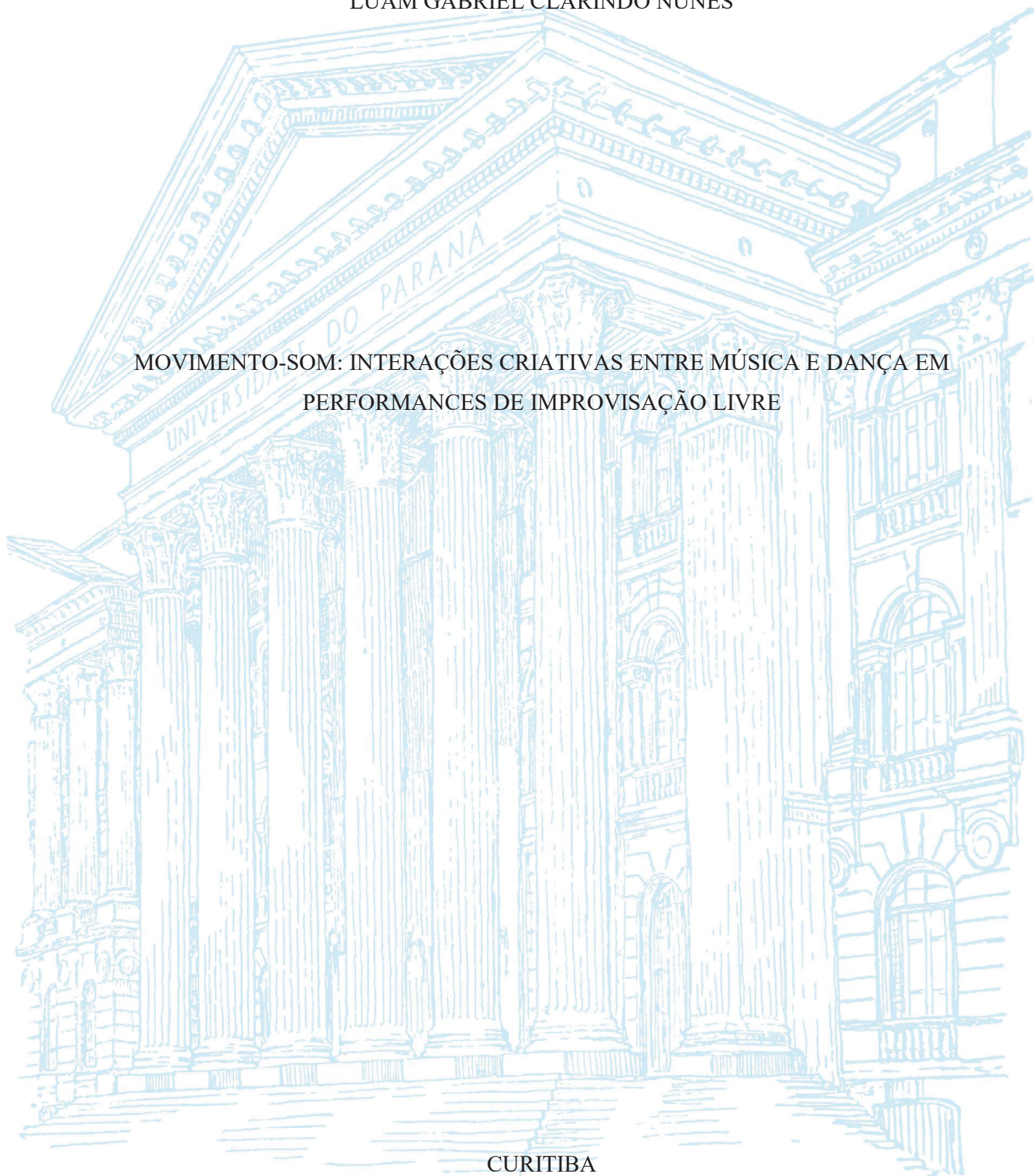
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUAM GABRIEL CLARINDO NUNES

MOVIMENTO-SOM: INTERAÇÕES CRIATIVAS ENTRE MÚSICA E DANÇA EM  
PERFORMANCES DE IMPROVISACÃO LIVRE

CURITIBA

2023



LUAM GABRIEL CLARINDO NUNES

MOVIMENTO-SOM: INTERAÇÕES CRIATIVAS ENTRE MÚSICA E DANÇA EM  
PERFORMANCES DE IMPROVISACÃO LIVRE

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em  
Música, Setor de Artes, Comunicação e Design,  
Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial  
à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Indioneu Carneiro Rodrigues

CURITIBA

2023

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Nunes, Luam Gabriel Clarindo

Movimento-som: interações criativas entre música e dança em performances de improvisação livre / Luam Gabriel Clarindo Nunes. – Curitiba, 2023.

131 f. il. color.

Orientador: Prof. Dr. Indionei Carneiro Rodrigues.

Dissertação (Mestrado em música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

1. Improvisação (Música e dança). 2. Música – Processo colaborativo. 3. Música e dança. 4. Performance (Dança). I. Título.

CDD 780



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LUAM GABRIEL CLARINDO NUNES** intitulada: **MOVIMENTO-SOM: INTERAÇÕES CRIATIVAS ENTRE MÚSICA E DANÇA EM PERFORMANCES DE IMPROVISÇÃO LIVRE**, sob orientação do Prof. Dr. INDIONEY CARNEIRO RODRIGUES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Fevereiro de 2023.

Assinatura Eletrônica

27/02/2023 15:28:56.0

INDIONEY CARNEIRO RODRIGUES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

02/03/2023 16:52:54.0

CLAYTON ROSA MAMEDES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

01/03/2023 15:03:47.0

ROSEMERI ROCHA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS CURITIBA II - FAP)

---

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 259369

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 259369

*Para minha mãe, Lucélia, e meu pai, Américo, improvisadores na vida e na arte.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Indione Rodrigues por sua orientação, colaboração e participação musical nesta pesquisa.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosemeri Rocha e aos participantes do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), por sua colaboração nos laboratórios artísticos desta pesquisa.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nara Cálipo e ao Prof. Dr. Clayton Mamedes pelos comentários construtivos realizados nas bancas de qualificação e defesa desta dissertação.

Agradeço ao Oberdan Piantino (*in memoriam*) por sempre acreditar no meu trabalho como colaborador musical do Improviso Dança e Música.

Agradeço ao Fabio Cadore pela sua colaboração musical nos laboratórios artísticos desta pesquisa.

Agradeço ao Gabriel Neto e à Lou Bueno pelas fotografias.

Agradeço ao Leco Brasileiro pelas filmagens e pelas produções audiovisuais.

Agradeço à Evelin Louise Kolb e ao Lucas Casarini pela ajuda com a revisão deste texto.

Agradeço ao Edmilson Fonseca pelo empréstimo do amplificador utilizado nos laboratórios artísticos desta pesquisa.

Agradeço à Talita Florêncio e ao Thiago Salas por sua intermediação junto aos artistas entrevistados nesta pesquisa.

Agradeço aos artistas que, generosamente, concederam-me entrevistas: Dudude Hermann, Paulo Hartmann, Marco Scarassati, Loop B, Rogério Costa, Cristian Duarte, Felipe Merker, Nina Giovelli, Patrícia Bergantin, Luiz Galvão, Yiuki Doi, Angelo Esmanhotto, Ana Sánchez-Colberg, além de outros já mencionados nesta lista de agradecimentos.

Agradeço aos meus pais, Lucélia de Cássia Clarindo e Américo da Silva Nunes, pelo apoio e inspiração incondicional.

Agradeço ao meu irmão, Iam Carlo Clarindo Nunes, assim como a toda minha família, por sempre me proporcionarem pensamentos positivos.

Agradeço à minha irmã Amelu Clarindo Nunes e ao meu amigo Lucas Sequinel por acompanharem e participarem do processo da pesquisa de longe e de perto.

Agradeço à Júlia Pires Sotomaior por seu amor, carinho, compreensão e incentivo.

*E que é a música senão já a dança dos sons?*

Adrian Clarindo

## RESUMO

A presente pesquisa visa investigar e analisar interações criativas entre música e dança em performances de improvisação livre. Foram explorados processos criativos em performances de improvisação livre com música e dança por meio de entrevistas semiestruturadas envolvendo músicos e dançarinos que desenvolvem pesquisas artísticas sistemáticas na área de improvisação livre, e de diversos laboratórios de experimentação artística realizados em dois contextos distintos — presencial e on-line —, organizados em função da exploração dos diferentes níveis de interação entre gestualidade corporal e musical propostos pelo musicólogo Marc Leman. Foram realizadas análises aplicadas dos resultados obtidos nas entrevistas e laboratórios, tendo por base a coleção de registros audiovisuais dos mesmos, bem como os relatos de experiência dos seus participantes. Tais análises foram estruturadas multidisciplinarmente, em perspectiva da literatura, em diferentes frentes: no campo específico da improvisação livre, a partir das pesquisas do guitarrista Derek Bailey; no campo da dança, a partir das pesquisas do dançarino e coreógrafo Rudolf Laban; no campo da cognição musical corporificada, a partir das pesquisas do musicólogo Marc Leman; no campo da percepção musical, a partir das pesquisas de Egil Haga.

Palavras-chave: improvisação livre; música e dança; processos colaborativos; processos criativos interdisciplinares.

## **ABSTRACT**

The present research aims to investigate and analyze creative interactions between music and dance in free improvisation performances. Creative processes in free improvisation performances with music and dance were explored through semi-structured interviews involving musicians and dancers who develop systematic artistic research in the area of free improvisation and through several laboratories of artistic experimentation carried out in different contexts — in person and online —, and organized according to the exploration of the different levels of interaction between body and musical gestures, proposed by musicologist Marc Leman. Applied analysis of the results obtained in such interviews and laboratories was carried out, based on the collection of their audiovisual records, as well as on the experience reports of their participants. Such analysis was structured in a multidisciplinary manner, from the perspective of literature, on different aspects: in the specific field of free improvisation, based on the research of guitarist Derek Bailey; in the field of dance, based on the research of dancer and choreographer Rudolf Laban; in the field of embodied musical cognition, based on the research of musicologist Marc Leman; in the field of musical perception, based on research by Egil Haga.

**Keywords:** free improvisation; music and dance; collaborative processes; interdisciplinary creative processes.

## LISTA DE IMAGENS

|                                                                                                                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FOTO 1 – Montagem com capturas de tela da etapa de entrevistas.....                                                                                                                                         | 51  |
| FOTO 2 – Captura de tela de um dos laboratórios remotos – em sentido horário a partir do canto superior esquerdo: Amelu Clarindo, Luam Clarindo, Indionei Rodrigues e Lucas Sequinel.....                   | 79  |
| FOTO 3 – Laboratório presencial 1 com participantes do UM Núcleo .....                                                                                                                                      | 87  |
| FOTO 4 – Laboratório presencial 2 com participantes do UM Núcleo .....                                                                                                                                      | 90  |
| FOTO 5 – Laboratório presencial 3 com participantes do UM Núcleo .....                                                                                                                                      | 94  |
| FOTO 6 – Registro fotográfico do Ensaio 1: da esq. para dir., Indionei Rodrigues, Amelu Clarindo e Lucas Sequinel.....                                                                                      | 99  |
| FOTO 7 – Registro fotográfico do Ensaio 1: da esq. para dir., Luam Clarindo, Amelu Clarindo e Lucas Sequinel.....                                                                                           | 100 |
| FOTO 8 – Registro fotográfico do Ensaio 1: da esq. para dir., Amelu Clarindo e Indionei Rodrigues.....                                                                                                      | 101 |
| FOTO 9 – Registro fotográfico do Ensaio 1: da esq. para dir., Luam Clarindo, Amelu Clarindo e Lucas Sequinel.....                                                                                           | 102 |
| FOTO 10 – Registro fotográfico do Ensaio 2: da esq. para dir., Indionei Rodrigues e Amelu Clarindo .....                                                                                                    | 103 |
| FOTO 11 – Registro fotográfico do Ensaio 2: da esq. para dir., Amelu Clarindo e Lucas Sequinel .....                                                                                                        | 105 |
| FOTO 12 – Registro fotográfico do Ensaio 2: da esq. para dir., Luam Clarindo, Leco Brasileiro e Indionei Rodrigues .....                                                                                    | 105 |
| FOTO 13 – Registro fotográfico do Ensaio 2: da esq. para dir., Amelu Clarindo e Lucas Sequinel .....                                                                                                        | 109 |
| FOTO 14 – Registro fotográfico durante a fala de apresentação sobre a pesquisa .....                                                                                                                        | 111 |
| FOTO 15 – Registro fotográfico da performance Movimento Som: Amelu Clarindo em performance .....                                                                                                            | 111 |
| FOTO 16 – Registro fotográfico da etapa de improvisação coletiva do evento Improviso Dança e Música: Luam Clarindo tocando percussão, transeuntes que pararam para assistir e participantes do evento ..... | 114 |

## **LISTA DE QUADROS**

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| QUADRO 1 – Lista de estímulos criativos .....             | 46 |
| QUADRO 2 – Cartões para improvisação com instruções ..... | 47 |

## **LISTA DE TABELAS**

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| TABELA 1 – Sincronização entre gestualidades sonoras e corporais .....            | 83 |
| TABELA 2 – Sincronização entre gestualidades sonoras e corporais .....            | 84 |
| TABELA 3 – Interações não miméticas entre gestualidades corporais e sonoras ..... | 86 |

## SUMÁRIO

|          |                                                                                        |           |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
|          | <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                 | <b>18</b> |
| <b>1</b> | <b>REVISÃO DE LITERATURA.....</b>                                                      | <b>21</b> |
| 1.1      | IMPROVISACÃO LIVRE NA DANÇA.....                                                       | 21        |
| 1.2      | IMPROVISACÃO LIVRE NA MÚSICA.....                                                      | 28        |
| 1.3      | INTERAÇÕES ENTRE MÚSICA E DANÇA.....                                                   | 35        |
| <b>2</b> | <b>MÉTODO.....</b>                                                                     | <b>39</b> |
| 2.1      | PROCESSO DE ELABORAÇÃO E REALIZAÇÃO DAS<br>ENTREVISTAS.....                            | 39        |
| 2.2      | PROCESSO DE PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO DOS<br>LABORATÓRIOS REMOTOS.....                   | 43        |
| 2.3      | PROCESSO DE PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO DOS<br>LABORATÓRIOS PRESENCIAIS.....               | 44        |
| 2.3.1    | Laboratórios presenciais com o UM Núcleo.....                                          | 44        |
| 2.3.1.1  | Cartões para improvisação livre com música e dança.....                                | 45        |
| 2.3.1.2  | Procedimento dos laboratórios presenciais com o UM Núcleo.....                         | 47        |
| 2.3.1.3  | Uso dos cartões para improvisação nos laboratórios presenciais com o<br>UM Núcleo..... | 48        |
| 2.3.2    | Laboratório presencial: ensaios e performance.....                                     | 50        |
| <b>3</b> | <b>ENTREVISTAS.....</b>                                                                | <b>51</b> |
| 3.1      | DUDUDE HERRMANN E PAULO HARTMANN.....                                                  | 52        |
| 3.2      | THIAGO SALAS E TALITA FLORÊNCIO.....                                                   | 53        |
| 3.3      | MARCO SCARASSATI E LOOP B.....                                                         | 55        |
| 3.4      | ROGÉRIO COSTA E CRISTIAN DUARTE.....                                                   | 57        |
| 3.5      | FELIPE MERKER E NINA GIOVELLI.....                                                     | 58        |
| 3.6      | PATRÍCIA BERGANTIN E LUIZ GALVÃO.....                                                  | 60        |
| 3.7      | ROSEMERI ROCHA .....                                                                   | 62        |
| 3.8      | YIUKI DOI E DAN PIANTINO.....                                                          | 63        |
| 3.9      | ANGELO ESMANHOTTO.....                                                                 | 64        |

|          |                                                    |            |
|----------|----------------------------------------------------|------------|
| 3.10     | INDIONEY RODRIGUES.....                            | 66         |
| 3.11     | AMELU CLARINDO E LUCAS SEQUINEL.....               | 67         |
| 3.12     | ANA SANCHÉZ-COLBERG.....                           | 69         |
| 3.13     | ANÁLISE DAS ENTREVISTAS.....                       | 71         |
| <b>4</b> | <b>MEMORIAL.....</b>                               | <b>78</b>  |
| 4.1      | LABORATÓRIOS REMOTOS.....                          | 78         |
| 4.1.1    | Laboratório remoto 1.....                          | 79         |
| 4.1.2    | Laboratório remoto 2.....                          | 81         |
| 4.1.3    | Laboratório remoto 3.....                          | 83         |
| 4.1.4    | Laboratório remoto 4.....                          | 84         |
| 4.2      | LABORATÓRIOS PRESENCIAIS COM O UM NÚCLEO.....      | 86         |
| 4.2.1    | Laboratório presencial 1.....                      | 87         |
| 4.2.1.1  | Cartão 4.....                                      | 87         |
| 4.2.1.2  | Cartão 1.....                                      | 88         |
| 4.2.1.3  | Cartão 7.1.....                                    | 89         |
| 4.2.2    | Laboratório presencial 2.....                      | 91         |
| 4.2.2.1  | Cartão 5.....                                      | 91         |
| 4.2.2.2  | Cartão 2.....                                      | 92         |
| 4.2.2.3  | Cartão 7.2.....                                    | 93         |
| 4.2.3    | Laboratório presencial 3.....                      | 94         |
| 4.2.3.1  | Cartão 3.....                                      | 95         |
| 4.2.3.2  | Cartão 6.....                                      | 96         |
| 4.2.3.3  | Cartão 7.3.....                                    | 97         |
| 4.3      | LABORATÓRIO PRESENCIAL: ENSAIOS E PERFORMANCE..... | 98         |
| 4.3.1    | Ensaio 1.....                                      | 99         |
| 4.3.2    | Ensaio 2.....                                      | 103        |
| 4.3.3    | Performance Movimento – Som.....                   | 110        |
| <b>5</b> | <b>DISCUSSÃO.....</b>                              | <b>115</b> |
| 5.1      | DISCUSSÃO SOBRE OS LABORATÓRIOS REMOTOS.....       | 115        |
| 5.2      | DISCUSSÃO SOBRE OS LABORATÓRIOS PRESENCIAIS.....   | 117        |

|                         |            |
|-------------------------|------------|
| <b>CONCLUSÃO.....</b>   | <b>123</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b> | <b>126</b> |

## APRESENTAÇÃO

A curiosidade de improvisar esteve comigo desde meus primeiros contatos com o fazer artístico. Cresci morando em um teatro e ao longo da infância tive contato com artistas das mais diversas áreas: da música, da dança, do circo, das artes plásticas e das artes cênicas. Também sempre acompanhei o fazer artístico dos meus pais. Minha mãe, Lucélia de Cássia Clarindo, é contadora de histórias, e meu pai, Américo da Silva Nunes, técnico e diretor de teatro. Esse período de infância rodeado por fazeres artísticos foi muito inspirador e contribuiu para a emergência em mim de um espírito questionador.

Recordo-me de uma aula de educação artística, no Ensino Fundamental, em que nos foi distribuído um desenho de uma planta com a instrução de que deveríamos colorir suas folhas de verde e seu caule de marrom. Diante dessa instrução, perguntei à professora se eu não poderia utilizar cores diferentes e acabei por realizar um outro desenho sobreposto ao da planta. Esse desejo de transgredir determinados padrões foi também impulsionado por minha admiração pelos quadros abstratos que decoravam a parede de nossa casa. Por todo lado, a arte parecia solicitar de mim um desejo de pesquisa e de liberdade, de transgressão de convenções, o que me era — e ainda é — muito instigante.

Tive meus primeiros contatos com o fazer musical ainda na infância, no teatro onde morávamos. Havia um piano e recordo-me de tocá-lo de maneira intuitiva entre uma brincadeira e outra. Nesse mesmo período, fui matriculado em uma escola de teclado, mas não conseguia compreender por qual motivo passávamos a maior parte do tempo aprendendo a caligrafar notas numa partitura ao invés de, de fato, tocarmos nossos instrumentos.

Durante a adolescência participei de classes de musicalização e violão clássico. As partituras começaram a fazer mais sentido e comecei a investigar o universo dos instrumentos de percussão com altura indefinida, como a bateria, entre outros. Desenvolvi um apreço por sonoridades não convencionais e pela possibilidade de me expressar musicalmente de maneira menos restrita.

Recordo-me, por exemplo, que havia um aparelho de som em minha casa, e descobri que, ao colocar uma das extremidades de um cabo P10 na entrada de áudio e a outra extremidade desse mesmo cabo na saída de áudio do aparelho, era gerada uma frequência de som senoidal que poderia ser modulada através de seus equalizadores. Essa *gambiarra sonora* era algo que me fascinava.

Durante esse período, chamavam-me atenção as sonoridades eletrônicas e experimentais que encontrava na música de grupos internacionais como Kraftwerk, Pink

Floyd, Radiohead e Aphex Twin. Mais tarde, meu interesse pelo experimentalismo sonoro se estendeu também a artistas nacionais como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Karnak, Naná Vasconcelos e Aírto Moreira.

Durante o período de formação acadêmica, no contato com a música de compositores como Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen e Murray Schafer, a temática da improvisação tornou-se cada vez mais instigante, a ponto de ser tema da monografia *Memorial de composição: pandeiro spectral, rotinas de improvisação controlada para pandeiro solo* (NUNES, 2019).

Experiências artísticas fora e dentro da universidade despertaram ainda mais meu interesse por improvisação, como por exemplo uma performance do musicista Caíto Marcondes no Festival Internacional de Percussão de Curitiba (FIPCuritiba) e a Oficina de percussão criativa da Teca Oficina de Música, em 2017, também com Caíto Marcondes. Nesse mesmo período, tive os primeiros contatos com o termo *improvisação livre* — problematizado a seguir, na introdução desta dissertação.

Em 2017, participei como ouvinte do Festival Internacional de Improvisação e Arte Sonora (IMPROFEST), em São Paulo. Nessa oportunidade, assisti a performances de improvisação livre de diversos improvisadores, entre eles Paulo Hartmann, Marcos Scarassati, Antonio Gianfratti e Otomo Yohishide. A liberdade dos artistas participantes naquele tipo de performance foi algo que me impressionou.

Durante esse mesmo período, tive meu primeiro contato com improvisação com música e dança em um evento chamado *Improviso Dança e Música* (promovido pela Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento, em Curitiba) que concedia liberdade para a experimentação artística por meio da música e da dança, possibilitando condições para a prática da improvisação livre.

Em minhas primeiras experiências participando do Improviso Dança e Música, utilizei diversos instrumentos de percussão, como pandeiro, tambor, bongô, caxixi etc. Aos poucos, passei a convidar musicistas do meu âmbito artístico para participar dos encontros e, além de instrumentos de percussão, passamos a explorar outros instrumentos musicais, como guitarras, baixos elétricos e computadores para processamento do som.

A partir dessas experiências, formei um grupo de improvisação musical livre chamado *Projeto Netuno*, que atuou assiduamente como apoio musical do Improviso Dança e Música entre os anos de 2017 e 2018. Em 2019, fui convidado pelos artistas colaboradores do Improviso Dança e Música a colaborar com a curadoria musical do evento. E foi a partir da

observação da interatividade criativa musical-gestual entre os participantes dos encontros do Improviso Dança e Música que emergiram os questionamentos basilares da presente pesquisa.

Noto, com isso, que a curiosidade em criar e explorar diferentes formas sônicas por meio da improvisação livre, que se desenvolveu a partir de experiências artísticas ao longo da minha vida, levou-me a um interesse em aprofundar meus conhecimentos acerca de aspectos teóricos, práticos e conceituais da improvisação livre.

No último ano da minha graduação em Música, em uma disciplina de improvisação livre, fui introduzido a propostas sistemáticas de improvisação coletiva e controlada por meio de partituras gráficas e obras abertas, como *Treatise* (1963 – 1967), de Cornelius Cardew, e *Aus den sieben Tagen* (1968), de Karlheinz Stockhausen. Em 2020, o desejo de aprofundar minhas buscas e descobertas em torno da prática da improvisação livre conduziu minhas pesquisas pessoais à pesquisa de Mestrado em Criação Sonora do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná (UFPR), que aqui se apresenta.

A experiência da interatividade com musicistas e dançarinos por meio da improvisação livre nos eventos do Improviso Dança e Música e a proposta curricular do curso de Mestrado em Música — que oferta linhas de pesquisa que se inserem nos campos da música experimental, da improvisação livre, dos estudos interdisciplinares e dos processos criativos com interatividade artística — foram fundamentais para a concretização de um projeto de pesquisa que integrasse todos esses assuntos e que culminou na realização desta dissertação.

## INTRODUÇÃO

A experiência de improvisar livremente utilizando variados instrumentos musicais em meio à expressividade das movimentações dos dançarinos foi algo que me cativou desde minhas primeiras participações como músico no Improviso Dança e Música<sup>1</sup>, em Curitiba, em 2017 — um evento aberto a qualquer pessoa interessada em habitar coletivamente um espaço em que música e dança são criadas em tempo real, em um ambiente estruturado para a prática da improvisação livre.

A experiência no Improviso Dança e Música suscitou um questionamento, comum e compartilhado entre alguns participantes, a saber: ao longo dos improvisos, seria a dança que seguia a música ou seria o contrário? O aprofundamento desse primeiro questionamento nos conduziu muito naturalmente ao presente problema de pesquisa: quais interações criativas são observáveis de maneira emergente em performances de improvisação livre<sup>2</sup> com música e dança?

O objetivo geral da pesquisa consiste, portanto, em investigar e analisar interações criativas entre música e dança em performances de improvisação livre. Os objetivos específicos desta pesquisa consistem em: a) explorar processos criativos em performances de improvisação livre com música e dança; b) realizar entrevistas semiestruturadas envolvendo músicos e dançarinos que desenvolvem pesquisas artísticas sistemáticas na área de improvisação livre; c) realizar laboratórios de experimentação artística em contextos distintos — presencial e on-line —, organizados em função da exploração dos diferentes níveis de interação entre gestualidade corporal e musical propostos pelo musicólogo Marc Leman; d) analisar os dados obtidos nas diversas entrevistas e laboratórios realizados, em perspectiva da literatura, em quatro frentes específicas: da improvisação livre, segundo Derek Bailey; da dança, segundo Rudolf Laban; da cognição musical corporificada, segundo Marc Leman; e da percepção musical, segundo Egil Haga.

---

<sup>1</sup> Trata-se de um evento mensal fundado em 2010 e promovido pelo 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) — referenciado neste texto como UM Núcleo — 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.

<sup>2</sup> *Improvisação livre* é um termo originado no universo da música que neste texto é apropriado também à dança. Segundo Derek Bailey (1993), 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.

A metodologia utilizada, em busca das respostas às indagações levantadas, organizou-se, portanto, por meio de três abordagens, a saber: revisão de literatura sobre improvisação livre na dança e na música; realização de entrevistas semiestruturadas com artistas da área da performance de improvisação livre; e realização de laboratórios de improvisação livre com música e dança.

Desse modo, no Capítulo 1, da revisão de literatura, apresentam-se diversos aspectos teóricos, aprofundando-se contextualmente algumas áreas específicas da temática da improvisação livre e das interações potenciais entre música e dança, especialmente: 1) na dança, as ideias de Rudolf Laban; 2) na improvisação livre, as propostas de Derek Bailey; 3) na cognição musical corporificada, as reflexões de Marc Leman; e 4) na percepção musical, as ideias de Egil Haga.

No Capítulo 2, da metodologia, descrevem-se as etapas da pesquisa, a saber: 1) o processo de seleção dos diversos grupos de improvisação que participaram direta e indiretamente da fase de coleta de dados; 2) o processo de seleção e realização das entrevistas semiestruturadas; 3) a preparação e a realização dos laboratórios remotos e presenciais; e, nesse mesmo contexto, 4) o processo de desenvolvimento de cartões para improvisação livre utilizados nos laboratórios como gatilhos criativos, contendo propostas de interação entre música e dança a partir dos níveis distintos de interação entre gestualidades sonoras e corporais (sincronia, sintonia e empatia) propostos pelo musicólogo Marc Leman (2008).

No Capítulo 3, das entrevistas semiestruturadas, são apresentados, à luz da literatura, trechos transcritos e análises parciais aplicadas das doze entrevistas realizadas, nas quais destacam-se os temas referentes às interações entre música e dança em performances de improvisação livre.

No Capítulo 4, do memorial descritivo dos laboratórios, são apresentadas, à luz da literatura, descrições e análises parciais aplicadas de todos os laboratórios realizados, que por sua vez visaram à investigação e à exploração de interações entre música e dança, especialmente a partir dos níveis de interação entre gestualidade corporal e musical propostos por Marc Leman, e que se deram em três etapas: a) dos laboratórios remotos; b) dos laboratórios presenciais; c) da performance artística.

No Capítulo 5, dos resultados da pesquisa, apresenta-se uma discussão mais ampla de todos os dados coletados, coordenando, especialmente em perspectiva às reflexões e conceituações propostas por Laban, Bailey, Leman e Haga, os dados obtidos nas diversas entrevistas e laboratórios realizados.

O interesse pela temática da improvisação livre em âmbito acadêmico nacional tem sido demonstrado, ao longo das últimas décadas, por meio de um número crescente de artigos, dissertações, teses e livros que abordam esse tema, muitos deles citados ao longo da presente dissertação. Seguindo esse mesmo movimento e tendência, a presente pesquisa se voluntaria a fomentar ainda mais a difusão, discussão e prática da improvisação livre, valorizando e reafirmando o seu papel no desenvolvimento da criatividade de estudantes e praticantes de música, assim como das artes em geral.

O caráter inclusivo, colaborativo e não hegemônico das práticas de improvisação livre contribui para um fazer artístico convidativo que se dá na base da entrega, da negociação e do diálogo, ações importantes não somente em práticas artísticas, mas também nas relações interpessoais do mundo atual. A presente dissertação envolveu dezenas de colaboradores, pesquisadores da improvisação livre, artistas, músicos e dançarinos, em diversos processos criativos e reflexivos, e com isso espero que sua leitura possa contribuir para um aprofundamento da prática, da reflexão e da pesquisa acadêmica em torno das interações criativas entre música e dança em performances de improvisação livre.

## 1 REVISÃO DE LITERATURA

Os pensamentos de teóricos e artistas em relação à improvisação livre e interações entre música e dança, consultados ao longo desta pesquisa, englobam territórios multidisciplinares e abrangentes que atravessam as áreas da música, da dança, das artes cênicas e da filosofia, alcançando os domínios da fenomenologia, da poesia, da cognição corporificada, da percepção musical, da espiritualidade, entre outras.

No presente capítulo, tais aspectos são considerados tangencialmente, em razão das especificidades dos domínios individuais da música e da dança, em perspectiva à improvisação livre, em busca de uma síntese avaliativa fundamentada em teorias que refletem suas possíveis interações. Para isso, inicialmente são abordados aspectos do desenvolvimento da dança contemporânea a partir de pesquisas do dançarino e coreógrafo Rudolf Laban. A seguir, considera-se o desenvolvimento da improvisação livre na música a partir dos pensamentos de Derek Bailey, assim como de outros artistas e pesquisadores dessa área. Finalmente, abordam-se interações entre música e dança a partir das teorias de percepção musical de Egil Haga e cognição musical corporificada de Marc Leman.

### 1.1 IMPROVISACÃO LIVRE NA DANÇA

A dança faz parte da humanidade desde seus primórdios, seja para fins recreacionais, educacionais, sociais, teatrais, terapêuticos ou religiosos (LANSDALE; LAYSON, 2006). A improvisação, por sua vez, está presente em muitas formas de dança e tem sido uma abordagem central e de longa data no processo coreográfico de muitos artistas da dança (MIDGELOW, 2019). Em algumas partes do mundo a improvisação é regularmente incorporada às danças folclóricas, no entanto pouco se escreveu sobre improvisação em dança, muito possivelmente pelo seu caráter elusivo, efêmero e por consistir em um fenômeno em constante mudança (BLOM; CHAPLIN, 1988). Segundo Joseph Roach “as performances revelam o que os textos escondem” (ROACH *apud* MARTINS, p. 67), nesse sentido é possível pensar que o conhecimento acerca dos gestos e do mover tem relação direta com a memória e com as experiências empíricas, sendo muitas vezes transmitido por meio da tradição oral, que segundo Hampate Ba, é capaz de “relatar a realidade com mais fidedignidade do que a escrita” (2010, p. 168). Em outras palavras, Leda Martins comenta que:

A memória do conhecimento não se resguarda apenas em bibliotecas, museus, etc, mas constantemente se recria e se transmite pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e preservação dos saberes (2003, p. 67).

Martins considera que “as performances rituais, cerimônias e festejos são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo” (2003, p. 67). Em outras palavras, ela ressalta que a transmissão do conhecimento sobre dança muitas vezes se dá por meio do próprio dançar e do diálogo com outros seres dançantes. Mesmo diante dessas indagações, proponho discorrer sobre o tema da improvisação livre na dança por meio de um recorte histórico que revela a prática da improvisação livre por artistas expoentes da área da dança moderna ou contemporânea.

Paralelamente à improvisação que acontece com base em uma linguagem ou idioma específico, como aquelas incorporadas nas danças folclóricas mencionadas acima, compreendo a improvisação livre na dança como uma improvisação que não busca necessariamente a afirmação de uma linguagem ou idioma. A ideia de improvisação livre na dança, assim como na música, seria, então, uma improvisação não necessariamente idiomática. No entanto, por meio do contato com artistas da dança e da literatura consultada ao longo desta pesquisa, percebi que o termo *improvisação livre* é pouco utilizado na área da dança. A *improvisação na dança contemporânea* ou simplesmente *improvisação na dança* parecem ser termos mais populares para pesquisadores e artistas da dança para se referir ao que categorizo aqui como *improvisação livre na dança*. Consciente de todas essas questões, procuro, neste subcapítulo, conceder ao leitor um registro mais ou menos cronológico de artistas que exploraram a improvisação livre na dança com base na literatura consultada durante esta pesquisa.

A improvisação na dança contemporânea, estudada e experimentada ao longo da prática dos laboratórios artísticos desta pesquisa, é relatada no fazer artístico de artistas já na virada do século XIX para o século XX. Nesse período, dançarinas como Loïe Fuller e Isadora Duncan faziam solos de dança criando rupturas no vocabulário tradicional da dança clássica (LESSCHAEVE, 2014). Segundo Wright (2018), a dançarina americana Isadora Duncan estabeleceu a ideia do movimento por improvisação já no final do século XIX, que desconstruía a técnica usada por dançarinos classicamente treinados.

A ideia tradicional de que a dança precisa ser uma sequência de movimentações codificadas que acompanha uma determinada música foi ganhando outros pontos de vista ao

longo do século XX. Uma personalidade expoente dessa mudança de pensamento em relação à dança foi Rudolf Laban, considerado pioneiro da dança-teatro (*tanztheater*). Mary Wigman, aluna de Laban, contribuiu para a difusão da rede de pensamento labaniana que é vastamente estudada até os dias atuais.

Para Wigman, as abordagens de Laban e as maiores preocupações deste período providenciaram para seus alunos a experiência da improvisação livre, liberando as forças criativas. Uma grande variedade de estímulos artísticos era explorada além da improvisação livre em dança: o ritmo e significado da palavra falada, harmonia musical, acompanhamento de tambores ou mover e tocar instrumentos de percussão, fantasias e cenários (MALETIC, 1987, p. 6-7, tradução nossa<sup>3</sup>).

Laban valorizava a improvisação e é possível encontrar menção a essa palavra em seu livro *Principles of dance and movement notation* (1956), assim como a palavras sinônimas e correlatas — como experimento, exploração, descoberta, criação etc. — na maioria de seus livros (RENGEL, 2001). Segundo Maletic (1987), ainda que valorizasse a improvisação, Laban considerava que a arte da dança não poderia ser baseada em improvisação espontânea — uma questão muito discutida no âmbito da improvisação livre<sup>4</sup>.

Dentre as várias contribuições da teoria do movimento de Laban para a dança, uma delas diz respeito ao espaço. Laban via o espaço não como um receptáculo vazio a ser preenchido com movimento, mas como uma área criada por meio de movimento (MALETIC, 1987). Segundo Moore, observações da introdução do tratado sobre corêutica (*choreutics*), de Laban, refletem uma descrição do espaço e visão do movimento similar à caracterização do filósofo Henri Bergson. Para Moore (2009, p. 84, tradução nossa<sup>5</sup>),

Bergson defende que o espaço não é um chão fixo e homogêneo no qual o movimento é posto. Em vez disso, é o movimento real que deposita espaço abaixo de si mesmo. De maneira similar, Laban defende uma relação de interdependência entre o espaço e o movimento.

---

<sup>3</sup> No original: “For Wigman, Laban's approaches and main preoccupations of this period provided for his students the experience of free improvisation, freeing the creative forces. A great variety of artistic stimuli were explored besides free dance improvisation: the rhythm and meaning of spoken word, musical harmony, drumming accompaniment or moving and playing percussion instruments, costumes and sets”.

<sup>4</sup> Para ler mais sobre a problematização da noção de improvisação como arte espontânea, ver: FOSTER SL. Taken by surprise: improvisation in dance and mind. In: ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. **Taken by surprise: a dance improvisation reader**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1994, p. 3-10.

<sup>5</sup> No original: “Bergson argues that space is not a fixed, homogeneous ground onto which movement is posited, rather it is real motion that deposits space beneath itself. Laban similarly argues for an interdependent relationship between space and movement”.

Seguindo essa reflexão bergson/labaniaana acerca da interdependência entre o espaço e o movimento, a multiartista<sup>6</sup> Ana Mundim elabora o conceito de *corpoespaço* “tomando-se por base a relação homem/mundo, como organismo vivo que se organiza como experiência em movimento” (2017, p. 86). No capítulo “Improvisação em dança: corpoespaço em experiência”, redigido por Mundim e incluído no livro *Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea* (2017), organizado também por Mundim, a autora menciona artistas da dança que expandiram noções de espaço e técnica, a exemplo da dançarina Isadora Duncan, citada acima, que segundo Mundim “desenvolvia trabalhos baseados na relação com a natureza, conectada com os movimentos das plantas, do vento, do mar, das nuvens, entre outros estímulos” (2017, p. 96).

Além de Laban e Isadora Duncan, Mundim comenta sobre a dançarina Anna Halprin, que, de acordo com a multiartista, reconfigurou a ideia de que o espaço performático deveria ocorrer no teatro e, assim como Laban e Duncan, propunha a dança como ato performático em lugares como a praia, as ruas, o alto da montanha, pontos de ônibus etc. Essa perspectiva abre a possibilidade para que a dança possa ser percebida não mais como uma imagem bidimensional movimentando-se em um espaço neutro, mas sim como um corpo que é diretamente influenciado pelo espaço ao mesmo tempo que o molda, criando formas tridimensionais que movem em diferentes impulsos.

Foi possível refletir sobre e vivenciar a questão do espaço nas performances de dança, abordada pelos artistas mencionados acima, durante as práticas dos laboratórios artísticos desta pesquisa. Tanto na Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento quanto no Teatro Laboratório da Faculdade de Artes do Paraná, espaços físicos ocupados durante a etapa presencial dos laboratórios realizados nesta pesquisa, não se estipularam orientações quanto ao que seria a parte da frente ou de trás da nossa performance, por exemplo. Nessas ocasiões, os participantes dos laboratórios presenciais interagiam entre si moldando e recriando o espaço constantemente. Na etapa dos laboratórios remotos realizados ao longo desta pesquisa, a questão da espacialidade das performances de dança também foi evidenciada, pois apesar de nossos corpos estarem performando em espaços físicos diferentes, nossos gestos corporais e sonoros coagiam em um único plano que nos era projetado por meio das telas dos nossos computadores.

---

<sup>6</sup> Ana Mundim é bailarina, fotógrafa, atriz, escritora e DJ. É bacharel e licenciada em dança, mestre e doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e pela Universitat Autònoma de Barcelona (doutorado sanduíche).

As ideias de Rudolf Laban foram multiplicadas por seus alunos que influenciaram e influenciam muitas linhas de pensamento da área da dança. Outra contribuição de Rudolf Laban para a dança, por exemplo, é a caracterização dos impulsos do movimento. Laban notou mudanças de qualidades aplicadas aos movimentos de trabalhadores e a partir disso empregou o termo alemão *antrieb* (propulsão, impulso, ímpeto), e o traduziu para o inglês como *effort* (esforço) (RENGEL, 2001). Como exposto por Rengel, a partir de Laban, “esforço é a pulsão resultante das atitudes internas que ativam o movimento, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades” (2001, p. 66).

Para Wigman, algo ainda mais significativo foi que Laban “liberou a dança de sua associação como 'escrava da música' e reestabeleceu sua independência e sua beleza à de uma linguagem absoluta” (MALETIC, 1987, p. 7, tradução nossa<sup>7</sup>). Em relação à revolução no pensamento sobre a dança a partir das ideias de Rudolf Laban, a professora e crítica de dança Helena Katz (2006) comenta:

Se, como nos diz Dawkins, essa extravagância barroca a que chamamos de vida resulta da sobrevivência não-randômica de replicadores que variam randomicamente, e se os genes forem, de fato, transmissores de informação, torna-se mais simples entender como as matrizes de Laban, com ecos em Schoenberg e Kandinsky, se tornaram uma espécie evolutiva. Seus princípios de movimento, sua dança e seu sistema de notação inscreveram-se na história, na qual ocupam, até hoje, lugar de destaque (p. 59).

Essa relação que Katz faz entre os pensamentos de Laban com a música serial do compositor Arnold Schoenberg é também exposta por Kurt Joos, um dos dançarinos influenciados por Laban. Joos considera que o trabalho de Laban foi um fenômeno revolucionário e o compara com a criação da “nova tonalidade” ou atonalidade, assim como com o sistema musical de doze notas que emergiu no início do século XX (MALETIC, 1987). Da mesma maneira que Schoenberg influenciou muitos compositores que passaram a considerar a improvisação em seus processos criativos (CHASE, 2006), artistas da dança como Lisa Nelson, Mary Overly, Meredith Monk, Simone Forti, Steve Paxton, Trisha Brown e muitos outros incorporaram e sistematizaram a improvisação em seus trabalhos (RAMOS; SILVA, 2015).

A improvisação na dança, segundo Blom e Chaplin (1988), tornou-se mais visível na sociedade artística na década de 1960, com a dança pós-moderna, particularmente no trabalho

---

<sup>7</sup> No original: “Laban liberated dance from a slave-like dependency on music and thus returned it to the absolute language of art”.

de Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown e Anna Halprin. Chaplin também comenta que a improvisação na dança formou até um nicho social em encontros de *contato improvisação*, que é, segundo Steve Paxton, uma mistura de dança, esporte, arte marcial e ato político, com grande influência do *Aikido*<sup>8</sup> (NEDER, 2010). Paxton tem seu nome associado ao *contato improvisação*, que tem Katie Duck como responsável pela sua consolidação como técnica (KATZ, 2000).

Sobre a prática de performances artísticas que incluíam música e dança simultaneamente, destacam-se as atividades realizadas por artistas vinculados à Black Mountain College, que incluía artistas vindos da Escola de Design, Artes Plásticas e Arquitetura Bauhaus, fechada pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial (NETO, 2015). Segundo Neto (2015, p. 61), a Black Mountain College, fundada em 1933, “adquiriu uma grande importância como refúgio educacional para artistas de todo país, interessados em seu currículo que propunha um programa interdisciplinar e experimental”. Dentre os artistas que experimentavam propostas entre variadas linguagens artísticas na Black Mountain College, estavam o compositor John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham.

De acordo com Goldman (2010), enquanto muitos coreógrafos pós-modernos eram influenciados por princípios da improvisação do jazz, Merce Cunningham e John Cage se interessavam pela filosofia chinesa, japonesa, indiana e particularmente pela filosofia zen que “ênfatizava as propriedades físicas dos objetos e cultivava uma consciência de concentração necessária para se envolver plenamente em atos imprevistos” (GOLDMAN, 2010, p. 48, tradução nossa<sup>9</sup>). Segundo Goldman, a improvisação não era uma parte profunda da colaboração entre Cunningham e Cage, que usavam procedimentos de acaso inspirados pelas estratégias do livro taoista *I Ching*, como na ação de jogar dados para desenvolver os processos criativos da música e da dança. Um outro ponto a se destacar sobre o pensamento coreográfico de Cunningham diz respeito a uma noção de interdependência da dança com relação à música, como explicado por Gil (2008, p. 9):

O acaso torna impossível a conexão entre as duas, tradicionalmente unidas, a música oferecendo as indicações que permitem aos bailarinos se situar em toda mudança de espaço, de ritmo ou de conexão com os movimentos de outros bailarinos. Se doravante é o acaso que comanda estas mudanças das sequências dançadas, não há mais relação com a música. Cunningham foi tão longe na importância conferida ao

---

<sup>8</sup> Arte marcial criada no Japão após a Segunda Guerra Mundial pelo mestre Morihei Ueshiba (1883-1969). Disponível em: <https://aikidokawai.com.br/o-aikido/o-que-e-aikido/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

<sup>9</sup> No original: “Emphasized the physical properties of objects and cultivated an awareness of the concentration necessary to engage fully in unanticipated acts”.

acaso, que acontecia de os bailarinos só tomarem conhecimento da partitura musical no dia da estreia. Adivinham-se os efeitos disso: a música e a dança constituíam séries divergentes que só se encontravam em certos “pontos estruturais”. Entre a música e a dança nenhuma relação se estabelecia. Cunningham comenta: “Isto é essencialmente, uma não-relação.” Com este termo deleuziano, vê-se como a coreografia cunninghamiana se aproxima da teoria das séries de Deleuze.

Os processos criativos e colaborativos elaborados por Cage e Cunningham influenciaram fortemente outros artistas no início da década de 1960, como a dançarina Judith Dunn (GOLDMAN, 2010). De acordo com Goldman, em meados da década de 1960, Judith Dunn se apresentou em muitas casas de dança experimental em parceria com o musicista Bill Dixon. Essa dupla, segundo Goldman, embarcou em uma colaboração que durou oito anos e que, além de criar trabalhos impressionantes de improvisação, “explorou e abertamente reconheceu relações entre as tradições negras da música improvisada e o mundo branco da dança pós-moderna” (GOLDMAN, 2010, p. 62, tradução nossa<sup>10</sup>).

No Brasil, a história da improvisação em dança inclui a pesquisa do casal Angel e Klauss Vianna que, segundo Miller (2022, p. 45), já na década de 1950, “questionava constantemente o bailarino bem como a própria dança e colocava em risco toda a certeza construída em décadas de treino com a dança”. Também no Brasil, para além do tema da improvisação em dança, pesquisadoras como Monica Ribeiro, Magda Bellini, Lenira Rengel, Neide Neves, Eloisa Domenici, Helena Katz e Christine Greiner mantêm viva a reflexão e pesquisa sobre a dança, especialmente por meio da Teoria Corpomídia. Criada por Katz e Greiner, a Teoria Corpomídia se caracteriza por consolidar uma epistemologia indisciplinar, que conecta vários campos do saber — as teorias da comunicação, a biopolítica, a teoria evolucionista darwiniana e a filosofia da mente, arte e semiótica de Charles Peirce — para lidar com o corpo (GREINER; KATZ, 2015).

A partir deste breve recorte histórico sobre a prática da improvisação livre na dança, foi possível estabelecer conexões entre as práticas experimentais da dança, da música e das artes em geral, no que diz respeito à ruptura de formas preestabelecidas, como por exemplo na relação que Helena Katz faz entre o dançarino Rudolf Laban, o compositor Arnold Schoenberg e o pintor Wassily Kandinsky. Além disso, foi possível estabelecer conexões entre os pensamentos dos artistas e pesquisadores consultados com a experiência prática dos laboratórios artísticos realizados durante esta pesquisa (vide cap. 3).

---

<sup>10</sup> No original: “Explored and openly acknowledged relations between black traditions of improvised music and the rather white world of postmodern dance”.

Em Curitiba, a prática e a pesquisa acerca da improvisação livre em dança se encontram presentes nas atividades do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, coordenado pela professora doutora Rosemeri Rocha, grupo que também colabora para a realização do evento Improviso Dança e Música, que ocorre mensalmente nessa cidade.

## 1.2 IMPROVISACÃO LIVRE NA MÚSICA

O pensamento sobre processos criativos na música, seguindo o mesmo passo da dança e das artes em geral, também se transformou ao longo do século XX. Por exemplo, segundo Katz (2006), há similaridades eletivas entre Rudolf Laban e o compositor Arnold Schoenberg. Helena Katz comenta que Laban expandiu a base espacial do balé depois de dez anos estudando as formas do movimento no comportamento do cidadão comum enquanto Schoenberg apresentava um trabalho pluritonal em que nenhum dos doze tons cromáticos poderia ser mais enfatizado que o outro. Com relação à escala de doze tons utilizada por Schoenberg, Katz (2006, p. 56) comenta que “esse controle propiciava um acesso igualitário a cada tom. Nesse sentido, tomava-os como cidadãos comuns aos quais se deveria garantir o direito de expressão”. De maneira semelhante, a noção de igualdade e rompimento das hierarquias é um conceito também presente nas práticas e estudos da improvisação livre (FALLEIROS, 2012), que têm o guitarrista Derek Bailey como um de seus maiores representantes.

Derek Bailey, referenciado algumas vezes como o “padrinho” da improvisação livre (CHASE, 2006), escreveu sobre a improvisação dentro de diversas culturas em seu livro *Improvisation: its nature and practice in music* (1993). Nesse livro, Bailey comenta sobre a improvisação na música indiana; na música flamenca; na música do período barroco; na música para órgão; na música do rock; na música do jazz, assim como na música da improvisação livre. Bailey também escreveu e apresentou a série *On the edge: improvisation in music*<sup>11</sup> (1992), que é dividida em quatro episódios e fala sobre tipos diferentes de improvisação na música. Além disso, Derek Bailey, segundo Watson (2013, s/p), foi um guitarrista que “desenvolveu uma linguagem pessoal além dos parâmetros de qualquer outra técnica conhecida e seu modo de tocar é inteiramente sobre o que a destreza e a imaginação podem alcançar, sem adereços de softwares ou hardwares”.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w3aaHHMUUog>. Acesso em: 3 ago. 2022.

Derek Bailey argumenta que “a improvisação livre precede, historicamente, qualquer tipo de música e que a primeira apresentação musical da humanidade não pode ter sido outra coisa senão improvisação livre” (1993, p. 83, tradução nossa<sup>12</sup>). Para Bailey, a improvisação livre ocupa um território não idiomático, ou seja, que não possui um compromisso ou uma prescrição estilística. As características da improvisação livre, segundo Bailey, são estabelecidas apenas pela identidade sonoro-musical da pessoa ou das pessoas tocando. Sobre a ampla acessibilidade da improvisação livre, Falleiros (2012, p. 17) argumenta que “independentemente do nível individual e desenvolvimento técnico ou intelectual, aquele que se propõe a realizar uma improvisação livre está, ao criar música, fazendo o uso máximo de muitas de suas faculdades”. Esse pensamento afasta a concepção da improvisação livre como um fazer musical aleatório ou realizado apenas por meio da espontaneidade.

Ainda, acerca de definições para o termo *improvisação livre*, uma das mais mencionadas é a do guitarrista Derek Bailey. Bailey (1993) utiliza o termo *improvisação idiomática* para designar improvisações em que a preocupação principal é a expressão de um idioma, como as improvisações que acontecem dentro dos estilos do choro, do blues e do jazz<sup>13</sup>, por exemplo. Já a *improvisação livre*, ou *não idiomática*, segundo Bailey (1993), embora possa ser estilizada, normalmente não está ligada à representação de uma identidade idiomática. Em outras palavras, Tom Nunn define a improvisação livre como:

A prática de criar música em tempo real de forma espontânea sem a ajuda de manuscritos, esboços ou memorização. Processos múltiplos e espontâneos de criar música em tempo real como uma resposta direta às influências do conteúdo em si como é percebido e uma resposta indireta às sempre presentes influências do contexto (NUNN, 1998, s/p, tradução nossa<sup>14</sup>).

Nunn (1998) pensa que a prática da improvisação livre não apareceu de repente, mas frutificou da evolução do que veio antes e expressa algo essencial e único de um momento cultural e histórico, podendo ser considerada um produto da democracia. Segundo Nunn

---

<sup>12</sup> No original: “Historically, it pre-dates any other music - mankind's first musical performance couldn't have been anything other than a free improvisation”.

<sup>13</sup> Segundo Bailey (1980, p. 114), é possível haver confusão entre o free jazz e a improvisação livre. No entanto, a improvisação de um músico de jazz trabalha com a aceitação de um idioma circunscrito, enquanto a improvisação livre fornece a oportunidade de evitar essa situação, o que torna a sua identidade frequentemente confusa.

<sup>14</sup> No original: “The practice of spontaneously creating music in real time without the aid of manuscript, sketches, or memorization. Multiple, spontaneous processes of creating music in real time as a direct response to the influences of content itself as perceived, and an indirect response to the everpresent influences of context”.

(1998, s/p, tradução nossa<sup>15</sup>) “é difícil imaginar a improvisação livre sendo praticada em uma sociedade em que os indivíduos têm pouco ou nenhum conceito de direitos individuais e de liberdade”. Seguindo esse mesmo pensamento sobre a prática da improvisação livre, Costa escreve:

Na improvisação livre não há critérios de julgamento estético já que o objetivo é instaurar um campo de jogo democrático e não hierarquizado, um ambiente fértil de experimentação que se sustente a partir do desejo, da escuta e da interação, e onde o que importa é a continuidade do jogo (2018, p. 177).

Seguindo essas definições, considero nesta pesquisa a improvisação livre como a prática de se expressar artisticamente por meio de gestualidades de som e/ou movimento corporal, sem que haja a necessidade de rotas preestabelecidas, como é o que ocorre em danças coreografadas e obras musicais roteirizadas. Trata-se da liberdade em realizar sons ou movimentos corporais a partir de escolhas individuais em relação à improvisação e de escolhas que se estabelecessem a partir da interação com outros improvisadores<sup>16</sup>.

Para situar historicamente as primeiras ocorrências registradas de grupos de improvisação livre, é apresentado no próximo parágrafo um breve relato a partir de informações obtidas no livro *Wisdom of the impulse: on the nature of free improvisation* (1998), de Tom Nunn.

Segundo Nunn, alguns compositores do século XX abraçaram a improvisação e a indeterminação na música. Dentre eles estão: Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, John Cage, Earl Brown, György Ligeti, Pierre Boulez, Mauricio Kagel, Witold Lutosławski, Pauline Oliveros, Robert Erickson, Henri Pousseur e Murray Schafer. De acordo com Nunn, mesmo alguns compositores contemporâneos que não utilizavam improvisação em suas músicas, como Charles Ives, Harry Partch e John Cage, contribuíram em muito para a consciência que influenciou diretamente a improvisação livre. Nunn (1998, s/p) comenta que “Um dos primeiros exemplos, se não o primeiro, de uma performance de improvisação livre ocorreu em 1956, quando Pauline Oliveros, Terry Riley e Loren Rush gravaram um segmento de cinco minutos da trilha sonora de um filme sobre Clara Falkenstein”. De acordo com

<sup>15</sup> No original: “It is hard to imagine free improvisation being practiced in a society where individuals have little or no concept of individual rights and freedom”.

<sup>16</sup> É importante ressaltar que o termo *improvisação livre* é atribuído à música e à dança nesta pesquisa, mas que esse termo não é comumente utilizado na área da dança. O termo *dança contemporânea* parece ser o mais adequado para designar o estilo de dança abordado nesta pesquisa. Apesar disso, assim como definido por Bailey na área da música, o termo *improvisação livre* é usado nesta pesquisa para se referir a uma dança cujas preocupações não partem da representação de uma linguagem ou estilo de dança específico.

Nunn, a ideia de que um grupo de musicistas possa criar música sem qualquer tipo de partitura ou plano era impensável, ou ao menos não era considerada “música séria”, até então.

Em meados da década de 1960, os músicos Eddie Prevost, Lou Gare e Keith Rowe formaram o grupo AMM, que incluiu mais tarde os músicos Laurence Sheaff, Cornelius Cardew e que já contou com a participação de muitos outros improvisadores<sup>17</sup>. Nesse período surgiram outros grupos de improvisação livre, assim como grupos que ficaram conhecidos por suas improvisações, dentre eles, destacam-se: New Music Ensemble, Art Ensemble of Chicago, Spontaneous Music Ensemble, Scratch Orchestra, Gruppo di Improvisazione da Nuova Consonanza, Musica Electronica Viva, The Grateful Dead, FLUXUS etc. (NUNN, 1998). Segundo Nunn (1998), os valores sociais representantes do período da segunda metade da década de 1960, a partir da emergência do movimento antiguerra, das drogas e da subcultura experimental, podem estar intimamente relacionados aos valores expressos na improvisação livre.

Por meio dessas referências, é possível verificar e imaginar a maneira como a prática da improvisação livre começou a emergir nesse período. De acordo com o livro *Derek Bailey and the story of free improvisation* (2013), de Ben Watson, Derek Bailey realizou várias colaborações musicais a partir da segunda metade da década de 1960. Dentre elas, gravações com musicistas vinculados ao grupo The Spontaneous Music Ensemble, como John Stevens, Evan Parker, Trevor Watts, Paul Rutherford etc. Em 1969, de acordo com Watson (2013), Bailey desenvolveu um grupo que mais tarde seria chamado de *Music Improvisation Company*, a partir de uma colaboração musical junto aos musicistas Evan Parker, Hugh Davies e Jamie Muir. A partir de 1977, segundo Watson (2013), Derek Bailey passou a organizar eventos anuais chamados *Company Weeks*, cujo conceito era engajar musicistas em grupos e explorar como seus jeitos diferentes de tocar poderiam ser soldados juntos a partir da improvisação livre. Segundo Watson (2013), as *Company Weeks* eram como fóruns de vanguarda internacional que abraçavam musicistas clássicos, renegados do rock, experimentalistas eletrônicos, *turntablists* e dançarinos.

As colaborações de Derek Bailey com o dançarino de sapateado Will Gaines e o dançarino de butô Min Tanaka resultavam em performances de improvisação livre com música e dança. Acerca dessa colaboração, o crítico de arte John Roberts, após assistir a uma performance de Tanaka e Bailey em Londres em 1979, escreveu o seguinte:

---

<sup>17</sup> O grupo AMM, que teve no jazz a sua orientação inicial, é um dos únicos grupos “fundadores” da improvisação livre que continuou em atividade até recentemente, em 2022.

As improvisações dissonantes de Derek Bailey, ou “não-tonais”, como ele as chama, foram mais do que um trampolim para as improvisações de Tanaka; Tanaka estava dançando tanto para si mesmo quanto Bailey estava tocando para si mesmo; houve contraponto e contradição. Essa tensão exigente foi a força da peça. Bailey não estava simplesmente acompanhando Tanaka ou vice-versa (WATSON, 2013, tradução nossa<sup>18</sup>).

Esse relato sobre as interações entre a música e a dança de Bailey e Tanaka, feito por John Roberts, revela, segundo Watson (2013), a maneira correta de se enxergar muitos encontros de improvisação livre, em que é mais produtivo ponderar questões antropológicas como competição, cooperação e limites físicos, do que sutilezas musicais ou estilísticas. O livro de Watson, mencionado anteriormente, revela a intensa produção artística e influência que Derek Bailey exerceu no pensamento mundial sobre a improvisação livre, além de como seu fazer musical continua reverberando através da música de muitos criadores sonoros, como é o caso do compositor John Zorn, parceiro musical de Bailey desde a década de 1980.

Um aspecto da improvisação livre importante a se destacar é sua distinção, muitas vezes tênue, com relação à música experimental e à música de vanguarda. Sobre essa distinção, Bailey comenta que:

Improvisadores podem conduzir experimentos casuais, mas bem poucos, eu acho, consideram seu trabalho como experimental. De maneira semelhante, as atitudes e preceitos associados com a vanguarda têm muito pouco em comum com aqueles detidos pela maioria dos improvisadores. Há inovações feitas, como seria de se esperar, por meio da improvisação, mas o desejo de estar à frente do campo não é comum entre improvisadores. E, quanto ao método, o improvisador emprega o que há de mais antigo no fazer musical (1993, p. 83, tradução nossa<sup>19</sup>).

Sobre essa distinção entre música experimental e improvisação livre, Chase (2007, p. 11, tradução nossa<sup>20</sup>) comenta que “os processos da música experimental emanam de conceitos de composição e aqueles da improvisação livre surgem da experiência da performance”. Chase (2007) comenta ainda sobre uma distinção entre a música experimental

---

<sup>18</sup> No original: “Derek Bailey’s dissonant, or ‘non-tonal’ improvisations as he has called them, were more a springboard for Tanaka’s improvisations; Tanaka was as much dancing for himself as Bailey was playing for himself; there was counterpoint and contradiction. This exacting tension was the strength of the piece. Bailey wasn’t simply accompanying Tanaka or vice versa”.

<sup>19</sup> No original: “Improvisors might conduct occasional experiments but very few, I think, consider their work to be experimental. Similarly, the attitudes and precepts associated with the avant-garde have very little in common with those held by most improvisors. There are innovations made, as one would expect, through improvisation, but the desire to stay ahead of the field is not common among improvisors. And as regards method, the improvisor employs the oldest in music-making”.

<sup>20</sup> No original: “The processes of experimental music emanate from composerly concepts, and those of free improvisation arise from performance experience”.

e a música de vanguarda a partir das ideias de Nyman (1974), expostas por Anderson (1983), as quais relatam que a música experimental estadunidense seria a-histórica e as de vanguarda europeia seriam alimentadas pela tradição, no sentido, por exemplo, de uma linhagem como “de Beethoven para Wagner para Mahler para Schoenberg para Boulez etc” (NYMAN, 1974).

Sobre a música experimental, o compositor americano Christian Wolff, em seu livro *Experimental Music around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical)* (2009), menciona uma série de compositores que, assim como Wolff, foram influenciados pela “figura magnética de John Cage” (WOLFF, 2009, p. 434) e realizaram experimentos musicais que, por vezes, partiam de princípios composicionais por meio da improvisação. Dentre eles estão Morton Feldman, Earle Brown, David Tudor, Robert Ashley, Gordon Mumma, David Behrman, Alvin Lucier, Toschi Ichihyanagi, La Monte Young e Pauline Oliveros.

Um outro aspecto interessante a se comentar sobre a improvisação livre diz respeito a uma característica semelhante entre a música eletrônica e a improvisação livre. A música eletrônica — que sempre foi um componente importante da improvisação livre e que tem expandido suas abordagens (NUNN, 1998) — compartilha com a improvisação livre uma confiança no som como base da música (AUSTIN, 1982). Esse aspecto de semelhança pode ser observado também porque “a improvisação livre se dá num ambiente de *escuta reduzida*<sup>21</sup>” (COSTA, não publicado<sup>22</sup>). Baseado no *Tratado dos Objetos Musicais* de Pierre Schaeffer (1966), o compositor Denis Smalley (1996), por exemplo, propõe relações diferentes de escuta, sendo umas delas a relação interativa, que “decorre da *escuta reduzida* e intencionalmente elimina todas as referências do objeto percebido à sua fonte originária” (IMPERATORE VIANNA; GIMENES TOFFOLO, 2021, p. 131). Em outras palavras, na improvisação livre também pode haver uma busca por relações diferentes de escuta em um treino constante de ressignificação das sonoridades.

Com relação à presença de artistas mulheres no âmbito da improvisação livre musical, a compositora e improvisadora Pauline Oliveros, em seu artigo *Harmonic Anatomy: Women*

---

<sup>21</sup> Segundo Rosa (2014, p. 368), “Uma atitude de escuta orientada aos aspectos intrínsecos do som de modo que a identificação da fonte sonora, o sentido musical, bem como de qualquer outro tipo de referências extra sonora não sejam preponderantes”. Para um aprofundamento sobre os modos de escuta na interpretação musical, sugere-se a leitura de compositores relacionados à música concreta e à música eletroacústica, como Pierre Schaeffer (1988), Michel Chion (2009) e Denis Smalley (1996).

<sup>22</sup> Esse artigo de Rogério Costa não foi publicado por tratar-se de um texto escrito para seu concurso de livre docência. No entanto, encontra-se disponível em: [https://www.academia.edu/3822286/A\\_percep%C3%A7%C3%A3o\\_no\\_contexto\\_da\\_livre\\_improvisa%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/3822286/A_percep%C3%A7%C3%A3o_no_contexto_da_livre_improvisa%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 24 ago. 2022.

*in improvisation* (2004), comenta que até o fim da década de 1960 costumava improvisar solo ou com músicos do sexo masculino e que somente a partir do ano de 1969, com a ascensão do movimento feminista, passou a explorar a improvisação com outras mulheres. Oliveros relata que a década de 1990 já incluía mais práticas de improvisação livre com mulheres, mas que os grupos de improvisação no mundo ocidental ainda pareciam ser constituídos apenas por homens. A compositora cita então, nesse artigo, uma lista de improvisadoras com quem já performou, dentre elas: Anne Bourne, Susie Ibarra, Susan Alcorn, Ellen Fullman etc. Além das improvisadoras citadas por Oliveros, outra artista mulher que ocupa um papel de destaque na investigação e exploração de práticas artísticas interdisciplinares é a improvisadora e pesquisadora espanhola Chefa Alonso.

Em âmbito nacional, Rogério Costa, professor, compositor, performer e saxofonista ligado ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), possui uma vasta produção bibliográfica sobre improvisação livre publicada em revistas, anais de congressos e livros, com destaque para o livro *Música errante: o jogo da improvisação livre* (2016). Além disso, em 2009, Costa fundou a Orquestra Errante, grupo experimental ligado ao Departamento de Música da ECA-USP e ao Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP (NuSom), que se dedica à pesquisa sobre processos de criação que se utilizam da improvisação e suas conexões com outras áreas do conhecimento<sup>23</sup>. Para Rogério Costa (2003), improvisação livre ou não idiomática é uma prática que proporciona total liberdade criativa, gestual/instrumental e musical, em que não são essencialmente obrigatórias regras ou normas da teoria musical como forma, tonalidade ou campo harmônico, baseando-se principalmente nas características pré-musicais, nos atributos sonoros e no objeto sonoro. Em outras palavras:

Pode-se dizer que o ambiente da improvisação livre é uma espécie de ambiente ecológico, tendo em vista a intensa interatividade entre os seus elementos e sua complexidade. Nesse sentido a improvisação é multilinear, sem começo nem fim delimitados rigidamente e se relaciona com a ideia de incompletude, incerteza e imprecisão. Trata-se de um percurso com tendências (a partir de atratores que se configuram em tempo real) e que sofre a ação do acidental. Cada performance é sempre uma aventura rumo ao desconhecido, um enfrentamento do caos (COSTA, 2018, p. 177).

---

<sup>23</sup> Informação extraída do site da Orquestra Errante. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/orquestraerrante/>. Acesso em: 24 ago. 2022.

Além da Orquestra Errante, grupo mediado por Costa, outros grupos brasileiros mantêm a prática e a pesquisa de improvisação livre no Brasil, como por exemplo o Coletivo Improvisado, coordenado por Manu Falleiros na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e o Radio Diáspora, dos musicistas Rômulo Alexis e Wagner Ramos.

### 1.3 INTERAÇÕES ENTRE MÚSICA E DANÇA

Entre a literatura selecionada sobre interações entre música e dança, em que foram consultados referenciais teóricos na área da percepção musical e na área de cognição musical corporificada, destacaram-se a tese *Correspondences between music and body movement* (2008), do pesquisador Egil Haga e o livro *Embodied music cognition and mediation technology* (2008), do pesquisador Marc Leman.

A tese sobre correspondências entre música e movimento corporal de Egil Haga colaborou para a pesquisa por contribuir para reflexões sobre como as ocorrências de dança e música simultaneamente em um mesmo espaço podem ser interpretadas. Em sua tese, Haga (2008) realiza uma ampla análise sobre a percepção das relações entre música e movimento corporal. Dentre alguns exemplos, são mencionadas as interações miméticas entre música e dança, que também podem ser identificadas como ações *mickey-moused*, usadas em filmes e animações em que a música segue aspectos das movimentações visuais da tela. Além disso, Haga apresenta outros tipos de similaridades entre música e gestos corporais que convergem na base de diferentes aspectos. Haga comenta, por exemplo, que a maneira que os movimentos são realizados também contribui para a sensação de correspondência entre música e movimentos corporais e que a “nossa perspectiva em relação a essa sensação pode vir de códigos socioculturais, por exemplo, para um certo tipo de música nós esperamos certas qualidades estilísticas nos movimentos” (2008, p. 2, tradução nossa<sup>24</sup>). Segundo esse autor, “essa expectativa de correspondência demonstra um conhecimento, ou pré-entendimento de relações entre música e dança, que pode ser observada na maneira que as pessoas fingem tocar um instrumento, como em ‘air-guitar’, por exemplo” (HAGA, 2008, p. 2, tradução nossa<sup>25</sup>).

---

<sup>24</sup> No original: “[...] our perspective concerning music-movement correspondence may be drawn to socio-cultural codes, i.e. that in a certain kind of music we expect certain stylistic features in the movements”.

<sup>25</sup> No original: “This expectance of music-movement correspondence demonstrates a knowledge, a pre-understanding of music-movement relationships, which may also be observed in the way people pretend to play an instrument by making movements such as in ‘air-guitar’-playing”.

Um exemplo da percepção de correspondência entre a gestualidade corporal e musical que parte de uma interação não mimética entre música e dança é exposto por Egil Haga logo no início de sua tese, a partir de um relato feito pelo compositor Earle Brown. Esse relato, que foi extraído do DVD *Merce Cunningham: A Lifetime of Dance* (2001), conta que Brown, em uma performance com o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham, realiza um único som harmônico no violino enquanto um grande salto é realizado por Cunningham. Segundo Earle Brown — que nesse relato revela que detesta interações miméticas (*mickey-moused*) entre música e dança —, nada poderia ter sido mais impressionante do que aquele salto acompanhado por um único som harmônico do violino. Um outro compositor entrevistado, cujo nome não é mencionado no texto de Haga, revela que em colaborações com Merce Cunningham — nas quais, em geral, parecia haver muito pouco planejamento com antecedência sobre interações entre música e dança — era surpreendentemente frequente a ocorrência do que ele chama de *happy accidents*, ou seja, coisas incríveis que aconteciam mesmo sem planejar (HAGA, 2008).

Dessa maneira é possível pensar que mesmo em performances com processos criativos baseados no acaso e na indeterminação, como as de John Cage e Merce Cunningham, a percepção de correspondências entre a música e a dança pode emergir da combinação de gestualidades corporais e sonoras divergentes.

A leitura da tese de Egil Haga (2008) possibilitou uma reflexão sobre as percepções que emergiram durante a etapa de análise dos laboratórios artísticos realizados nesta pesquisa (vide cap. 3). O registro audiovisual dos laboratórios artísticos revela sensações resultantes da percepção da soma de música e dança agindo simultaneamente. Com relação a essa observação, Haga 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” (2008, p. 16, tradução nossa<sup>26</sup>). A partir disso é possível pensar que há um elemento emergente da “fusão” entre gestualidades corporais e sonoras que é percebido somente quando música e dança estão atuando em simultaneidade.

Além da questão da percepção de correspondências entre música e movimento corporal levantada por Haga, foi também de fundamental relevância para esta pesquisa a pesquisa sobre cognição musical corporificada e tecnologias de mediação do professor em

---

<sup>26</sup> No original: “We see things that were not visible without the music; and vice versa, we hear other aspects of music and sounds than we do when listening just to the music without the accompanying images”.

musicologia sistemática Marc Leman. Em seu livro *Embodied music cognition and mediation technology* (2008), Leman discute interações do movimento humano com a música. Ao longo dos capítulos desse livro são levantadas questões sobre significação, experiência e filosofia musical, sobre o paradigma cognitivo e a psicologia da Gestalt, sobre concepções ecológicas, sobre a reatividade, imitação ou intencionalidade das articulações corporais com relação à música e sobre interações corporais com instrumentos musicais.

Para Leman (2008) o corpo pode imitar ou se envolver intencionalmente com a música através da sincronização, da sintonização corporificada e da empatia<sup>27</sup>. Na sincronização não se faz necessário o envolvimento do sistema emocional, existe um menor nível de intencionalidade e trata-se de um aspecto genuíno do efeito ideomotor que afirma que o movimento corporal é o resultado de ressonâncias. Em contraste com a sincronização, a relação de empatia envolve o sistema emocional e demanda comprometimento, identificação e participação nas intencionalidades atribuídas. Entre a sincronização e a empatia está a sintonia. A sintonia, segundo Leman, é semelhante à percepção e requer um papel ativo para que o sujeito entre em harmonia com um aspecto particular da música, mas ainda assim estaria menos envolvida com uma identificação. Leman também comenta que “sincronização, sintonização e empatia são três aspectos da imitação e do envolvimento intencional com a música que podem coexistir” (LEMAN, 2008, p. 127, tradução nossa<sup>28</sup>).

A sincronização de Leman sugere um envolvimento com a música em que articulações corporais imitam ou interagem diretamente com articulações sonoras. Há muitos exemplos desse tipo de interação, como uma dança ou caminhar cujos passos (esquerda/direita) sincronizam com uma música de pulsação binária ou um grupo de pessoas marcando a pulsação de uma música em uma festa *rave*. 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.

---

<sup>27</sup> No original: “synchronization, embodied attuning and empathy”.

<sup>28</sup> No original: “synchronization, attuning, and empathy are three aspects of imitation and intentional involvement with music which can coexist”.

De maneira diferente, na sintonização corporificada, as articulações corporais interagem com gestualidades sonoras específicas que se expandem pelo tempo, assim como alguém “desenhando junto com as formas sônicas em movimento, ou mais tipicamente, cantando junto da música” (LEMAN, 2008, p. 15).

A empatia, segundo Leman, tem relação com identificação emocional e sentimentos de intimidade ou conectividade social (BERTHOZ; JORLAND, 2004 *apud* LEMAN, 2008). Leman explica que o sistema motor pode interagir com o sistema emocional em diferentes níveis, dessa forma, “a simulação do afeto na música pode transformar-se em um movimento corporal evidente” (LEMAN, 2008, p. 123). Em outras palavras, a relação de empatia proposta por Leman seria a capacidade de traduzir as emoções emergentes de uma experiência sonora em movimentos corporais.

Os níveis de interação entre gestualidades corporais e sonoras proposto por Marc Leman contribuíram no processo de criação dos cartões para improvisação que foram utilizados nos laboratórios artísticos presenciais com o UM Núcleo. Esses cartões de improvisação contêm propostas que convidam os participantes de uma sessão de improvisação livre (músicos e dançarinos, por exemplo) a interagirem entre si por meio de relações de sincronia, sintonia e empatia (ver seção 2.3.1).

O referencial teórico consultado acerca de interações entre música e dança (HAGA, 2008; LEMAN, 2008) provocou reflexões sobre a percepção da música e da dança quando realizadas no mesmo espaço/tempo enquanto acontecimento artístico e também fenomenológico. O aprofundamento na pesquisa sobre cognição musical corporificada sugeriu reflexões sobre os graus de interação e envolvimento, assim como sobre a intencionalidade e a subjetividade nas interações entre música e dança. Além disso, os laboratórios artísticos realizados durante esta pesquisa tiveram a contribuição direta da teoria consultada, por exemplo, nas interações propostas pelos cartões de improvisação e também na etapa de discussão (ver cap. 4).

## 2 MÉTODO

O método utilizado nesta pesquisa é o método indutivo, que, segundo Lakatos e Marconi (2003), é um processo mental que parte de dados particulares, suficientemente constatados, para inferir uma verdade universal não contida nas partes examinadas. O objetivo de argumentos indutivos é “levar a conclusões cujo conteúdo é muito mais amplo do que o das premissas nas quais se basearam” (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 86).

Argumentos indutivos e constatações acerca de possibilidades distintas de interação entre música e dança em performances de improvisação livre foram desenvolvidos a partir dos dados colhidos em entrevistas semiestruturadas, envolvendo artistas e pesquisadores da música e da dança que desenvolvem pesquisas artísticas sistemáticas na área de improvisação livre (vide cap. 3), e a partir de diversos laboratórios artísticos realizados em contextos distintos (presencial e on-line).

Os dados coletados durante a etapa de entrevistas e o referencial teórico consultado acerca de interações entre música e dança (vide seção 2.3) geraram hipóteses basilares que foram aplicadas à etapa dos laboratórios artísticos. Diferentes propostas de interação entre música e dança foram experimentadas durante as etapas remotas e presenciais dos laboratórios artísticos. Foram criados cartões para improvisação que convidavam os participantes a improvisarem e interagirem entre si sincronizando e sintonizando por meio de empatia (níveis de interação dos movimentos corporais com relação ao som propostos por Leman), e também a improvisarem sem a necessidade de interagirem entre si — proposta experimentada em parcerias de artistas da música e da dança como John Cage e Merce Cunningham e Derek Bailey e Min Tanaka (vide seções 1.1 e 1.2).

Neste capítulo, revelo o processo de elaboração e concretização das entrevistas realizadas, assim como dos laboratórios remotos e presenciais.

### 2.1 PROCESSO DE ELABORAÇÃO E REALIZAÇÃO DAS ENTREVISTAS

No intuito de investigar interações criativas entre música e dança em performances de improvisação livre e me aproximar de artistas, assim como de obter mais embasamento para os processos criativos de minhas práticas e performances, realizei, entre 2021 e 2022, uma série de entrevistas em que abordei questões gerais sobre improvisação livre com artistas improvisadores das áreas de música e dança. Essa série de entrevistas foi chamada *Movimento-Som: entrevistas sobre improvisação livre com música e dança*.

Tive como critério para escolha dos entrevistados a experiência em improvisação que possuíam e a proximidade entre os meios culturais em que estávamos inseridos. Convidei artistas do âmbito artístico de Curitiba, que conheci através do Improviso Dança e Música de Curitiba e do UM Núcleo: Rosemeri Rocha, Yiuki Doi, Dan Piantino e Angelo Esmanhotto; e artistas que conheci através de pesquisas em plataformas de compartilhamento de vídeos, participantes do DUPL•S<sup>29</sup>: Paulo Hartmann, Dudude Hermann, Rogério Costa, Cristian Duarte, Patrícia Bergantin, Luiz Galvão, Felipe Merker, Nina Giovelli, Loop B, Thiago Salas e Talita Florêncio; convidei também artistas do meu convívio artístico pessoal e participantes diretos do projeto de pesquisa: Lucas Sequinel, Amelu Clarindo e Indione Rodrigues. Decidi entrevistar também o artista Marco Scarassatti, pela sua experiência como improvisador, e a dançarina e coreógrafa Ana Sanchez-Colberg, pela sua experiência com performances artísticas multidisciplinares e também por ser autora de um artigo que colaborou com a orientação teórica desta pesquisa, intitulado *Moving sound: relationships between contemporary dance and music improvisation* (2019).

Os artistas entrevistados vinculados ao projeto DUPL•S foram convidados por intermédio dos idealizadores do projeto, Talita Florêncio e Thiago Salas. Em uma busca por performances de improvisação livre com música e dança no YouTube, conheci o projeto DUPL•S, que consiste em uma série de encontros entre um artista da música e um da dança que realizam uma performance de improvisação livre com música e dança sem qualquer tipo de acordo prévio entre si. Como esse projeto se trata de uma iniciativa que dialoga com a temática desta pesquisa, entrei em contato por e-mail com Talita e Thiago, que muito gentilmente fizeram uma seleção de artistas participantes do DUPL•S que poderiam conceder entrevistas. Assim que esses artistas aceitaram o convite, os idealizadores me enviaram seus contatos de celular e e-mail para que eu pudesse organizar os horários das entrevistas, que aconteceram entre os meses de julho e agosto de 2022.

Os agendamentos para as entrevistas com os demais artistas entrevistados foram realizados por meio de contatos por celular (em sua maioria pelo aplicativo WhatsApp<sup>30</sup>) ou

---

<sup>29</sup> O projeto DUPL•S é um dos desdobramentos da pesquisa sobre corpo, som e tecnologias dos artistas Talita Florêncio e Thiago Salas, que investigam o corpo e o som em ambientes tecnologicamente preparados, propondo-se a discutir e elaborar empiricamente as condições que possibilitam um diálogo entre a dança e a música com foco na improvisação. O projeto teve sua primeira edição na cidade de São Paulo em 2016 e vem estabelecendo uma rede de afetos e de práticas artísticas na colaboração entre músicos e dançarinos diversos, com distintas formações e trajetórias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zBLd-4S5n6U>. Acesso em: 25 ago. 2022.

<sup>30</sup> O WhatsApp é um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para smartphones. Disponível em: <https://www.whatsapp.com>. Acesso em: 30 ago. 2022.

por e-mail. Todas as entrevistas se deram de modo on-line por meio da plataforma Zoom<sup>31</sup>, com exceção da entrevista com Ana Sanchez-Colberg, que foi realizada via Google Meet<sup>32</sup>. Todas as entrevistas foram registradas por meio audiovisual e disponibilizadas no YouTube. Os resumos de cada entrevista e uma análise geral compilando as temáticas em destaque se encontram no Capítulo 3.

As perguntas realizadas nas entrevistas foram elaboradas previamente por mim sob o auxílio do orientador desta pesquisa, professor doutor Indionei Rodrigues, e partiram de indagações gerais sobre performances de improvisação livre com música e dança, como duração e andamento de uma performance, o papel da memória, o aspecto emocional na improvisação livre e interações que surgem entre gestualidades corporais e sonoras em performances de improvisação que envolvem música e dança. As perguntas que basearam as entrevistas foram:

- 1) Qual é a sua relação e a sua experiência com improvisação livre envolvendo música e dança?
- 2) Em uma performance de improvisação livre, você sente que a música pode contagiar e mudar o rumo da dança e vice-versa? Quais são as interações que surgem entre movimento e som em uma performance de improvisação livre envolvendo música e dança?
- 3) Como você sente a relação entre fazer sons com pulso mais definido ou que lembram ritmos já existentes e sons mais abstratos e experimentais em uma performance de improvisação livre? Considera regras para isso?
- 4) Como você sente a diferença entre improvisar em música sozinho e com a presença de poucos ou muitos outros performers (músicos e dançarinos)?
- 5) Você possui algum tipo de instrumento ou timbre de preferência que utiliza em suas performances de improvisação livre? Você acredita que alguns instrumentos possam funcionar melhor do que outros nesse contexto?
- 6) Que tipos de espaços podem ser interessantes para a prática de improvisação livre entre música e dança? Que tipos de fatores externos podem contribuir

---

<sup>31</sup> O Zoom Meetings é um programa de software de videotelefonia proprietário desenvolvido pela Zoom Video Communications. Disponível em: <https://zoom.us/>. Acesso em: 12 ago. 2022.

<sup>32</sup> O Google Meet é um serviço proprietário de telefonia de voz e vídeo desenvolvido pelo Google, disponível para Android, iOS e navegadores da web. Disponível em: <https://meet.google.com>. Acesso em: 25 ago. 2022.

positivamente para essa experiência? Por exemplo, cenário, figurino, iluminação, presença ou não de público.

- 7) Na sua opinião, qual a importância da realização de dinâmicas, meditações, discussões ou aquecimentos anteriores à prática de uma performance de improvisação livre entre dança e música?
- 8) Qual a duração média de uma performance de improvisação livre? Existe diferença entre improvisação curta e longa?
- 9) Qual é o papel da memória no ato improvisatório durante as performances de improvisação livre?
- 10) Como você considera a improvisação livre em relação aos andamentos, em termos de “mais rápido” e “mais lento”?
- 11) Como você considera a demonstração de domínio técnico ou virtuosístico no ato performático (pode estar presente, deve/não deve)?
- 12) Como você considera o silêncio e a inação na performance de improvisação livre entre música e dança?
- 13) Durante o ato performático envolvendo música e dança, há espaço para ideias formais? Exemplo: parte a/parte b etc.
- 14) Como você considera o aspecto emocional na improvisação livre?

A maioria das perguntas foi realizada a todos os entrevistados, salvo em algumas ocasiões em que uma ou outra pergunta não foi feita por não haver disponibilidade de tempo suficiente por parte do entrevistado. Houve casos também em que duas perguntas eram mescladas para otimizar o tempo. As entrevistas tiveram durações variadas, a maioria delas com uma ou duas horas de duração. Todas as entrevistas foram registradas em formato audiovisual por meio de uma função de gravação acionada a partir das próprias plataformas utilizadas (Zoom e Google Meet). Os registros audiovisuais dessas entrevistas foram hospedados no YouTube, de onde posteriormente foram extraídas suas transcrições para serem analisadas.

O Capítulo 3 desta pesquisa traz um resumo de cada entrevista e uma análise que aponta assuntos gerais abordados, com destaque para aqueles referentes às interações entre música e dança em performances de improvisação livre.

## 2.2 PROCESSO DE PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO DOS LABORATÓRIOS REMOTOS

No primeiro semestre de 2021, realizei quatro laboratórios de improvisação livre com música e dança junto aos artistas Indionei Rodrigues, Lucas Sequinel e Amelu Clarindo, nos quais experimentamos algumas possibilidades de interação entre música e dança. Esses laboratórios se deram em formato remoto, por meio da plataforma de webconferência Zoom, devido à recomendação de isolamento social imposta pela pandemia de covid-19. Os artistas participantes dos laboratórios da primeira etapa foram selecionados tendo por base sua experiência anterior na prática da improvisação livre: Amelu Clarindo, cuja formação é em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), foi também responsável por me apresentar a temática da improvisação com dança e música nos encontros do Improviso Dança e Música; Lucas Sequinel é músico atuante e professor de música, e tem colaborado comigo ao longo de muitos anos em diversas atividades musicais envolvendo improvisação musical livre e idiomática em diversos gêneros musicais, tanto na música popular quanto na música experimental; Indionei Rodrigues é compositor e professor no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde leciona a disciplina de Improvisação Livre desde 2017, além de orientador desta pesquisa de mestrado.

O primeiro laboratório artístico remoto teve minha participação junto ao músico Lucas Sequinel e decidimos, naquela ocasião, improvisar a partir dos estímulos visuais de uma pintura. O segundo laboratório artístico remoto teve a minha participação junto aos músicos Lucas Sequinel e Indionei Rodrigues. Utilizamos como mote criativo para essa sessão de improvisação o registro audiovisual de uma sequência de movimentos corporais realizada pela dançarina Amelu Clarindo. O terceiro laboratório artístico remoto teve a minha participação junto aos músicos Lucas Sequinel e Indionei Rodrigues e teve a participação da dançarina Amelu Clarindo realizando movimentações corporais em tempo real. O quarto e último laboratório artístico remoto teve a minha participação junto ao músico Lucas Sequinel e à dançarina Amelu Clarindo. Nesse quarto laboratório, os artistas propuseram-se a estabelecer alguns combinados em relação a algumas interações entre gestualidades sonoras e corporais (vide seção 4.1.4).

O processo de preparação e realização dos laboratórios artísticos remotos consistiu em: estipular uma data e um horário para suas realizações; verificar a disponibilidade dos participantes e convidá-los; enviar um link para acesso a uma reunião virtual; preparar a disposição dos instrumentos musicais e pensar numa estratégia para a captação e a transmissão sonora dos mesmos (a critério de cada músico); realizar ajustes técnicos de som

como, por exemplo, desabilitar a função de supressão de ruídos do aplicativo de webconferência para uma transmissão mais fiel dos sinais sonoros; conversar brevemente sobre o estado da arte desta pesquisa e apresentar aos participantes eventuais convites para propostas de interação entre música e dança; realizar a performance registrando-a em formato audiovisual (utilizando a função de captura de tela do próprio aplicativo de webconferência); e, finalmente, realizar uma conversa para compartilhar e registrar em um diário de campo impressões gerais dos participantes sobre a experiência de cada laboratório artístico com base na questão das interações entre música e dança.

No Capítulo 4 apresenta-se o memorial descritivo da etapa dos laboratórios artísticos presenciais e remotos. A discussão sobre esses laboratórios, que se encontra no Capítulo 5, foi feita tendo por base a coleção de registros audiovisuais captados, relatos de experiência dos seus participantes e teorias no campo específico da improvisação livre, a partir das pesquisas do guitarrista Derek Bailey (1993); no campo da dança, a partir das pesquisas do dançarino e coreógrafo Rudolf Laban; no campo da cognição musical corporificada, a partir das pesquisas do musicólogo Marc Leman (2008); no campo da percepção musical, a partir das pesquisas de Egil Haga (2008).

## 2.3 PROCESSO DE PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO DOS LABORATÓRIOS PRESENCIAIS

Os laboratórios artísticos presenciais foram realizados em duas etapas. A primeira etapa consistiu na realização de três laboratórios de interação entre música e dança que aconteceram em Curitiba, no Teatro Laboratório (TELAB), entre os meses de maio e junho de 2022, em encontros do UM Núcleo. A segunda etapa consistiu em dois ensaios e uma performance realizada no dia 4 de dezembro de 2022, na Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento.

### 2.3.1 Laboratórios presenciais com o UM Núcleo

Os laboratórios presenciais com o UM Núcleo aconteceram em encontros desse grupo, que é 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 Indione Rodrigues. O memorial descritivo dessa etapa, que se

encontra no Capítulo 4 desta dissertação, foi publicado<sup>33</sup> no periódico *O Mosaico*, da UNESPAR.

Nos laboratórios presenciais com o UM Núcleo experimentamos a improvisação livre a partir das propostas de interação entre música e dança dos cartões para improvisação, explicados a seguir.

### 2.3.1.1 Cartões para improvisação livre com música e dança

No intuito de introduzir diferentes propostas de interação entre música e dança nos laboratórios realizados, foi criado um grupo de cartões que sugerem contornos para as improvisações, de maneira que cada um deles contém 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 (2013). 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 verbos<sup>34</sup>, chamada aqui de *lista de estímulos criativos*, é de autoria própria e contém palavras que foram julgadas como potentes para inspirar as improvisações, uma vez que remetem a dinâmicas de peso e velocidade e possibilitam variadas interpretações poéticas e sinestésicas. Os verbos da lista de estímulos criativos (QUADRO 1) são: perder-se, encontrar-se, pairar, triunfar, chorar, rir, reclamar, derrapar, permanecer, despertar, travar, fracassar, sussurrar, esvair, mergulhar,

---

<sup>33</sup> Cf. CLARINDO NUNES, Luam Gabriel. Memorial descritivo de laboratórios exploratórios da interatividade entre música e dança em contextos de improvisação livre. *O Mosaico*, [s. l.], n. 23, p. 61-88, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/6980>. Acesso em: 10 jan. 2023.

<sup>34</sup> 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).

fluir e sonhar. Dessa maneira, a dinâmica se dá como no exemplo: musicistas seguem dançarinos que “mergulham” ou dançarinos seguem musicistas que “sonham”, e assim por diante.

QUADRO 1 – Lista de estímulos criativos

|                  |                  |                     |                   |
|------------------|------------------|---------------------|-------------------|
| <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>  |

FONTE: O autor (2022).

Ao longo do processo os 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<sup>35</sup> —, propostos pelo professor doutor de musicologia sistemática Marc Leman, em suas pesquisas sobre cognição musical corporificada (vide seção 1.3).

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, conforme demonstrado no QUADRO 2, que foram aplicados nos laboratórios presenciais com o UM Núcleo. 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, conforme exposto a seguir:

<sup>35</sup> 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).

QUADRO 2 – Cartões para improvisação com instruções

| NÚMERO DO CARTÃO                                                                                                                                       | RELAÇÃO DE INTERAÇÃO  | CONVITE PROPOSTO                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1                                                                                                                                                      | $M \Rightarrow D$     | Musicistas improvisam e interagem sincronizando com as gestualidades dos dançarinos.                                      |
| 2                                                                                                                                                      | $M \rightarrow D$     | Musicistas improvisam e interagem sintonizando com as gestualidades dos dançarinos.                                       |
| 3                                                                                                                                                      | $M \ggg D$            | Musicistas improvisam e interagem a partir da empatia com as gestualidades dos dançarinos.                                |
| 4                                                                                                                                                      | $D \Rightarrow M$     | Dançarinos improvisam e interagem sincronizando com as gestualidades sonoras.                                             |
| 5                                                                                                                                                      | $D \rightarrow M$     | Dançarinos improvisam e interagem sintonizando com as gestualidades sonoras.                                              |
| 6                                                                                                                                                      | $D \ggg M$            | Dançarinos improvisam e interagem a partir da empatia com as gestualidades sonoras.                                       |
| 7                                                                                                                                                      | $D \Leftrightarrow M$ | Dançarinos e musicistas improvisam sem a necessidade de interagir entre si. A escolha de um estímulo criativo é opcional. |
| Cartões 1, 2 e 3: dançarinos improvisam a partir de um estímulo criativo.<br>Cartões 4, 5 e 6: musicistas improvisam a partir de um estímulo criativo. |                       |                                                                                                                           |

FONTE: O autor (2022).

$\Rightarrow$  (Sincronização): sugere-se que musicistas improvisem buscando sincronizar os gestos sonoros com as gestualidades corporais dos dançarinos ou que dançarinos sincronizem suas articulações corporais com as articulações sonoras da música.

$\rightarrow$  (Sintonização): sugere-se que musicistas criem gestualidades sonoras que interajam com a continuidade de uma movimentação corporal específica da dança ou que os dançarinos criem movimentações corporais que interajam com a continuidade de sons específicos da música.

$\ggg$  (Empatia): sugere-se que a dança e a música sejam criadas a partir de estímulos emocionais, afetivos e simbólicos emergentes da interação entre as gestualidades corporais e sonoras.

### 2.3.1.2 Procedimento dos laboratórios presenciais com o UM Núcleo

A proposta de aplicação dos laboratórios de interação em encontros do UM Núcleo foi apresentada à Rosemeri Rocha (coordenadora do grupo), Dan Ventania (professor de dança da UNESPAR e vinculado ao UM Núcleo) e Ander Jean (bolsista do UM Núcleo), no início do

ano de 2022. Um dos fatores contribuintes para o desejo de experimentar os laboratórios junto ao UM Núcleo foi a proximidade entre a temática desta pesquisa e as atividades relacionadas à improvisação livre realizadas por esse grupo.

Todos os anos, o UM Núcleo 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 Rocha 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 semestral do grupo em 2022, houve uma apresentação informal da estrutura e dos objetivos dos laboratórios aos participantes. Em seguida, foram estipuladas as datas de realização dos laboratórios.

Os laboratórios de interação entre música e dança aconteceram no Estúdio 5, uma sala retangular estruturada para práticas de dança com o chão encapado por linóleo, no TELAB, em segundas-feiras, das 19 às 21 horas. No período da realização dos laboratórios (maio e junho de 2022), o UM Núcleo havia recém retomado os encontros em formato presencial após um período de quase dois anos de encontros remotos, devido à pandemia de covid-19. Por esse motivo, os participantes utilizaram máscaras, como é possível verificar nos registros audiovisuais realizados.

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 incluídos em um diário de campo, que consiste em registros audiovisuais, anotações e gravações em áudio.

### 2.3.1.3 Uso dos cartões para improvisação nos laboratórios presenciais com o UM Núcleo

Os cartões para improvisação foram utilizados nos laboratórios da seguinte maneira: em um laboratório piloto<sup>36</sup>, foram projetadas as instruções de cada cartão que seria usado no encontro na parede da sala que utilizamos. Já no primeiro, segundo e no terceiro laboratórios, essas descrições foram transmitidas aos participantes de maneira oral. O *estímulo criativo*

---

<sup>36</sup> No dia 2 de maio de 2022 foi realizado um laboratório piloto com a primeira versão dos cartões de improvisação, que continham uma quantidade maior de instruções. Após essa 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.

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 (duração julgada ser suficiente para o desenvolvimento de processos interativos e improvisatórios a serem analisados). Por questões de praticidade, o aplicativo de cronômetro de um aparelho celular ficou sob meu comando para controlar as durações estipuladas para cada sessão. No entanto, optei espontaneamente por estender a duração da maioria das sessões, pois ao final do tempo estipulado, de cinco minutos, percebia-se que os processos individuais e coletivos de interação e de improvisação ainda se demonstravam em intensificação. Para as sessões do cartão 7, não se planejou uma duração específica, no intuito de deixá-las mais abertas nesse aspecto.

Foram disponibilizadas três datas dentro da agenda do UM Núcleo para a realização dos laboratórios junto ao grupo. Dessa maneira, organizei os laboratórios<sup>37</sup> pensando em explorar um nível distinto de interação entre gestualidade corporal e musical proposto por Marc Leman (sincronia, sintonia ou empatia) em cada uma das datas, finalizando cada encontro com uma sessão de improvisação sem convites para interações entre os participantes (proposta do cartão 7). Resolvi também explorar os níveis de interação na ordem em que são apresentados por Marc Leman (2008) em seu livro. Dessa forma, foram exploradas interações de sincronia, sintonia e empatia do primeiro ao terceiro laboratório, respectivamente.

Os encontros para realização dos laboratórios se organizaram da seguinte maneira: durante os primeiros 45 minutos de cada encontro, um aquecimento entre os dançarinos do grupo era realizado, conduzido geralmente por Rosemeri Rocha, Dan Ventania ou por Ander Jean. Durante esse primeiro momento realizaram-se ajustes técnicos por parte dos musicistas, como ligar os instrumentos na caixa de som, ligar e preparar o computador, acoplar o aparelho celular utilizado na captação audiovisual a um tripé em um dos cantos da sala etc. O tempo restante ficou destinado à explicação e à prática das propostas dos cartões que seriam utilizados em cada encontro e também a um momento final de conversa em que todos os participantes se reuniam em um círculo e compartilhavam sensações e opiniões gerais sobre a experiência.

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,

---

<sup>37</sup> Para consultar o memorial descritivo do processo de realização dos laboratórios presenciais com o UM Núcleo, veja o Capítulo 4 desta dissertação.

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 interagir ou não 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 Laboratório 1; 7.2 para o Laboratório 2; e 7.3 para o Laboratório 3.

### 2.3.2 Laboratório presencial: ensaios e performance

Uma das ideias iniciais desta pesquisa foi que, ao final do processo, houvesse a realização de uma performance de improvisação livre junto aos artistas que participaram dos laboratórios artísticos remotos (Amelu Clarindo, Lucas Sequinel e Indioney Rodrigues). O local e a ocasião que pareceram ideais para essa performance foi a Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento, durante o evento Improviso Dança e Música, pela contribuição que esse evento teve para as questões basilares desta pesquisa.

Para essa performance, foram realizados dois ensaios, sendo o primeiro no espaço de criação artística AP da 13, em Curitiba, no dia 7 de agosto de 2022 (ocasião em que também foram feitos os registros fotográficos pela fotógrafa Lou Bueno, para divulgação da performance), e o segundo na Casa Hoffmann, no dia 3 de dezembro de 2022 (dia anterior à performance). Em ambos os ensaios foram discutidos e praticados convites para diferentes interações criativas entre música e dança (vide seção 4.3).

No dia 4 de dezembro de 2022 foi realizada a performance que foi chamada de *Movimento – Som*, durante o evento Improviso Dança e Música na Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento. Antes da performance houve uma breve explicação sobre todas as etapas da pesquisa: 1) os primeiros questionamentos; 2) as principais referências; 3) o método; 4) a realização das entrevistas e dos laboratórios artísticos práticos. Logo após teve início a performance, que culminou com o convite aos participantes para ocuparem o espaço e participarem da improvisação (vide 4.3).

Nas ocasiões do segundo ensaio e da performance, nos dias 3 e 4 de dezembro de 2022, respectivamente, estiveram presentes o fotógrafo Gabriel Neto e o cinegrafista Leco Brasileiro, para a realização de registros audiovisuais. Esses registros audiovisuais foram analisados e discutidos nos capítulos 4 e 5, com base no referencial teórico consultado durante a pesquisa.

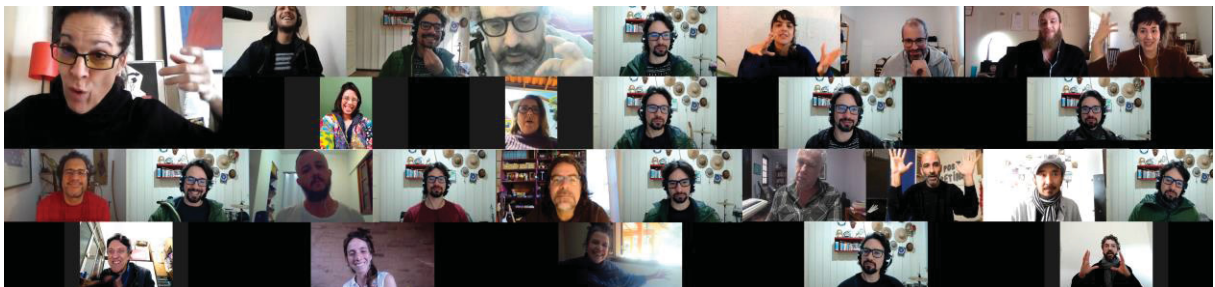
### 3 ENTREVISTAS

Apresentam-se neste capítulo os resumos de cada uma das entrevistas realizadas ao longo desta pesquisa. Para consultar o processo de escolha dos artistas a serem entrevistados, a elaboração das perguntas, a preparação para as entrevistas e a realização das mesmas, ver o subcapítulo 2.1.

As entrevistas realizadas durante esta investigação foram feitas de modo remoto, registradas em formato audiovisual (vide FOTO 1) e disponibilizadas no YouTube. Os links de acesso aos registros audiovisuais captados se encontram em notas de rodapé ao longo do texto.

Os resumos apresentados aqui foram baseados na análise dos registros audiovisuais das entrevistas e incluem relatos, opiniões e declarações feitas pelos artistas. Procurou-se preservar o modo natural de fala de cada artista de modo que, em alguns casos, as gírias e expressões utilizadas foram reproduzidas literalmente no texto. Os resumos elencam reflexões gerais dos artistas sobre a prática da improvisação livre com destaque para a questão das interações entre música e dança. Para um aprofundamento maior acerca dos assuntos abordados em cada entrevista, recomenda-se checar seus registros audiovisuais na íntegra.

FOTO 1 – Montagem com capturas de tela da etapa de entrevistas



FONTE: Autor (2022).

Ao final do capítulo, apresenta-se uma análise que parte da somatória dos temas de destaque emergentes das entrevistas, especialmente os que dizem respeito às interações entre música e dança em performances de improvisação livre.

### 3.1 DUDUDE HERRMANN E PAULO HARTMANN<sup>38</sup>

A entrevista com Dudude Herrmann e Paulo Hartmann foi realizada no dia 24 de julho de 2021. O registro audiovisual da entrevista revela que o encontro aconteceu de maneira fluida e descontraída, além de promover reflexões diversas dentro da temática da improvisação livre.

Logo no início da entrevista, Dudude comenta que a improvisação não seria um lugar livre no sentido de se poder fazer qualquer coisa, mas sim um ambiente de lucidez escancarada que requer escuta fina, responsabilidade, prontidão, conexão e que envolve um estudo afinado com o intelecto. Dudude comenta que ao improvisar é preciso que haja uma relação direta com a audiência e por esse motivo é necessário questionar e, muitas vezes, esculpir a ideia da palavra *livre*.

Dudude comentou que começou a praticar a improvisação na década de 1970 e que, naquele tempo, os artistas não ousavam falar que estavam improvisando. Segundo a artista, tudo deveria ser ensaiado e coreografado. A artista mencionou que a partir de uma experiência com a dançarina uruguaia Graciela Figueroa e, mais tarde, com a dançarina estadunidense Katie Duck, passou a assumir a linguagem da improvisação e trouxe essa prática para o seu fazer. Segundo Dudude, isso justifica a importância das trocas e dos encontros para que se conheça uma família de improvisadores que está aí planando nesse tempo.

O entrevistado Paulo Hartmann contou que sua história com a improvisação livre e com experimentação sonora começou com o seu interesse pela guitarra elétrica e a partir da influência do músico Frank Zappa e de compositores como Edgar Varèse<sup>39</sup>, Karlheinz Stockhausen e John Cage. Paulo revelou que, devido a essas influências, passou a experimentar a guitarra preparada<sup>40</sup> e posteriormente veio a encontrar a música do guitarrista Fred Frith<sup>41</sup>. Ambos os entrevistados concordaram que esse é um processo de reconhecimento das coincidências entre artistas que fazem a mesma coisa.

---

<sup>38</sup> Paulo Hartmann e Dudude Herrmann – Entrevista sobre improvisação com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/4PV93Zb8xSE>. Acesso em: 3 ago. 2022.

<sup>39</sup> Paulo Hartmann revelou, nesse trecho da entrevista, que conheceu o compositor Edgar Varèse através do músico Frank Zappa — Zappa tinha Varèse como um de seus grandes ídolos.

<sup>40</sup> Guitarra preparada é uma guitarra que tem sua sonoridade alterada pelo uso de objetos em cima ou entre as cordas do instrumento, ou pelo uso de técnicas não convencionais, como as técnicas estendidas. Para mais informações, visite: <http://preparedguitar.blogspot.com>. Acesso em: 12 ago. 2022.

<sup>41</sup> Fred Frith é um guitarrista inglês que, assim como Paulo Hartmann, utiliza a guitarra preparada nos contextos da música experimental e da improvisação livre.

Paulo revelou na entrevista que um dos fatores que o atrai para a prática de improvisação livre é o seu gosto pelo risco — que nas palavras de Dudude poderia ser traduzido como “atrevimento”. A entrevistada Dudude comentou que a única certeza do improvisador é que, assim como na vida, o fim sempre chega.

Com relação à questão das interações entre música e dança em performances de improvisação livre, Dudude disse que não deve haver hierarquia entre os performers na improvisação e que o dançarino não se move para o musicista, tampouco o musicista faz sons para o dançarino, mas que os artistas estão a serviço do acontecimento como um todo. Sobre esse tema, o entrevistado Paulo mencionou que a dança pode ser vista como uma partitura viva para o musicista e que é preciso olhos abertos para que conversas entre música e dança realmente aconteçam, caso contrário não haveria diferença entre um músico improvisando ao vivo e uma música já gravada.

Sobre a ideia de conversa entre música e dança, a entrevistada Dudude comentou que, quando a escuta para de acontecer, existe a liberdade de renegociá-la. Segundo ela, aquele que está na linguagem do deslocamento e aquele que está nas ondas sonoras estão em pé de igualdade, pois não se toca para o dançarino, mas sim para o acontecimento. De acordo com Dudude, o ensaio da improvisação livre é praticar o farejamento, entender os impulsos, entender a necessidade do vazio e entender o humor do espaço para que se criem momentos de dilatação do estado presente e para que a improvisação não entre em estado anêmico e de decadência. A artista ainda falou que, para ela, o “gol” na improvisação livre é um espaço de imanência e fricção, pois a experiência é como “ir para uma aventura”. Ambos os artistas entrevistados acreditam que o virtuosismo na improvisação livre é saber estar na mesma frequência do outro, entendendo os momentos de protagonismo e os momentos de suporte.

### 3.2 THIAGO SALAS E TALITA FLORÊNCIO<sup>42</sup>

A entrevista com Thiago Salas e Talita Florêncio foi realizada no dia 30 de julho de 2021 e teve um teor especial, pois foram eles quem me introduziram a vários dos artistas entrevistados nesta pesquisa. Esses artistas participaram de um projeto de Thiago Salas e Talita Florêncio chamado *DUPL•S* (vide nota de rodapé 29), que promove performances de improvisação livre com artistas da música e da dança. O contato com Thiago e Talita e com

---

<sup>42</sup> Thiago Salas e Talita Florêncio – Entrevista sobre improvisação livre com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/kbeCjCj48Gg>. Acesso em: 3 ago. 2022.

os artistas apresentados por eles contribuiu significativamente para o embasamento e direcionamento desta pesquisa.

Assim como na entrevista com Paulo Hartmann e Dudude Herrmann, com Thiago Salas e Talita Florêncio também foi abordada a questão do termo *improvisação livre*. Segundo eles, essa prática não seria completamente livre, pois além de ter hora e local para acontecer, acabamos imprimindo nela as técnicas, histórias e rastros que possuímos no corpo e na memória. Há uma passagem na tese de Manuel Falleiros que também aborda essa questão. Para Falleiros,

O improvisador, apesar da gama de possibilidades que o ambiente permite, está restrito àquilo que constitui seu veículo de expressão: suas capacidades técnicas, sua biografia. Dessa forma, mesmo no ambiente da Livre Improvisação, no qual as possibilidades não são regidas ou cerceadas por um conjunto de procedimentos composicionais, não é possível acreditar em um ambiente infinito de ação apenas pelas imensas possibilidades que ele aparenta (2012, p. 72).

O entrevistado Thiago revelou que enxerga as performances de improvisação livre como pesquisa continuada e não sente que elas precisem resultar em um produto estético para ser visto e apreciado. Thiago pensa que o foco não está no produto final e relatou que ele também “fica bem” quando o resultado não agrada. Ao final da entrevista, a entrevistada Talita fez considerações similares às de Dudude Herrmann, no que se refere a questões éticas e emocionais na improvisação livre. Segundo Talita, a improvisação livre é um território de produção de sentidos em que é importante saber tirar o protagonismo de cena, abster-se do desejo de controlar e se permitir estar em um estado de vulnerabilidade. Talita considera que a improvisação livre consiste em um estudo profundo sobre afeto social e que o improviso é a vitrine do nosso viver.

Thiago Salas comentou que passou a refletir sobre o conceito de gesto abstrato e gesto físico a partir de estudos da professora doutora Bernadete Zagonel e do compositor Brian Ferneyhough sobre esse tema e também a partir de sua experiência com as artes performativas e com a luteria experimental. Com referência à questão das interações entre música e dança, Thiago revelou que não procura seguir um protocolo para isso e que gosta de fazer improvisação por causa da experiência de estar em uma relação intensificada com alguém ou com alguns. Ao ser questionado sobre a necessidade de manter contato visual com o artista da dança em uma performance de improvisação livre, Thiago comentou que não acha essa ação necessária, pois segundo ele, há um movimento que conjuga as relações entre os performers e que independe somente do olhar.

Ao ser questionada sobre a influência do som no movimento corporal em performances de improvisação livre, Talita comentou que a improvisação está no lugar da escuta e procura treinar um corpo capaz de se retirar e perceber a que o som veio. Para Talita, mover-se a partir do critério de uma reatividade imediata aos estímulos sonoros — o que ocorre nos corpos de pessoas dançando em uma balada, por exemplo — pode resultar em um lugar enfadonho e de repetição. A entrevistada comentou que o que mantém o seu desejo de improvisar, seja em relação a estímulos sonoros, objetos, imagens ou sensações, é treinar uma postura e um corpo capaz de perceber o máximo que puder.

### 3.3 MARCO SCARASSATI E LOOP B<sup>43</sup>

A entrevista com Marco Scarassati e Loop B foi realizada no dia 5 de agosto de 2021. O encontro se deu em um clima descontraído e rendeu informações pertinentes para esta pesquisa a partir dos relatos de experiências pessoais desses artistas com relação à prática da improvisação.

Ao longo da entrevista, Loop B comentou que não se sente bem quando assiste performances de improvisação de música e dança nas quais nota-se que os artistas não estão interagindo entre si. Segundo Loop B, esse é um momento rico de encontro e que, se os artistas estiverem fechados em si mesmos, o encontro não acontece. Loop B também comentou que a realização de dinâmicas intencionalmente dicotômicas dentro de formas bastante interativas causa um choque interessante; em outras palavras, em uma performance em que os participantes estejam bastante conectados podem ser interessantes momentos em que há uma diferenciação entre as dinâmicas das gestualidades sonoras e corporais. Marco Scarassati, dentro dessa mesma ideia, concordou que pode haver momentos em que os artistas estejam performando em universos distintos — considerando que o público é quem vivencia isso em sua integridade —, mas que gosta de momentos em que parece que o que se está fazendo é uma entidade e que a interação não é buscada, mas simplesmente acontece.

Marco Scarassati comentou que há uma simbiose entre objetos musicais e objetos performativos corporais em performances de improvisação com música e dança. Segundo o artista, o musicista precisa ter uma dimensão da sua corporeidade no sentido que também é um corpo em dança, ao mesmo tempo que os corpos movedores também são corpos musicais,

---

<sup>43</sup> Marco Scarassati e Loop B – Entrevista sobre improvisação livre com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/pUjwL6RGttY>. Acesso em: 3 ago. 2022.

ainda que não estejam emitindo som. Com relação à ideia de que o musicista possa também estar dançando ao executar seu instrumento, Loop B comentou que o seu trabalho já é bastante performativo e que gosta de estar presente com movimento. É possível perceber claramente esse tipo de interação em um dos trabalhos de Loop B com a dançarina Thais Ponzoni<sup>44</sup>. Na performance em questão, os artistas interagem de maneira teatral e criam um território em que não há distinção entre quem estaria atuando como musicista ou como dançarino.

Em uma pergunta referente à utilização de pulsações rítmicas mais cíclicas nas performances com música e dança, Loop B — que utiliza muitos objetos sonoros e instrumentos de percussão em suas apresentações —, comentou que é preciso tomar cuidado para não se impor, o que acabaria levando o corpo do dançarino para um lugar mais marcado. Quanto a isso, é possível perceber nas improvisações de Loop B uma despreocupação acerca da decisão sobre realizar ou evitar padrões rítmicos mais populares ao longo de suas performances. Quando essa mesma questão foi endereçada a Marco Scarassati, o artista trouxe uma opinião interessante: a negação do ritmo nas performances consiste em uma postura europeia e de sentido colonizador, ou seja, daquele que não tem a necessidade de afirmação de seu próprio lugar.

Dialogando paralelamente com o ponto de vista dos demais artistas entrevistados, Loop B e Scarassati comentaram que é preciso se colocar na experiência da improvisação a partir da escuta e de maneira a gerar fluxo. O entrevistado Scarassati fez uma relação entre o improviso e o surf. Segundo ele, na improvisação você surfa a onda que você mesmo está criando e o desafio é se manter nessa ondulatória.

Ambos os artistas também revelaram como se sentem quando estão improvisando. Loop B disse que para ele improvisar é brincar e que está quase sempre sorrindo quando está performando, pois considera esse um momento muito gostoso. Scarassati comentou que a improvisação lhe dá um sentido de plenitude, de prazer indescritível, e que se trata de um momento transformador e de epifania.

---

<sup>44</sup> Transmissão ao vivo de Loop B. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7uP\\_jfu506Q&t=772s](https://www.youtube.com/watch?v=7uP_jfu506Q&t=772s). Acesso em: 28 jul. 2022.

### 3.4 ROGÉRIO COSTA E CRISTIAN DUARTE<sup>45</sup>

A entrevista com Rogério Costa e Cristian Duarte foi realizada no dia 11 de agosto de 2021 e durante a ocasião foram compartilhadas muitas experiências e reflexões por parte dos entrevistados.

Cristian Duarte contou que já experienciou diferentes tipos de interações entre música e dança nos processos artísticos que já fez parte. Também comentou sobre uma experiência que teve com o artista Tom Monteiro, em que este tocava um theremin (instrumento musical acionado por movimentos corporais) no centro do espaço em que estava sendo realizada uma performance. Nessa ocasião, os dançarinos tinham a opção de se aproximarem do instrumento e interagirem com a música, tirando do musicista o controle integral do conteúdo sonoro da performance. Duarte também falou sobre o seu projeto Jamzz<sup>46</sup>, em que os participantes e o público são convidados a improvisar dançando hits musicais das décadas de 1980 e 1990. A proposta utiliza sonoridades já existentes dentro de nossa memória musical como estratégia para facilitar a exploração corporal e improvisação na dança.

Ambos os entrevistados comentaram sobre o hábito de conversar ao final das performances para verificar o que funcionou melhor porque, segundo eles, é importante que exista cumplicidade entre o elenco em função da responsabilidade em facilitar uma experiência. Além disso, outros tipos de comunicação podem acontecer durante as performances, por meio da troca de olhares, por exemplo. Cristian fez uma analogia entre a comunicação por meio de olhares em performances com as que acontecem em relações amorosas, em que as intencionalidades são compreendidas através de expressões faciais.

O entrevistado Rogério Costa abordou questões que surgiram a partir de práticas do grupo de improvisação que coordena, Orquestra Errante (ver p. 34). Rogério relatou que os encontros da Orquestra Errante consistem em ambientes de conversa e de criação coletiva e é como se formassem um grupo que se reúne semanalmente para um ensaio musical ou para uma partida de futebol.

Segundo o entrevistado Rogério, nos encontros da Orquestra Errante são realizadas sessões de improvisação “clássicas” (sem combinados), mas também surgem propostas de

---

<sup>45</sup> Rogério Costa e Cristian Duarte – Entrevista sobre improvisação livre com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/BTEqrsicUQU>. Acesso em: 3 ago. 2022.

<sup>46</sup> “Jamzz é uma fusão de *jam* e jazz. *Jam* é o termo adotado pelo movimento de contato improvisação em uma referência às sessões musicais realizadas principalmente pelo jazz e pelo blues. Tanto em dança como em música, é uma oportunidade de chegar mais perto, colocar corpos em diálogo, em jogo, em prática e socialização”. Disponível em: <https://cristianduarte.net/>. Acesso em: 14 dez. 2021.

roteiros para improvisações semiestruturadas. Por exemplo: em um dos encontros da Orquestra Errante, uma de suas orientandas de doutorado conduziu uma improvisação que propunha interações entre as artes visuais e a música. Na ocasião, a propositora improvisava pintando um quadro e os musicistas participantes improvisavam em seus instrumentos a partir das cores que a propositora utilizava na pintura. Essa experiência resultou na criação de um quadro e no registro em áudio daquela improvisação musical.

Em relação ao aspecto emocional dentro da improvisação livre, os artistas demonstraram opiniões semelhantes. O entrevistado Rogério mencionou que fatores como a pandemia e a situação política nacional são debatidos nos encontros da Orquestra Errante e que, inevitavelmente, refletem no fazer artístico do grupo. Cristian Duarte comentou também que, quando se coloca em estado de improvisação permanente, sente que não cria somente decisões técnicas, mas se coloca em um lugar de porosidade com a situação, com quem se está jogando, com as próprias angústias e com o contexto político social. Segundo Cristian, todos esses fatores contribuem para a construção da dança.

### 3.5 FELIPE MERKER E NINA GIOVELLI<sup>47</sup>

A entrevista com Nina Giovelli e Felipe Merker foi realizada no dia 30 de julho de 2021 e abordou aspectos diversos dentro do universo da improvisação com música e dança.

A entrevistada Nina comentou que é de seu interesse acionar a dança não somente como uma experiência visual, mas prover também experiências sinestésicas, como as que acontecem ao assistirmos um trapezista em um circo, por exemplo. Em seu caso, Nina relatou que gosta de trabalhar com objetos, retirando a hierarquia do corpo, o que é possível verificar em sua performance com Loop B no projeto DUPL•S<sup>48</sup>. Nina comentou que a improvisação com vários performers carrega a questão do diálogo, mas que em diálogos também existe: falar ao mesmo tempo, interromper o outro etc. Nina relatou que, em alguns momentos durante as performances de improvisação livre, ela vai para um lugar de menos escuta e mais engajamento cinético com o próprio o corpo, assim como já presenciou performances em que a pessoa responsável pela música estava mais presente na materialidade do som que estava criando.

---

<sup>47</sup> Felipe Merker e Nina Giovelli – Entrevista sobre improvisação livre com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/rLbJx1fH8s>. Acesso em 3 ago. 2022.

<sup>48</sup> DUPL•S: Nina Giovelli e Loop B. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=eVJ\\_AHBrkDE&t=67s](https://www.youtube.com/watch?v=eVJ_AHBrkDE&t=67s). Acesso em: 1 ago. 2022.

Sobre a utilização de sonoridades rítmicas e melódicas mais idiomáticas e coreografias mais reconhecíveis nas performances de improvisação livre, a entrevistada Nina pensa que os corpos nunca são sozinhos, mas são sempre atravessados pelas suas culturas, naturezas e sons. Nesse sentido, Nina não procura excluir a relação em que o musicista propõe um caminho rítmico e imaginário para a performance e, também, que tende a se interessar mais pelos apelos coreográficos e emocionais que surgem em lugares democráticos onde é possível se encontrar. Ela comenta, por exemplo, sobre o aspecto político e coreopolítico que existe em uma multidão pulsando no mesmo ritmo.

Felipe Merker mostrou um ponto de vista interessante sobre a indissociação entre música e dança que existe em manifestações culturais de matriz afrodiaspórica, como no caso do jongo e do candomblé, no Brasil. Felipe, que tem como ponto central em suas pesquisas atuais o estudo de epistemologias contracoloniais, chamou a atenção para o fato de que a separação entre dança e música acontece no modernismo de matriz europeia e que esse modernismo separa corpo e mente na busca de uma domesticação do corpo e sua subalternização dentro da música. Dentro desse mesmo pensamento, ele falou que temos que trazer outros olhares para o entendimento do que é ritmo e pensar em outras epistemologias para obter uma relação mais intrínseca e menos hierárquica entre música e dança.

Sobre interações entre música e dança em performances de improvisação livre, o entrevistado Felipe nos fez refletir, primeiramente, sobre uma frase do músico Letieres Leite: “A dança vem antes. A música olha e toca” (OLIVEIRA, 2020, s/p), retirada do artigo<sup>49</sup> de Bernardo Oliveira no qual são relatadas situações em que a música é construída a partir dos movimentos de quem dança, como no candomblé brasileiro, quando os praticantes incorporam um orixá, por exemplo. Felipe pensa que precisamos nos perguntar de onde estamos falando para tratar da separação entre música e dança. Segundo ele, essa separação acontece, basicamente, dentro do modernismo de matriz europeia que quer, como expressão artística, um hipercartesianismo que separa corpo e mente e busca subalternizar o lugar do corpo dentro da música. O entrevistado comentou, ainda, que não existe uma roda de jongo ou um xirê de candomblé sem dança, por exemplo.

Felipe também pensa que precisamos nos despir desse lugar construído a partir da posição da branquitude para poder acionar outras epistemologias ao improvisar. Por exemplo, ao pensar em uma relação mais intrínseca com o corpo dentro da prática musical criando

---

<sup>49</sup> Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2600-a-dan%C3%A7a-vem-antes-a-m%C3%BAsica-olha-e-toca-1%C2%AA-parte-de-ensaio-sobre-a-palavra-percussiva.html>. Acesso em: 14 dez. 2021.

relações de tempo e frequências com a pessoa que está se movendo em uma performance. Felipe também recomenda o artigo *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives* (1952), de George Lewis, que alerta para esse olhar a partir de uma branquitude em que prevalece um lugar de impermanência e não de afirmação na improvisação.

### 3.6 PATRÍCIA BERGANTIN E LUIZ GALVÃO<sup>50</sup>

A entrevista com Patrícia Bergantin e Luiz Galvão foi realizada no dia 26 de julho de 2021 e promoveu reflexões interessantes sobre interações entre música e dança em performances de improvisação livre.

Patrícia contou que começou a praticar improvisação através do contato improvisação. Comentou ainda sobre sua prática Corpo Antena, na qual ela aborda o corpo que se move a partir das forças e não das formas. Segundo ela, ao movimentar-se, procura não somente se basear nas coreografias e nos repertórios preexistentes, mas também no campo das ondas, das intensidades, do afeto e de tudo que a atravessa. O Corpo Antena seria como uma membrana que ao mesmo tempo que dá o contorno do seu interior, troca informações com o que está fora sem perder sua porosidade. Patrícia acrescentou que o lugar que a ocupa e fica vivo para ela na improvisação é o limiar que desliza entre o óbvio (que seriam os recursos e os repertórios) e o “não saber”.

O entrevistado Luiz Galvão revelou que iniciou suas investigações musicais em improvisação por influência de John Coltrane e do *free jazz* e também que, ao improvisar, busca fugir de idiomas facilmente reconhecíveis. Com relação às interações entre música e dança, Luiz relatou que não vê problema nenhum em uma mimetização ou cópia de intenções entre uma e outra, mas que acha interessantes as relações antagônicas, como por exemplo uma situação performática em que realiza ruídos com a guitarra e a dançarina permanece deitada. Sobre esse assunto, a entrevistada Patrícia comentou que, historicamente, existe o pensamento de que os dançarinos se movem baseados na música, porém, em uma performance de improvisação livre, pode haver uma dosagem entre transmissão e porosidade. Dessa forma, a improvisação não se trata do musicista impondo uma coreografia através da música e nem do dançarino informando ao musicista o que ele tem que tocar, mas sim uma busca pelo “entre”.

---

<sup>50</sup> Patrícia Bergantin e Luiz Galvão – Entrevista sobre improvisação livre com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/EowQCsCEZOA>. Acesso em: 3 ago. 2022.

Os artistas falaram também sobre o processo criativo da performance Fantasmagoria, realizada junto de Thiago Salas, Talita Florêncio e Iago Mati. Nesse trabalho, Luiz Galvão e Patrícia Bergantin performavam remotamente em um ambiente virtual utilizando uma plataforma de videoconferência. Nessa performance, Patrícia, que atuou como dançarina, não tinha acesso aos sons emitidos pela guitarra de Luiz. Da mesma maneira, Luiz, que atuou como musicista, não tinha acesso à imagem das movimentações corporais da Patrícia. Segundo os artistas, após muitas práticas, foram desenvolvidas naturalmente experiências telepáticas e formou-se um campo de sinergia em que não importava se havia concordâncias entre música e dança, mas sim a constatação de que uma situação adversa — a pandemia da covid-19 — poderia ser usada como potência em um lugar de encontro. Segundo Luiz, essa experiência foi um convite ao campo do surreal e através dela se constatou que não existe um espaço ideal para esse tipo de experiência.

O mesmo entrevistado comentou que o processo de criação da performance Fantasmagoria foi muito especial e até medicinal, pelo fato de que foi realizado durante o ápice da pandemia no Brasil, em um momento em que eram impostas rigorosas medidas de distanciamento social. Segundo Luiz, o processo de naturalização da telepatia na improvisação e a sensação de estar performando remotamente por causa da realização daquela experiência telepática — e não por causa do momento adverso de pandemia que estava sendo enfrentado — foram muito ricos.

A entrevistada Patrícia concordou que a experiência de Fantasmagoria foi interessante porque não usou a situação da pandemia para focar na narrativa do isolamento social, da tristeza e da doença, mas a usou como uma potência e como um lugar de encontro, pois transgrediu barreiras do surreal e do *nonsense*. Patrícia comentou que a performance trouxe uma relação de mistério para a concordância e a sinergia entre música e dança que, no caso daquela experiência, não teve relação com fazer algo do mesmo jeito e ao mesmo tempo, mas sim com a microcomunidade que se manteve entre os artistas envolvidos durante os encontros para a produção daquela performance.

### 3.7 ROSEMERI ROCHA<sup>51</sup>

A entrevista com Rosemeri Rocha foi realizada no dia 20 de julho de 2021 e teve um caráter especial, pois já trabalhamos juntos no evento Improviso Dança e Música e também no grupo artístico e projeto de extensão coordenado por ela, o UM Núcleo.

No início da entrevista, Rosemeri contou que a improvisação é um tema que faz parte de sua pesquisa desde a década de 1990. Ela compartilhou algumas de suas experiências com o UM Núcleo, com o Improviso Dança e Música, e também as que realizou durante seu mestrado e doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Rosemeri contou que os eventos do Improviso Dança e Música são um convite para a pessoa entrar e simplesmente se mover. Ela falou que há vezes em que não aparecem musicistas e que então utilizam música eletrônica ou dançam no silêncio — o que pode ser mais simples para os mais experientes e mais desafiador para aqueles que estão participando pela primeira vez. De qualquer maneira, muitas são as vezes em que musicistas estão presentes, com variadas propostas e instrumentos musicais, como ocorreu comigo e com os demais musicistas colaboradores do Improviso Dança e Música: Fabio Cadore, Marcelo Zarscke e Ângelo Esmanhotto.

Segundo Rosemeri, o resultado e a textura do movimento são diferentes à medida que os sons são diferentes, o que gera um ambiente de relações. Rosemeri pensa que a relação da dança para com a música tem a ver com acompanhar ou não os sons produzidos. Segundo ela, há pessoas que se focam no acompanhamento da música e outras que se contrapõem a ela dependendo do contexto se está criando com ela mesma e o que o estado do corpo está produzindo.

A entrevistada explicou que o Improviso Dança e Música geralmente é antecedido de um “aulão”, em que um artista escolhido apresenta propostas iniciadoras, como exercícios de respiração e aquecimentos para improvisar. Rosemeri contou que a realização desse aulão antes da improvisação ou simplesmente chegar e começar a se mover é uma questão discutida. Segundo Rosemeri, as pessoas têm diferentes anatomias e repertórios de vida. Algumas delas, por exemplo, chegam atrasadas, mas já “vão improvisando livremente”; outras têm experiência com a improvisação de contato, que é uma característica presente no Improviso

---

<sup>51</sup> Rosemeri Rocha – Entrevista sobre improvisação livre com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/wS-E-83go0M>. Acesso em: 5 de ago. 2022.

Dança e Música; há ainda outras que têm experiência em dança de rua ou balé clássico. Por essa característica de liberdade na improvisação, o UM Núcleo e os eventos do Improviso Dança e Música contemplam dançarinos de várias áreas. Dessa forma, Rosemeri pensa que os aulões servem para proporcionar bagagem para improvisar e cada pessoa que os propõe o faz a partir do seu próprio entendimento. Rosemeri comentou que há muitas dissertações e teses em dança que estudam a improvisação, seja ela estruturada ou não, mas todas partem de princípios estruturadores.

### 3.8 YIUKI DOI E DAN PIANTINO<sup>52</sup>

A entrevista com Yiuki Doi e Dan Piantino foi realizada no dia 28 de julho de 2021 e teve um caráter especial, porque já participamos de muitas sessões de improvisação juntos em eventos do Improviso Dança e Música.

O entrevistado Yiuki comentou sobre sua relação com o contato improvisação e como essa forma de dança improvisada é mais do que uma técnica, mas uma comunidade de artistas que teve sua origem nos Estados Unidos no início dos anos 1970 e que muitas vezes era também associada a movimentos ativistas, como o veganismo e a agroecologia, por exemplo. O artista falou sobre a utilização do termo *jam session* para encontros de improvisação em dança, da mesma maneira que se utiliza em encontros de improvisação musical. Yiuki comentou que em *jams* de contato improvisação é comum não haver musicistas, e que os sons costumam ser os da respiração e os do ambiente. Yiuki apontou também para o fato de que em algumas culturas orientais não há separação entre música, dança e teatro. Essa é uma problemática que foi argumentada, também, por Felipe Merker durante sua entrevista.

Acerca da questão sobre interações entre música e dança em performances de improvisação livre, o entrevistado Dan comentou que ela depende da relação que os artistas buscam ter. Dan falou que o diálogo não acontece somente no momento da performance, mas que ele também deve acontecer antes e depois dela. Segundo esse entrevistado, o fato de o musicista caminhar pelo espaço, por exemplo, já diz muita coisa sobre o diálogo.

O entrevistado Yiuki comentou que, aqui no Brasil, a música dialoga com a *jam session*, pois faz parte da cultura brasileira, mas que no Improviso Dança e Música é diferente, por conta desse ser um lugar aberto para comunidade geral — nas palavras de Dan:

---

<sup>52</sup> Yiuki Doi e Dan Piantino — Entrevista sobre improvisação livre. Disponível em: <https://youtu.be/Nfg9U6TZhT4>. Acesso em: 5 ago. 2022.

“um lugar mais aberto ao não saber”—, de modo que, segundo Yiuki, nem todo mundo que participa está em busca de um diálogo poético ou estético e então muitas coisas acontecem espontaneamente, diferente de quando há presente um núcleo de pesquisadores específicos de improvisação. Yiuki relatou que nas *jams* sempre se procura a poética do agora junto ao observador, de forma que o diálogo com a música é sempre desafiador, pois existem vários elementos do momento presente.

Ainda sobre as interações entre música e dança, o entrevistado Yiuki comentou que a pulsação na música é um convite para o axé chegar e para compartilhar a vida, pois conclama a nossa cultura afro-brasileira. Por outro lado, segundo Yiuki, a música também pode criar tapetes sonoros que lembram sensações e imaginações. Ambos os artistas comentaram que cabe aos performers abraçar as propostas ou abstrai-las, gerando contrapontos. Yiuki deu o exemplo de que, enquanto a música pode estar melódica, a dança pode se contrapor com um movimento de queda que não dialoga, mas cria conexões poéticas com a música.

O entrevistado Dan revelou que procura ir criando diálogos utilizando a música como estímulo de concordância e também como estímulo de contraponto. Também acrescentou que cada encontro de improvisação é efêmero e possui as suas especificidades. Por exemplo, em uma edição do Improviso Dança e Música em que não houve a presença de musicistas, Dan contou que ficou responsável pela *playlist*, e que o fato de ter escolhido músicas brasileiras teve um efeito catártico para alguns dançarinos por causa da relação entre as letras das canções e questões que enfrentamos como nação.

Sobre a postura dos musicistas em performances de improvisação livre, Yiuki e Dan concordaram que os musicistas poderiam “dar umas rasteiras” ao desestabilizar as expectativas dos dançarinos, por exemplo: parar de tocar subitamente no decorrer da performance, deixar o instrumento e andar no meio dos improvisadores, tocar um caxixi deitado no chão. Segundo Yiuki, ações como essas podem alterar a temporalidade e teríamos muito a ganhar em termos de reflexão ao produzir essas possibilidades.

### 3.9 ANGELO ESMANHOTTO<sup>53</sup>

A entrevista com Angelo Esmanhotto foi realizada no dia 14 de julho de 2021 e se deu de maneira fraternal pois, algumas semanas antes de entrevistá-lo, fui entrevistado por ele no

---

<sup>53</sup> Angelo Esmanhotto – Entrevista sobre improvisação livre com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/pPfCeTJN7XA>. Acesso em: 25 ago. 2022.

*Contextura sonora* — programa sobre improvisação livre que Angelo apresenta na rádio Cultura 930.

Nos momentos iniciais da entrevista, o entrevistado Angelo contou que a formação musical clássica foi a base dos seus estudos musicais e que em uma passagem pela Suíça, passou a ter mais contato com improvisação através da música indiana e da música da ilha de Bali. Já no Brasil, ao longo do curso de musicoterapia da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Angelo esteve em contato com Rosemeri Rocha, que também foi entrevistada neste projeto. Desse encontro surgiram várias parcerias artísticas envolvendo música e dança. Em relação a essas parcerias, Angelo comentou que já fez cenários sonoros para coreografias e que também já produziu temas musicais que foram coreografados, mas que nas improvisações ao vivo é criado um diálogo em que o bailarino pode ser visto como uma “partitura instantânea”.

Segundo o entrevistado Angelo, o bailarino pode sugerir uma movimentação forte, fraca, rápida ou lenta, que pode ser traduzida para música e vice-versa. Dessa maneira, o musicista ou o dançarino pode “puxar o tapete” um do outro, realizando alterações súbitas na dinâmica. De acordo com Angelo, surgem diálogos da relação entre movimento de corpo e vibração sonora que podem não dar certo em uma primeira vez. Ainda, comentou que, em uma conversa com sua irmã, concluiu que a dança não depende da música para existir. Dessa maneira, mesmo que a música se apresente com imprecisões harmônicas, rítmicas e melódicas, ainda assim pode se integrar com a dança. Esse entrevistado pensa que, nas improvisações com música e dança, as perguntas e respostas são infinitas e se pode ir para o lado que quiser.

Ao longo da entrevista, Angelo contou que em uma *jam* de improvisação livre em Florianópolis, realizou uma pausa na sonoridade que estava realizando e os dançarinos presentes pararam de se mover e olharam para ele. Angelo, então, fez um sinal para que eles continuassem a se mover. Esse exemplo ilustra a conexão que pode existir entre música e dança.

Esse entrevistado contou também uma outra experiência, em que o balé do teatro Guaíra, de Curitiba, trouxe um bailarino americano que iria apresentar uma coreografia. Como essa coreografia tinha curta duração, foi solicitado que o grupo de Angelo abrisse o espetáculo com um improviso. Ao final do espetáculo, Angelo ouviu alguém do público comentar que sentiu que a primeira parte do espetáculo (o improviso) representava o homem livre e solto, simbolizando a natureza. Já a segunda parte, que era o balé coreografado,

representava o homem preso na cidade. Angelo achou interessante como duas obras pensadas em épocas e lugares diferentes fez com que o público criasse relações de antítese.

### 3.10 INDIONEY RODRIGUES<sup>54</sup>

A entrevista com Indioney Rodrigues foi realizada no dia 23 de julho de 2021 e teve um caráter especial, pois Indioney foi o orientador desta pesquisa e um dos músicos convidados para colaborar musicalmente na etapa dos laboratórios artísticos (vide cap. 4).

No início da entrevista, Indioney revelou que seu interesse por improvisação livre teve como porta de entrada a música do compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007), e também contou como foi o processo criativo da cine-ópera *HawwwaH*, espetáculo que realizou ao lado dos artistas Iria Braga e Ricardo Janotto, em 2017. Segundo Indioney, os artistas ensaiaram a improvisação por cinco meses, o que, em suas palavras, foi um processo profundo e enriquecedor. O entrevistado também comentou que a prática continuada e renovada em *HawwwaH* gerou um processo de cumplicidade entre os artistas.

Com relação a sessões de improvisação coletiva, como as que acontecem no Improviso Dança e Música, o entrevistado Indioney comentou que é possível pensá-las multitemporalmente. Na superfície, teríamos a espacialidade, em que ocorrem correlações entre espécies de movimento corporal e som, o que já existe em outras artes, como em trilhas sonoras para cinema. Todavia, Indioney falou sobre a possibilidade de buscar elos temporais estabelecendo territórios emocionais, simbólicos, e criando possibilidades de deteriorações. Segundo ele, uma determinada posição do corpo pode despertar sentidos e processos que não têm necessariamente conexão com o que está acontecendo naquele determinado momento, mas que lhe são complementares pelo aspecto ontológico e da ordem do ser. Indioney pensa que há a possibilidade de submergir ou imergir nessas relações, a depender da personalidade de cada um.

Ao longo da entrevista, Indioney comentou como as relações dentro da improvisação livre são multidimensionais, multiculturais, multitemporais e diferentes de relações que ocorrem em improvisações idiomáticas. Por exemplo, de acordo com ele, na improvisação do jazz existe uma espécie de cultura e comunidade em que se pode esperar que certas coisas acontecerão; já na improvisação livre existe um contraponto de intensidades, o que nos dá

---

<sup>54</sup> Indioney Rodrigues – Entrevista sobre improvisação livre com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/Bu5fsk4lkUM>. Acesso em: 5 ago. 2022.

opções de discordâncias, atenuações, multiplicações, mesclas e simbioses que estão presentes em outras relações humanas, como nas amizades e inimizades, por exemplo.

O entrevistado trouxe também reflexões que partem de seu contato com a teoria do filósofo Henri Bergson, ao explicar que a memória não está descolada do passado e que, dessa forma, todas as nossas escolhas e percepções, desde as mais triviais, são formadas por tudo aquilo que vivemos. Nas palavras de Indione: tudo é memória, pois tem sentido, significado e conceito. Segundo o entrevistado, há conforto nas coisas que fazem sentido, mas quando falamos em uma língua estranha, abrimos espaço para o ilógico e para a loucura. Indione pensa que é preciso responsabilidade no processo criativo da improvisação para progredir e que o ato improvisatório não se trata de dizer algo, mas sim de fazer questionamentos, como se a cada instante exercitássemos a capacidade de renovação. Nos momentos finais da entrevista, Indione falou que é partidário da visão de que a emoção é base para o pensamento, para a razão, para a inteligência, e podemos ressaltá-la pensando expressivamente na improvisação.

### 3.11 AMELU CLARINDO E LUCAS SEQUINEL<sup>55</sup>

A entrevista com Amelu Clarindo e Lucas Sequinel foi realizada no dia 9 de julho de 2021. Nessa ocasião nos encontramos remotamente, para o que seria uma reunião para testar questões técnicas da plataforma de conferência virtual e para verificarmos como seria o andamento das perguntas e respostas. No entanto, conforme fomos progredindo, decidimos que poderíamos aproveitar para realizar a entrevista de fato.

No início da entrevista, Lucas comentou que simpatiza com a cena da música experimental, especialmente a de São Paulo e a do Rio de Janeiro, e que, através do Improviso Dança e Música, começou a pensar a música experimental e a música de improviso de uma maneira mais séria. A entrevistada Amelu comentou que em uma disciplina chamada *Investigação do Movimento*, no curso de Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), passou a praticar um mover mais intuitivo, improvisando de acordo com algum tema ou em relação com o outro. Além disso, Amelu contou que desde 2012 passou a frequentar o UM Núcleo, da UNESPAR, e também o Improviso Dança e Música.

---

<sup>55</sup> Amelu Clarindo e Lucas Sequinel – Entrevista sobre improvisação livre com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/4R8jbgYJe5Y>. Acesso em: 25 de ago. 2022.

Ao longo da entrevista, foram realizadas várias considerações acerca de interações criativas entre música e dança em performances de improvisação livre. O entrevistado Lucas comentou que, tendencialmente, a música aparece com um papel propositor, mas precisamos pensar em relações não hierárquicas na tentativa de subverter esse lugar comum. Nesse sentido, Amelu comentou que, como pesquisadora de dança popular, sente que a tendência da música condicionar o movimento pode ser quase instintiva, pois envolve contextos históricos e religiosos. Quando se escuta uma ciranda, por exemplo, dar as mãos e girar seriam movimentações óbvias no inconsciente coletivo. Amelu sente que a dança codificada dá liberdade para rotas de fuga, mas sem dissociar-se de uma linguagem. Por outro lado, a improvisação, segundo ela, em alguma medida rompe com essa lógica e se deixa fluir a partir de outras influências, de modo que, para algumas pessoas, não se trata de dança, mas de pesquisa de movimento.

Ainda sobre interações entre música e dança, a entrevistada abordou uma outra questão sobre a influência das sonoridades nos movimentos corporais. Amelu relatou que há uma tendência a imitar determinadas sonoridades a partir de um repertório próprio de movimentos, mas que às vezes opta por, propositalmente, romper com isso para se propor a outras movimentações.

Lucas comentou que sente que é preciso dominar o caminho do sentimento e da emoção na arte, pois ele pode nos levar para uma catarse ou um expurgo da alma. Também pensa que a arte traz o conflito da técnica, da razão e do sentimento, e que sempre vamos negociando internamente para chegar a resultados que fiquem interessantes para todo mundo. Dessa forma, o entrevistado pensa que podemos ver a humanidade das outras pessoas ao improvisar com elas.

Amelu também relatou que, por vezes, procura sair da dança e ir tocar ou observar. Segundo Amelu, isso é um jogo que ela tem construído. Disse ainda que não separa o racional do emocional, pois pensa que está tudo dentro do mesmo corpo. Ela relatou que não é alguém que se emociona quando está dentro do processo, mas quando está no papel de observadora se emociona a ponto de chorar ou até mesmo se irritar.

### 3.12 ANA SANCHÉZ-COLBERG<sup>56</sup>

A entrevista com Ana foi realizada no dia 24 de abril de 2022 e foi especial, também, por ter sido a única realizada com um artista de fora do Brasil. Ana é de Porto Rico e me concedeu a entrevista de Atenas, onde estava na época. O motivo que me levou a entrevistá-la foi a leitura de seu artigo *Moving sound: new relationships between contemporary dance and music in improvisation*<sup>57</sup> (2019), escrito em parceria com o artista Dimitris Karalis, e cujo tema dialoga profundamente com esta pesquisa.

No início da entrevista, Ana comentou que o *tanztheater* (dança-teatro) alemão, desenvolvido pelos artistas da dança Rudolf Laban, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, Pina Bausch, dentre outros, foi uma ponte para que ela migrasse do balé clássico para a dança contemporânea. Ana disse que não via sentido no modelo de dança moderna americano porque não tinha interesse em ver a dança como uma linguagem de técnicas e o *tanztheater* alemão fazia sentido pela sua característica questionadora das tradições, pelo seu hibridismo e pela sua relação dos corpos com o espaço. Ana comentou que não vê o palco como um espaço em branco, mas acredita que as condições particulares de cada espaço são fatores contribuintes para a geração do movimento.

A entrevistada falou que ser de Porto Rico é ser imerso em sons desde o nascimento, seja por causa da música afro-cubana, com seus ritmos extraordinariamente complexos, ou por causa dos sons da natureza, muito presentes no país. Ela contou, por exemplo, sobre o barulho notável de uma espécie de sapo, chamado *coqui*, que só existe na ilha de Porto Rico. Pelo motivo de ter crescido nesse lugar, que nunca está em silêncio, Ana Colberg disse que não pensava na ideia de compor música para dança da maneira tradicional, mas que o primeiro elemento que considera em uma coreografia é o ambiente sônico e musical incorporado.

Ana comentou que desde seus primeiros trabalhos como coreógrafa já pensava na relação de diálogo entre música e dança considerando o ambiente como motivação. Sobre interações entre música e dança, ela pensa que é possível imaginar o corpo em movimento como uma partitura cromática. Ana explicou que Rudolf Laban propôs afinidades entre movimentações corporais e estruturas musicais que a fenomenologia do som justifica.

---

<sup>56</sup> Ana Sánchez-Colberg – Entrevista sobre improvisação livre com música e dança. Disponível em: <https://youtu.be/DICpbK26M2Y>. Acesso em: 5 ago. 2022.

<sup>57</sup> Em português: *Som em movimento: novas relações entre dança contemporânea e música na improvisação* (tradução nossa).

Segundo ela, é possível traduzir a dança em música a depender de que aspecto da dança queremos transformar em sônico. A entrevistada afirmou que é possível estabelecer relações entre os formatos que os dançarinos criam com a tensão dos movimentos e criar metáforas sônico-somáticas para ler o corpo. Do ponto de vista da dança, Ana falou que os dançarinos podem decidir tacitamente a sua relação com o ritmo e que não é preciso ser um escravo dele. Segundo ela, a improvisação com música e dança tem a ver com sistemas emergentes e que a influência da música na dança e vice-versa é uma questão do nível que se deseja que um afete o outro.

Sobre a relação direta do elemento sônico no corpo, Ana contou sobre um de seus projetos, o solo *45, 46, 47 The unbearable*, que contou com a composição sonora de Kiriakos Spirou. Para esse trabalho, os artistas pesquisaram em estúdio um som que seria insuportável de se ouvir. Ana comentou que ao ouvir esse som, um músculo do seu pescoço ficava rígido e era possível controlar o efeito desse som em seu corpo a partir da maneira com que movimentava o seu rosto. Esse solo é uma reflexão frágil sobre uma dançarina alcançando a maturidade e o desejo de esculpir para ela um espaço sem melancolia, metáfora ou memória, um espaço de novas possibilidades diante da constante perda. O ambiente de palco desse solo constitui-se em uma “grossa presença de som”, que engole o performer e faz do ouvir uma ação ativa<sup>58</sup>.

Ao longo da entrevista, Ana comentou que compartilha da opinião de Gary Peters de que não existe uma improvisação totalmente livre. A ideia de criar parâmetros, entender regras, estruturas, e a posição de cada um em um processo de improvisação é a discussão central do artigo *Moving Sounds* (2019), no qual Ana Colberg comenta:

Analogias entre música e dança são revistas através de uma lente “pós-formal” alinhada a um pensamento complexo que envolve “abertura, processo dialético, contextualização e reavaliação contínua” (Montouri, 2003, p. 252). Visto através dessa perspectiva, o que tem sido considerado “estruturas formais” (historicamente percebidas por alienar a consciência do sujeito da presentificação do momento, central para a maior parte da compreensão da improvisação) são devolvidas à sua “corporalidade”; o que antes era considerado oposto passa a ser tomado como pólos dentro de uma continuidade no momento da improvisação. (p. 2, tradução nossa<sup>59</sup>)

<sup>58</sup> Informações disponíveis em: <http://www.theatreencorpscollectif.com/archive-2009-2019>. Acesso em: 25 ago. 2022.

<sup>59</sup> No original: “Analogies between music and dance are reviewed through a 'post-formal' lens aligned to a complex thinking that involves ‘openness, dialectical process, contextualization and on-going reevaluation’ (Montouri, 2003, p. 252). Seen through this perspective what have been considered ‘formal structures’ (historically perceived to alienate the subject's awareness from the 'here-ness' of the moment- central to most understanding of improvisation) are returned to their ‘bodily-ness’; what previously had been considered opposites are hereby taken to be poles within a continuum at the moment of improvisation.”

Dentro desse mesmo assunto, Ana comentou que a improvisação “acontece” quando há uma compreensão de composição instantânea. Segundo ela, quando nos tornamos ágeis nessa prática, nossa memória fica extraordinária. Ana acredita que a habilidade na improvisação viabiliza reflexões complexas que mantêm o cérebro na estrutura presente sem nos divorciar da noção do momento.

### 3.13 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

A troca de informações com os vinte artistas entrevistados durante essa etapa rendeu diversas opiniões sobre a experiência da improvisação livre e sobre as interações entre música e dança em performances de improvisação livre. Neste subcapítulo apresenta-se uma análise sobre aspectos gerais das entrevistas com destaque aos que se referem às interações entre música e dança em performances de improvisação livre com base nas teorias que baseiam esta pesquisa<sup>60</sup>.

#### *Lugar de escuta*

A ideia de a improvisação livre ser um lugar de escuta foi recorrente nas entrevistas. Sobre isso, a entrevistada Dudude observou que, em contextos improvisatórios, os improvisadores têm liberdade para desconectar e reconectar a escuta. A entrevistada Nina complementou essa visão comentando que, às vezes, durante uma performance de improvisação, ela assume uma postura de menos escuta e mais engajamento cinético com o próprio corpo. Sobre esse mesmo assunto, a entrevistada Rosemeri comentou que em eventos como o Improviso Dança e Música observam-se participantes que se conectam mais com o acompanhamento da música e outros que se contrapõem a ela, a depender do contexto que a pessoa está criando e do que o estado do corpo está produzindo. O entrevistado Yiuki comentou que a busca por um diálogo poético ou estético entre música e dança difere entre frequentadores de eventos abertos, com a participação de públicos menos especializados, e pesquisadores-praticantes mais experientes de improvisação.

---

<sup>60</sup> Muitos assuntos abordados durante a etapa das entrevistas foram vivenciados na etapa dos laboratórios artísticos desta investigação e são descritos e discutidos nos capítulos 4 e 5 desta dissertação.

### *Farejamento*

Além da questão da escuta, Dudude menciona em sua entrevista a prática do farejamento na improvisação livre, que pode ser interpretada como a ativação de todos os nossos sentidos, para além da visão e da audição.

### *Relações humanas*

O entrevistado Indioneu comentou que a prática da improvisação livre nos dá opções de interações que estão presentes nas relações humanas, como nas amizades e inimizades, por exemplo. Nesse sentido, a entrevistada Talita também comentou que a improvisação livre consiste em um estudo profundo do afeto social e que a ação improvisatória é como uma vitrine do nosso viver. Ainda dentro dessa linha de pensamento, a entrevistada Patrícia mencionou que costuma basear seus movimentos não somente nos repertórios comuns, preexistentes, idiomáticos, mas também em campos ondulatórios de intensidades, afetivos e em tudo que a atravessa — uma prática compartilhada também pelo entrevistado Cristian.

### *Grau de intimidade*

Esse tipo de interação pode ter relação com a interação por empatia, proposta por Leman (2008), no contexto das relações humanas, quando diz que

A articulação corporal e a sensação de força e de aceleração impactam o sistema emocional. A experiência do corpo atuante (cinestesia) é então combinada com as emoções que são realmente sentidas. Há evidências neurofisiológicas que centros de representação e execução da ação (áreas de neurônios-espelho) estão anatomicamente conectados com centros de processamento emocional (sistema límbico) (Carr *et al.*, 2003). Assume-se, então, que a empatia é mediada por qualidades afetivas e não por qualidades sensoriais (T. Singer *et al.*, 2004). Além disso, é provável que a empatia se baseie em graus de intimidade e interação social. Os hinos nacionais, por exemplo, contêm formas gestuais fortes para muitas pessoas. (LEMAN, 2008, p. 123, tradução nossa<sup>61</sup>).

---

<sup>61</sup> No original: “The corporeal articulation, and the sensing of force and acceleration, impact the emotional system. The experience of the acting body (kinesthesia) is then combined with the emotions that are actually felt. There is neurophysiological evidencethat centers for action representation and execution (mirror neuron areas) are anatomically connected with centers for emotional processing (limbic system) (Carr *et al.*, 2003). Empathy is thereby assumed to be mediated by affective qualities rather than by sensory qualities (T. Singer *et al.*, 2004). Furthermore, empathy is likely to be based on degrees of intimacy and social interaction. National hymns, for example, contain strong gestural forms for many people.”

A interação corporal viabilizada por meio de empatia com hinos nacionais, exemplificada por Leman na citação acima, pode ser relacionada com uma situação também relatada pelo entrevistado Dan, ao lembrar que, em uma sessão de improvisação livre, a utilização de músicas brasileiras teve um efeito catártico para alguns dançarinos. De maneira semelhante, o entrevistado Cristian comentou que em um de seus projetos, ele utiliza sonoridades já existentes (*hits* musicais das décadas de 1980 e 1990) como estratégia para facilitar a exploração corporal e a improvisação na dança.

### *Conexões*

Os entrevistados Angelo, Paulo e Ana Sánchez refletiram sobre como a música pode seguir a dança e vice-versa em uma performance de improvisação livre. O entrevistado Angelo comentou que é possível traduzir para a música as dinâmicas sugeridas pelas movimentações corporais dos dançarinos, tais como: forte, fraco, rápido, lento etc. A entrevistada Ana e o entrevistado Paulo comentaram que a dança pode ser vista como uma partitura pelo musicista. Sobre essa relação, Ana lembrou que Rudolf Laban já propunha, em sua Teoria de Movimento, a existência de afinidades entre estruturas musicais e movimentações corporais. Ana comentou ainda que é preciso questionar qual aspecto da dança queremos sonificar, uma vez que é sempre possível estabelecermos conexões musicais com as formas de movimento (*shapes*) criadas pelos dançarinos ou mesmo a partir da tensão ou intensidade de seus movimentos, e criarmos metáforas para ler o corpo.

### *Interações criativas convergentes e divergentes*

Com relação a interações criativas convergentes entre música e dança, o entrevistado Loop B revelou que tem preferência por performances nas quais a interação entre os artistas é notória. De maneira semelhante, a entrevistada Nina comentou que, apesar de seu interesse pelos apelos coreográficos emergentes na prática improvisatória, ela também não exclui relações em que o musicista propõe um caminho rítmico para a performance.

Os entrevistados Thiago e Talita, por outro lado, comentaram que não consideram insatisfatório se a música e a dança estiverem desencontradas cronologicamente e não interagirem diretamente em uma performance de improvisação livre. Essa postura de despreocupação com relação à correspondência entre as gestualidades sonoras e corporais em

performances de improvisação livre foi também relatada pelos entrevistados Luiz e Patrícia no processo de criação da performance *Fantasmagoria*, na qual a dançarina Patrícia não tinha acesso às sonoridades emitidas por Luiz que, por sua vez, também não tinha acesso à imagem dos movimentos corporais de Patrícia. Esse tipo de performance — às cegas — remete aos processos criativos explorados por Merce Cunningham e John Cage (ver p. 26), que partiam da ideia de uma não relação entre música e dança e “são marcados por um desejo de resistir a um ‘mimetismo’ percebido entre estruturas musicais e vocabulário de movimento das tradições de danças clássicas e modernas” (COLBERG, 2019, p. 6).

Vários artistas entrevistados relataram que, às vezes, interagem de maneira propositalmente divergente em relação aos outros participantes durante performances de improvisação livre. As entrevistadas Talita e Amelu, por exemplo, relataram que movimentos resultantes de reações imediatas a determinadas sonoridades podem induzir a repetição dos próprios repertórios de movimento. Por esse motivo, elas procuram estar atentas à proposição de movimentos divergentes. Dentro desse mesmo assunto, o entrevistado Luiz revelou que acha interessante quando acontecem momentos com interações antagônicas entre música e dança. O entrevistado Marco também comentou sobre a possibilidade de haver momentos em que os artistas trilham universos distintos nas performances de improvisação livre e revelou que gosta quando as interações entre gestualidades corporais e sonoras não são buscadas, mas acontecem espontaneamente.

Sobre tais questões, a tese de Haga (2008) tem como hipótese que tanto as relações mais miméticas quanto as relações mais divergentes entre música e movimento corporal são fundamentadas em uma expectativa ou em um pré-entendimento das formas em que a música e o movimento combinam, sendo que nas relações miméticas essa expectativa é cumprida e nas relações divergentes essa expectativa é totalmente ou parcialmente violada.

### *Corpo em dança*

Os entrevistados Felipe e Yiuki compartilharam a opinião de que em algumas culturas orientais e em algumas manifestações culturais de matriz afrodiaspórica não existe distinção entre a música e a dança. Felipe atentou para a importância de refletirmos acerca de nossa própria perspectiva, isto é, do ponto de vista geográfico cultural quando abordamos o problema da distinção entre música e dança que, segundo ele, é própria de um pensamento eurocêntrico. O entrevistado Marco, nesse mesmo sentido, mencionou o fato de que o corpo do performer musical também é um corpo em dança. Complementarmente, durante sua

entrevista, Marco também abordou a questão do eurocentrismo na improvisação livre ao comentar que a negação da prática de padrões rítmicos e idiomáticos nas correntes contemporâneas de improvisação livre e de música experimental tem muito a ver com essa postura de sentido colonizador, que não precisa afirmar o seu território, uma vez que já tem o seu lugar conquistado.

### *O idiomático*

Sobre a utilização de sonoridades rítmicas e melódicas, mais idiomáticas e reconhecíveis, em performances de improvisação livre, o entrevistado Rogério comentou que a utilização de sonoridades idiomáticas era mais restrita no início da Orquestra Errante — grupo de improvisação livre que coordena. Ele comentou que, atualmente (2021), o grupo busca seguir uma prática mais solta, na qual os idiomas musicais não são totalmente proibidos, muito embora, se utilizados, não podem se sobrepor às demais sonoridades. Dentro desse assunto, o entrevistado Lucas revelou que aprecia momentos em que a rítmica da música é menos reconhecível e valoriza a progressão de materiais sonoros mais abstratos.

### *Emergência*

O artigo intitulado *Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação* (2013), escrito pelo entrevistado Rogério Costa em parceria com os professores Cesar Villavicencio e Fernando Iazzetta, aborda a ideia de que podemos pensar a atividade coletiva da improvisação como uma experiência humana em que a necessidade intrínseca de colaboração induz uma apreciação que visa não apenas ao resultado estético, mas também ao processo sociogenético de criação (COSTA; IAZZETTA; VILLAVICENCIO, 2013). O artigo também relaciona a prática da improvisação livre com o conceito de emergência. Segundo o artigo,

Este termo é atualmente utilizado para definir “sistemas complexos que têm a propriedade de o todo ser maior que a soma de suas partes” (Sawyer, 2010, p. 12). Para ele, os grupos que desenvolvem trabalhos criativos de forma coletiva funcionam como sistemas complexos sensíveis às condições iniciais e, ao mesmo tempo, propensos a rápidas expansões de suas possibilidades combinatórias dentro de seus processos de desenvolvimento. Neste caso, é possível afirmar que “o comportamento global do sistema emerge das interações entre as partes individuais do mesmo” (idem). Segundo estas considerações a respeito do funcionamento dos sistemas coletivos de interação, devido ao fato de a criatividade coletiva ser considerada como “emergente, é difícil prever antecipadamente a direção que o grupo vai tomar durante a performance, mesmo se se conhece razoavelmente os

estados mentais e as personalidades dos performers individuais” (COSTA; IAZZETTA; VILLAVICENCIO, 2013, p. 3).

É possível pensar que a liberdade concedida para experimentação de gestualidades sônicas e corporais, aliada aos processos emergentes da interação entre os participantes em uma performance de improvisação livre, muitas vezes resulta na exploração de territórios menos idiomáticos e abstratos. Sobre esse assunto, o entrevistado Indioney comentou que, se por um lado há conforto nas coisas que fazem sentido, por outro lado quando falamos em uma língua estranha, abrimos espaço para o ilógico e para a loucura.

Os termos aqui destacados provenientes das entrevistas — *lugar de escuta, farejamento, relações humanas, grau de intimidade, conexões, interações criativas convergentes e divergentes, corpo em dança, idiomático e emergência* — fazem parte de um vocabulário que se manifesta e se vivencia a partir da prática da improvisação livre. Os significados de cada termo descrito nesta seção foram sentidos durante a etapa laboratorial desta investigação — descrita e discutida nos capítulos 4 e 5, respectivamente.

A intensificação das conexões estabelecidas e do grau de intimidade entre os participantes da etapa de laboratórios artísticos demonstrou ser um fator importante para uma melhor fruição dos processos improvisatórios e das interações criativas nas performances de improvisação livre com música e dança. Percebeu-se, especialmente entre o grupo de artistas que participou dos laboratórios remotos, dos ensaios e da performance — formado por mim e pelos artistas Lucas Sequinel, Indioney Rodrigues e Amelu Clarindo — que são necessárias qualidades existentes nas relações humanas para que os momentos de improvisação aconteçam de fato, por exemplo: aceitar convites e se disponibilizar para as sessões de improvisação livre; se locomover até o espaço, seja ele físico ou virtual; se submeter ao risco de criar gestualidades corporais e sonoras interativas em tempo real colocando em funcionalidade integral o discernimento, a memória, a espontaneidade e os próprios sentidos. Em suma, se ouvir, se olhar, se sentir e usar o farejamento para premeditar ações criativas que colaborem com o que está sendo proposto são qualidades úteis tanto no mundo do dia a dia quanto na arte da improvisação livre.

Conclui-se que as perguntas realizadas aos artistas entrevistados induziram reflexões que atravessaram a teoria consultada e as práticas laboratoriais realizadas durante a pesquisa. Por exemplo, refletir sobre interações criativas convergentes ou divergentes, imitativas ou dialéticas, sincronizadas ou dessincronizadas entre música e dança em performances de improvisação livre colaborou para a criação dos cartões para improvisação (vide seção 2.3.1.1), que foram aplicados na etapa dos laboratórios presenciais com o UM Núcleo. Além

disso, refletir sobre gestualidades corporais e sonoras mais ou menos idiomáticas contaminou nosso imaginário com a ideia da liberdade criativa que emerge de processos de negociação, acolhimento, interação, conexão e contraponto entre artistas participantes de performances de improvisação livre com música e dança.

## 4 MEMORIAL

Durante esta pesquisa, foram realizadas duas etapas de laboratórios artísticos de improvisação livre com música e dança. A primeira foi realizada de maneira remota, em 2021, e a segunda realizada em formato presencial, em 2022.

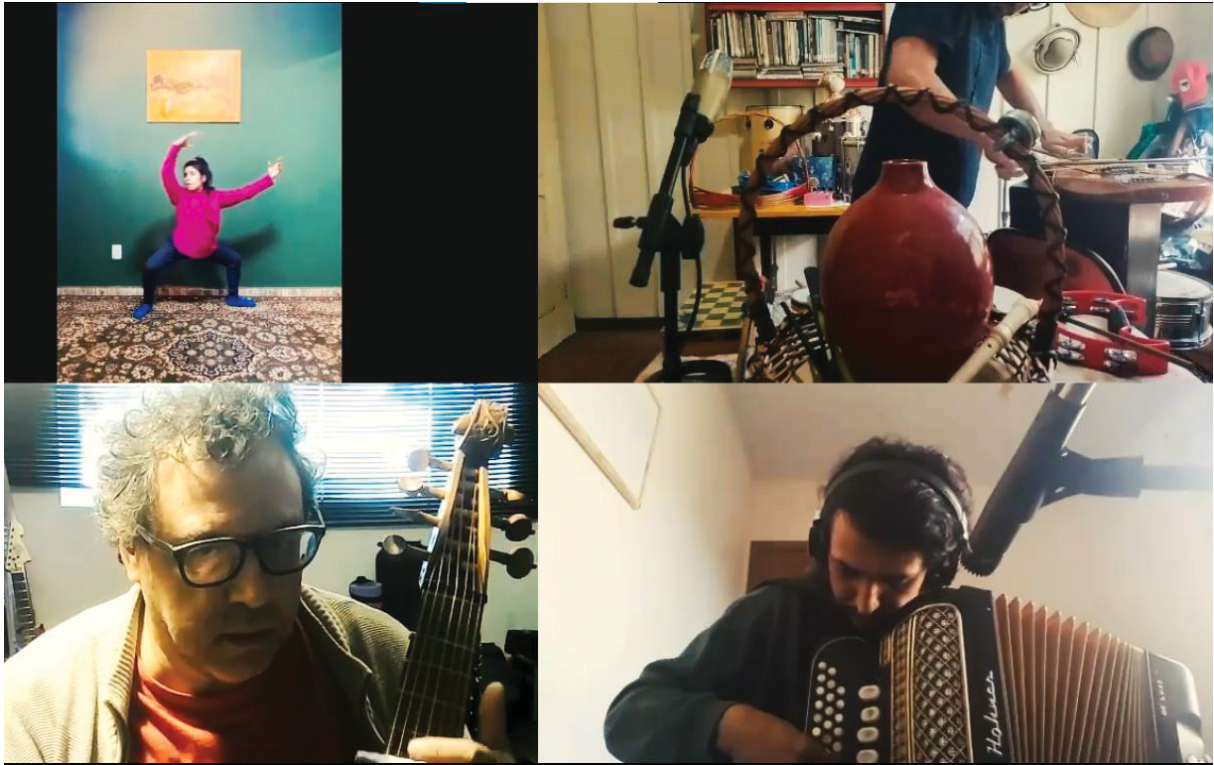
A etapa remota constituiu em quatro sessões de improvisação livre com música e dança à distância por meio de conferências virtuais (vide FOTO 2). A etapa presencial, por sua vez, constituiu em duas partes: 1) uma série de três laboratórios junto ao UM Núcleo; 2) ensaios e uma performance de improvisação com música e dança. Este capítulo abrange os memoriais descritivos das duas etapas, assim como reflexões e análises pontuais sobre questões emergentes dos laboratórios à luz da revisão do referencial teórico consultado ao longo desta pesquisa.

Para o processo de elaboração e preparação dos laboratórios remotos e presenciais, veja as seções 2.2 e 2.3.

### 4.1 LABORATÓRIOS REMOTOS

Os quatro laboratórios descritos aqui foram registrados em formato audiovisual e publicados no YouTube. Os links para acesso aos registros se encontram em notas de rodapé ao longo do texto. O primeiro laboratório consistiu em uma sessão de improvisação livre.

FOTO 2 – Captura de tela de um dos laboratórios remotos – em sentido horário a partir do canto superior esquerdo: Amelu Clarindo, Luam Clarindo, Indione Rodrigues e Lucas Sequinel



FONTE: Produção própria (2022).

#### 4.1.1 Laboratório remoto 1<sup>62</sup>

O primeiro laboratório remoto de improvisação livre com música e dança foi realizado por mim e por Lucas Sequinel em 26 de março de 2021. Nessa ocasião, alternativamente à exploração de interações entre música e dança, exploramos improvisar a partir de um violão e uma guitarra utilizando o quadro *Several Circles* (1926), do pintor Wassily Kandinsky, como estímulo criativo.

O termo *estímulo criativo*, aqui utilizado, é similar a *referent* (referente), conceito desenvolvido por Jeff Pressing (1998), que se define por “guia subjacente e específico de uma obra ou um esquema utilizado pelo músico para facilitar a geração do comportamento improvisado” (PRESSING, 1998, p. 153). Os pesquisadores Rogério Costa e Stéphan Schaub propõe a seguir outros exemplos de referentes extraídos do artigo *Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of free improvisation* (2013):

<sup>62</sup> Registro audiovisual da experiência do Laboratório remoto 1. Disponível em: <https://youtu.be/LruGi3ReuH0>. Acesso em: 12 ago. 2022.

O conceito de *referent* pode ser expandido para incluir qualquer estratégia local e específica, estabelecida pelos músicos durante ou antes da performance. Os autores citam como exemplos as partituras gráficas de Vinko Globokar e John Zorn. Podemos também lembrar do *Treatise*, de Cornelius Cardew, ou as instruções de Stockhausen em *Intuitive Music*. Costa e Schaub sugerem que palavras isoladas e imagens podem servir de referent, bem como olhares e sinais trocados entre os músicos, além do próprio devir (seu passado e presente) de uma improvisação livre pode se tornar um referente (SCHAUB; COSTA, 2013 *apud* SOLLERO, 2016).

De acordo com Tom Nunn, no livro *Wisdom of the impulse: on the nature of free improvisation* (1998), “um gráfico abstrato pode evocar certas emoções, um sentimento generalizado, uma memória, ou alguma associação extramusical, o que pode formar a base para uma relação entre o sônico e o visual” (NUNN, 1998, s/p, tradução nossa<sup>63</sup>). O autor também afirma que há muitas maneiras de se criar uma relação entre um gráfico bidimensional e os sons tocados, mas que isso pode ser fácil para alguns e mais difícil para outros.

Uma das hipóteses para o primeiro laboratório foi a de que improvisar a partir das qualidades visuais da obra de Kandinsky resultaria na produção de um material sonoro imagetivamente orientado e, portanto, distinto daquele que resultaria de uma improvisação sem referentes ou estímulos criativos, por exemplo.

Ao iniciarmos nossa improvisação, tínhamos à frente de cada um de nós a imagem do quadro de Kandinsky projetada em nossos monitores. Além disso, como é de costume em webconferências, ainda tínhamos a opção de visualizar nossos movimentos de execução instrumental projetados através das câmeras de nossos computadores. Optamos, no entanto, por manter nossas câmeras desligadas a fim de limitar o estímulo visual de nossa improvisação apenas à obra de arte.

Numa certa altura, sentimos dificuldade em estabelecer relações sonoras com o quadro de Kandinsky, provavelmente devido ao não estabelecimento de parâmetros prévios ou estratégias de interpretação da imagem em sons. Essa dificuldade nos levou por diversos caminhos exploratórios, trocas reflexivas e avaliativas de nossa interpretação e prática improvisatória. Em uma conversa posterior à experiência, concluímos que a pintura não nos remeteu a referências sonoras da maneira que havia se imaginado, mas provocou uma intensificação da experiência auditiva e uma maior concentração na interação entre os sons, uma vez que o foco visual se mantinha no quadro. Essa experiência proporcionou uma

---

<sup>63</sup> No original: “For some, a graphic, even an abstract one, may call up certain emotions, a general feeling, a memory, or some extra-musical association which may form the basis of the sonic/visual relationship”.

sensação semelhante a momentos em que ouvimos música ou tocamos instrumentos musicais de olhos fechados.

#### 4.1.2 Laboratório remoto 2<sup>64</sup>

O segundo laboratório foi realizado com os musicistas Lucas Sequinel e Indione Rodrigues no dia 3 de abril de 2021. Dessa vez, o estímulo criativo utilizado foi uma sequência de movimentações realizada pela dançarina Amelu Clarindo, registradas em vídeo. Esse vídeo, que durava por volta de três minutos, reiniciava automaticamente, portanto, a mesma sequência de movimentações foi repetida algumas vezes durante a sessão de improvisação, que durou pouco mais de 14 minutos. Utilizamos nessa experiência um teclado digital, um acordeon diatônico de 8 baixos<sup>65</sup> e uma guitarra preparada, executados respectivamente por Indione Rodrigues, Lucas Sequinel e por mim. Nesse laboratório, a proposta foi explorar a criação de música em tempo real com base nas gestualidades corporais realizadas por Amelu Clarindo. Assim como no Laboratório 1, optamos pelo desligamento das câmeras para que nosso foco visual se mantivesse limitado às gestualidades corporais da dançarina.

A tendência à criação de camadas sonoras mais soturnas, ruidosas e misteriosas em performances com improvisação foi uma questão abordada entre os participantes do laboratório durante uma conversa que se deu após a experiência. Comentamos sobre a possibilidade de realizar sonoridades com teores mais amigáveis e macios na improvisação, ao utilizar sequências melódicas mais lúdicas, por exemplo. A escolha de materiais sonoros, que integra o jogo da improvisação livre, é abordada por Rogério Costa através de termos da filosofia deleuzeana, como neste trecho de seu artigo *Free improvisation and the philosophy of Deleuze* (2012):

Tudo é conectado passo por passo. Ao ponto de não haver um território específico (idioma) que unifica a performance, são os objetos sônicos que geram consistência musical a essa prática que, de outra maneira, pode mergulhar em um tipo de caos cósmico, indiferenciado. [...] Metamorfose - é o modo de ser das performances - porque pequenas transformações locais gradualmente delineiam (transições) a aparência de novos objetos. Esse processo todo acontece em completa

---

<sup>64</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do Laboratório remoto 2. Disponível em: <https://youtu.be/1VKVxPbxsRI>. Acesso em: 13 jul. 2022.

<sup>65</sup> O acordeon utilizado pelo musicista Lucas Sequinel em laboratórios desta pesquisa 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 visite: <http://sanfonade8baixos.blogspot.com>. Acesso em: 12 ago. 2022.

simultaneidade e em tempo real, e depende de um alto poder de concentração dos musicistas, o que dá aos objetos musicais volatilidade. Eles são como nuvens que se formam no céu e se quebram a cada segundo. (COSTA. 2012, p. 2).

Algumas outras questões se destacaram durante a conversa que sucedeu a experiência do Laboratório 2. Os musicistas sentiram uma certa dificuldade em basear as sonoridades pela interpretação dos movimentos da dançarina. Por vezes, os gestos corporais aconteciam muito rapidamente ou a distração fazia com que os musicistas mergulhassem no universo dos sons. Mesmo assim, foi possível perceber como as gestualidades corporais podem guiar os musicistas para diversas ações. Por exemplo, mais atividade sonora para mais atividade corporal e menos atividade sonora para menos atividade corporal, como geralmente acontece em trilhas sonoras para filme ou teatro. No entanto, pode ser que a representação de gestualidades corporais em sons também ocorra de maneira subjetiva, pois os musicistas podem escolher formas diferentes de relação, por exemplo, ao interpretar as gestualidades corporais de maneira inversa: menos atividade musical para mais movimentação corporal etc.

Concluiu-se que em uma sessão de improvisação livre com música e dança existe a possibilidade de se adotar diversos posicionamentos. Ou seja, é possível que se criem diferentes tipos de interação dos musicistas com as gestualidades corporais e vice-versa, assim como dos participantes entre si. Na área da música, por exemplo, o compositor Vinko Globokar sugere, em seu artigo *Reagir*<sup>66</sup> (1970), as seguintes propostas de interação: imitar, integrar-se, hesitar, fazer o oposto de e fazer algo distinto. Nunn (1998), por sua vez, apresenta variadas possibilidades de encadeamentos sonoros que podem resultar de diferentes relações entre improvisadores.

A improvisação livre é um processo criativo e coletivo que deve ser considerado em termos de comunicação porque os improvisadores em um grupo estão necessariamente, imediatamente e intuitivamente respondendo a partir do tocar do outro (mesmo quando a resposta é intencionalmente dissociativa) (NUNN, 1998, s/p, tradução nossa<sup>67</sup>).

Dessa maneira, seria possível pensar em diferentes tipos de interação entre música e dança a partir de ações completamente interdependentes.

---

<sup>66</sup> Publicado em 1970 na já extinta revista francesa *Musique en Jeu*. Disponível em: [https://www.intuitivemusic.dk/iima/vg\\_reacting.htm](https://www.intuitivemusic.dk/iima/vg_reacting.htm). Acesso em: 12 ago. 2022.

<sup>67</sup> No original: “Free improvisation is a collective creative process that must be considered in terms of communication as improvisers in a group are necessarily responding immediately and intuitively to one another's playing (even when a response is intentionally dissociative)”.

#### 4.1.3 Laboratório remoto 3<sup>68</sup>

No terceiro laboratório de improvisação, que ocorreu no dia 23 de abril de 2021, houve a primeira experiência de interação em tempo real entre música e dança com a presença, de maneira remota, da dançarina Amelu Clarindo, que esteve improvisando por meio de gestualidades corporais. Nesse laboratório, utilizei uma mesa com instrumentos de percussão e uma guitarra preparada, Lucas Sequinel utilizou um violão e um acordeon diatônico de 8 baixos de botão e Indione Rodrigues utilizou uma viola da gamba. Não foram estabelecidos combinados prévios em relação à improvisação, mas houve uma breve meditação e um exercício de respiração proposto como aquecimento por Amelu.

No artigo *Embodying music: matching music and dance in memory* (2001), Robert W. Mitchell e Matthew C. Gallaher elencam características comuns entre música e dança, como ritmo, tempo, pulso, andamento, movimento, variabilidade, graciosidade e fluidez. A partir da observação e análise do registro audiovisual do Laboratório 3, foram perceptíveis momentos em que as características das gestualidades corporais e sonoras dos participantes assemelhavam-se, como exposto na Tabela 1.

TABELA 1 – Sincronização entre gestualidades sonoras e corporais

|   | MINUTO        | GESTUALIDADE CORPORAL DA DANÇARINA                 | GESTUALIDADE SONORA DOS MÚSICOS                    |
|---|---------------|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| A | 3:35 – 3:55   | Alta intensidade de movimentação.                  | Som intenso: chacoalhar de uma caixa de xadrez.    |
| B | 14:15 – 14:25 | Pouca variabilidade de movimentação.               | Pouca variabilidade de som.                        |
| C | 14:33 – 14:53 | Passos no ar sincronizados com pulsação da música. | Som do tambor sincronizado com os passos da dança. |

FONTE: O autor (2022).

No exemplo A é possível estabelecer relações de semelhança entre a intensidade do som com a intensidade da movimentação corporal realizada; no exemplo B há uma relação de semelhança, ou seja, uma menor potência de movimentações corporais e sonoridades; e no exemplo C é possível perceber uma sincronia entre os passos no ar com o som do tambor.

Em alguns outros momentos é possível perceber relações de semelhança entre alguns gestos corporais da dançarina e a movimentação realizada pelos musicistas ao tocar os instrumentos (vide Tabela 2).

<sup>68</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do Laboratório remoto 3. Disponível em: <https://youtu.be/p5ftDDDw00w>. Acesso em: 12 ago. 2022.

TABELA 2 – Sincronização entre gestualidades sonoras e corporais

|   | MINUTO        | GESTUALIDADE CORPORAL DA DANÇARINA               | GESTUALIDADE SONORA DOS MÚSICOS                               |
|---|---------------|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| D | 6:07 – 6:21   | Movimentações repetidas com as mãos.             | Movimentos repetidos ao raspar baquetas em objeto.            |
| E | 7:45 – 7:55   | Movimento de elevação da perna.                  | Movimento de elevação da mão ao tocar o reco-reco.            |
| F | 9:00 – 9:20   | Movimento da mão projetada para cima.            | Movimento da mão ao tocar o cabuletê.                         |
| G | 13:56 – 14:05 | Movimentações repetidas com a mão e com o corpo. | Movimentos repetidos ao tocar com o <i>slide</i> na guitarra. |

FONTE: O autor (2022).

No exemplo D, é possível perceber uma sincronia entre a repetição de uma gestualidade corporal da bailarina com os gestos cíclicos das mãos do musicista raspando baquetas em uma cesta; no exemplo E, a repetição do gesto de elevação da perna realizado pela bailarina se parece com o gesto de elevação da mão realizado pelo musicista ao raspar e chacoalhar o reco-reco; no exemplo F, é possível criar uma relação de sincronia entre o gesto de abanar a mão para cima da bailarina e o de movimento de mão realizado pelo musicista ao tocar o cabuletê; no movimento G é possível perceber sincronia entre a repetição das gestualidades da bailarina com a repetição da gestualidade manual e sonora ascendente e descendente do musicista ao deslizar o *slide*<sup>69</sup> pela guitarra.

#### 4.1.4 Laboratório remoto 4<sup>70</sup>

No quarto e último laboratório remoto de improvisação livre com música e dança, realizado no dia 21 de maio de 2021, utilizei instrumentos de percussão diversos e uma guitarra preparada, Lucas Sequinel utilizou um acordeon diatônico de 8 baixos de botão e a dançarina Amelu Clarindo realizou gestualidades corporais. Para essa ocasião, experimentamos estabelecer alguns combinados. Foi proposto pela dançarina Amelu que realizássemos gestualidades sonoras a partir de uma sequência de gestualidades corporais criada por ela e que a sequência, tanto das gestualidades corporais como sonoras, fosse repetida algumas vezes até que, espontaneamente, nos libertássemos dela. Um outro combinado proposto foi a realização de sonoridades mais longas e sustentadas no acordeon

<sup>69</sup> Objeto rígido que “escorrega” pelas cordas de uma guitarra para gerar um efeito específico.

<sup>70</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do Laboratório remoto 4. Disponível em: <https://youtu.be/nZmAk4-6lQ>. Acesso em: 12 ago. 2022.

para gestualidades corporais da dançarina realizadas em um plano mais alto e sonoridades mais pontilhadas do acordeon para momentos em que a dançarina estivesse realizando gestualidades corporais em um plano mais baixo. Dessa mesma forma, sugeriu-se a utilização da guitarra para gestualidades corporais da dançarina em plano mais alto e de instrumentos de percussão para quando a dançarina estivesse realizando movimentações mais próxima ao solo. Foi também estabelecido que esses combinados poderiam ser desrespeitados caso a alternância de instrumentos (guitarra/percussão) e/ou de intenções sonoras (sons sustentados/sons pontilhados) fosse inviável ou comprometesse o fluxo da sonoridade pretendida nos instantes em que houvesse alternância de movimentações corporais pela dançarina do plano alto para o baixo e vice-versa.

Em uma conversa posterior à experiência do Laboratório remoto 4, os participantes concordaram que o estabelecimento dessas regras trouxe situações desafiadoras para a sessão de improvisação. Segundo os musicistas, houve momentos em que a distração fazia com que os combinados não fossem respeitados e outros em que a opção foi não mudar o que se estava fazendo no momento. Segundo Lucas Sequinel, “a necessidade de um discernimento sobre seguir ou não seguir os combinados foi interessante.” Amelu ressaltou a importância de propor-se à concentração e a entregar-se ao momento presente, em atenção plena, buscando decisões de gesto, ação e inação que partem de alguma região do nosso subconsciente. A dançarina também fez relações da experiência da improvisação livre com processos meditativos que encontra em sua prática de yoga. Lucas Sequinel considerou também a experiência da improvisação transcendental e usou frases como “trazer o inconsciente para o jogo, trazer memórias, sentimentos do passado e quem sabe de outras vidas”. Mencionou também o despertar de sensações como encanto, raiva, tristeza, expurgo etc. a partir da experiência da improvisação livre.

Com relação às interações entre música e dança, tendo em vista que em laboratórios anteriores foram destacados exemplos de interações de sincronização entre gestualidades sonoras e corporais, no Laboratório 4 optou-se por destacar relações em que sonoridades e gestualidades corporais progridem de modo distinto em termos de dinâmica e intensidade.

A opção da dançarina por manter uma sequência de movimentos preestabelecidos, alterando-os gradativamente fez com que houvesse momentos de distinção entre o fluxo sonoro e o fluxo dos movimentos corporais. Por exemplo, momentos de mais movimentação corporal da dançarina seguidos por sonoridades longas e contínuas. Ao analisar momentos específicos do registro audiovisual do Laboratório remoto 4, é possível perceber que esse tipo de interação também pode proporcionar a sensação de correspondência entre música e dança.

Na TABELA 3, seguem alguns exemplos de progressões distintas entre a música e a dança no Laboratório remoto 4.

TABELA 3 – Interações não miméticas entre gestualidades corporais e sonoras

|   | MINUTO        | GESTUALIDADE CORPORAL DA DANÇARINA                         | GESTUALIDADE SONORA DOS MÚSICOS                                                                                     |
|---|---------------|------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| H | 3:38 – 4:00   | Sequência de três articulações circulares com os braços.   | Sonoridade longa e contínua.                                                                                        |
| I | 5:16 – 5:41   | Sequência de movimentações corporais durante esse período. | Temática com sonoridades longas é alterada em 5:27.                                                                 |
| J | 12:10 – 12:24 | Sucessão de articulações com os braços.                    | Sonoridade longa e contínua.                                                                                        |
| K | 12:42 – 13:35 | Realização de dez repetições de uma movimentação corporal. | Som tremulado a partir de 13:35 é modificado pelo acordeon diatônico de 8 baixos em 13:23 e pela guitarra em 13:30. |

FONTE: O autor (2022).

No exemplo H, a sonoridade longa e contínua e os gestos circulares dos braços da dançarina não se articulam sincronizadamente, porém, é possível pensar que a lentidão da gestualidade dos braços corresponde à realização de gestualidades sonoras mais longas; no exemplo I, é possível perceber que as gestualidades sonoras prolongadas são alteradas no minuto 5:27, mas a sequência de gestualidades corporais realizadas pela dançarina não se altera; no exemplo J, é possível perceber uma interação não sincrônica entre as articulações dos braços da dançarina com as sonoridades mais longas, no entanto é possível criar uma relação a partir da leveza dos movimentos da dançarina com o caráter etéreo das notas sustentadas; no exemplo K, os musicistas realizam gestos sonoros tremulados que são modificados ao longo do período ao passo que a gestualidade corporal se repete, mesmo assim é possível uma interpretação de que as gestualidades corporais e sonoras são intensificadas e alteradas gradativamente ao longo do período. Percebeu-se, através dos exemplos mencionados, diferentes possibilidades de interações entre som e movimento.

## 4.2 LABORATÓRIOS PRESENCIAIS COM O UM NÚCLEO

Para consultar o processo de preparação, organização, assim como o processo de criação dos cartões de improvisação utilizados nesse laboratório, veja a seção 3.2. Os registros fotográficos que se encontram ao longo do texto (FOTO 3, FOTO 4 e FOTO 5) foram feitos a partir de capturas de tela dos registros audiovisuais dos laboratórios e são mostrados aqui para ilustrar o espaço utilizado e a disposição dos participantes.

FOTO 3 – Laboratório presencial 1 com participantes do UM Núcleo



FONTE: Acervo próprio (2022).

#### 4.2.1 Laboratório presencial 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 UM Núcleo. 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”.

##### 4.2.1.1 Cartão 4<sup>71</sup>

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 registro audiovisual do cartão 4, percebeu-se, de forma geral, que os dançarinos tiveram dois timbres distintos: um deles proveniente das sonoridades das guitarras e o outro proveniente de uma sonoridade eletrônica e percussiva que se manteve ao longo da sessão. É possível perceber, especialmente no primeiro minuto do registro

---

<sup>71</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 4. Disponível em: <https://youtu.be/TEQrErf7xWE>. Acesso em: 29 de jun. 2022.

audiovisual da sessão de improvisação 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. Também é 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 sincronização de movimentos corporais com determinadas sonoridades por meio de articulações distintas do corpo; por exemplo, a partir do minuto 5:00 do registro audiovisual da sessão, observou-se que um dançarino permanece em um mesmo lugar, criando relações com o som a partir da movimentação de seus braços e de suas mãos.

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. Essa ideia 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.

#### 4.2.1.2 Cartão 1<sup>72</sup>

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 percepção de que aos cinco minutos as interações entre os participantes ainda estavam em processo de amadurecimento.

De acordo com relatos dos musicistas em uma conversa posterior a 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

---

<sup>72</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 1. Disponível em: <https://youtu.be/y3lTy88qkUw>. Acesso em: 29 de jun. 2022.

dançarino em diferentes instantes” (diário de campo, Laboratório 1). A ação de alterar a direção do olhar e 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, a sincronização entre os musicistas se deu de forma mais ou menos intensificada.

É possível perceber, a partir da análise do registro audiovisual da sessão de improvisação do cartão 1, que durante essa sessão 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 moverem-se a partir da palavra “mergulhar”. As movimentações em geral se deram de maneira fluida e com alguns dançarinos movendo-se 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 com o terceiro cartão do Laboratório 1 e será discutida mais adiante.

#### 4.2.1.3 Cartão 7.1<sup>73</sup>

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

Durante a análise do registro audiovisual da sessão de improvisação 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 movimentações

---

<sup>73</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 7 do Laboratório 1. Disponível em: <https://youtu.be/muy6oZnpQ64>. Acesso em: 29 de jun. 2022.

de *clown*<sup>74</sup>, 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 e que a palavra deveria servir como estratégia criativa, independentemente se o resultado da ação recrie a representação do significado da palavra ou não.

No entanto, a voz humana manifestada em 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 riso em alguns momentos, mas também houve momentos de improvisação a partir da noção de um rir mais melancólico e enviesado.

FOTO 4 – Laboratório presencial 2 com participantes do UM Núcleo



FONTE: Acervo próprio (2022).

<sup>74</sup> Palavra inglesa que se traduz por “palhaço”, “performer cômico que se comporta de maneira excêntrica” (ANTAR, 2016, p.18).

#### 4.2.2 Laboratório presencial 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 UM Núcleo. Para essa experiência, foram utilizados os cartões 5, 2 e 7, e os estímulos criativos sugeridos para cada cartão foram, respectivamente, “triunfar”, “pairar” e “chorar”.

##### 4.2.2.1 Cartão 5<sup>75</sup>

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 “triunfar”.

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 8 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 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 fluidas e também mais lentas do que a rítmica presente na música.

Durante a análise do registro audiovisual dessa sessão de improvisação é possível perceber bastante interação dos dançarinos entre si. As movimentações de alguns dançarinos

---

<sup>75</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 5. Disponível em: <https://youtu.be/JE6u11OIvZA>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

foram imitadas e repetidas por outros, o que fez com que a dança, em alguns momentos, parecesse ter sido coreografada.

#### 4.2.2.2 Cartão 2<sup>76</sup>

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 estendidas<sup>77</sup> e uma afinação alternativa na guitarra fez 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.

Ao analisar o registro audiovisual da experiência do cartão 2, é possível perceber que, em alguns momentos, 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 entrevista concedida no dia 24 de julho de 2021. Dudude (HARTMANN; HERRMANN, 2021) pensa que os musicistas não fazem música para os dançarinos, tampouco os dançarinos fazem dança para os musicistas, mas os artistas estão a serviço do acontecimento como um todo. A artista também considera que a maneira de improvisar revela a maneira como

---

<sup>76</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 2. Disponível em: <https://youtu.be/nKTSdVtVVyA>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

<sup>77</sup> Técnicas estendidas são maneiras não tradicionais de se tocar os instrumentos.

vivemos. Nesse sentido, é possível pensar que existem na improvisação processos de interação 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.

#### 4.2.2.3 Cartão 7.2<sup>78</sup>

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

Por meio de análise do registro audiovisual dessa sessão de improvisação é possível perceber mais interações entre os musicistas. Em torno do minuto 5:30 desse registro audiovisual, o musicista Fabio Cadore passa a manipular os sons da guitarra aplicando 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 registro audiovisual 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 por um dos participantes foi a de considerar o cansaço dos dançarinos no processo de análise. Desse modo, é justo atribuir também à sensação de fadiga as 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

---

<sup>78</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 7 do Laboratório 2. Disponível em: <https://youtu.be/B8wowprbqpo>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

diversas formas, o que, nas palavras de um dos participantes, gerou uma sensação muito forte e inexplicável.

FOTO 5 – Laboratório presencial 3 com participantes do UM Núcleo



FONTE: Acervo próprio (2022).

#### 4.2.3 Laboratório presencial 3

O terceiro laboratório de interação entre música e dança foi realizado no dia 20 de junho de 2022. Para essa experiência, foram utilizados um acordeon diatônico de 8 baixos, uma guitarra elétrica e instrumentos de percussão acoplados a filtros eletroacústicos. Estiveram improvisando em dança, nesse terceiro laboratório, quinze participantes do UM Núcleo. 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.

#### 4.2.3.1 Cartão 3<sup>79</sup>

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 analisado 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 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, retrain-se.

A partir dessa ideia, é possível perceber, no registro audiovisual da sessão do cartão 3, momentos de contenção e distensão do fluxo das sonoridades e dos movimentos corporais ao

---

<sup>79</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 3. Disponível em: [https://youtu.be/yATEzs5\\_Sh8](https://youtu.be/yATEzs5_Sh8). Acesso em: 27 de jun. 2022.

longo dessa sessão de improvisação. Em uma perspectiva diferente, os momentos de estacato<sup>80</sup> na movimentação corporal revelam, através dos corpos dos dançarinos, variados formatos de estruturas tridimensionais que permanecem e se esvaem em diferentes durações.

#### 4.2.3.2 Cartão 6<sup>81</sup>

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 para 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.

No minuto 3:00 do registro audiovisual da sessão de improvisação 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 registro audiovisual dessa sessão de improvisação, por exemplo, é possível perceber o caminhar contínuo de uma participante ao redor do espaço enquanto os outros participantes, de maneira geral, realizam

---

<sup>80</sup> “Parte da dinâmica musical que resulta em notas muito curtas e separadas numa sequência”, noção 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.

<sup>81</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 6. Disponível em: <https://youtu.be/IkmZYpy-vUo>. Acesso em: 27 de jun. 2022.

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 registro audiovisual dessa sessão de improvisação é possível perceber, por exemplo, uma interação com teor mais teatral que se formou a partir de quatro participantes no canto inferior esquerdo do vídeo. Em seguida, 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.

Também foi possível perceber interações em cadeia entre os dançarinos, no sentido de que agrupamentos de movimentações se formam e contagiam outras movimentações de maneira que pareceram terem sido convencionados anteriormente.

#### 4.2.3.3 Cartão 7.3<sup>82</sup>

O convite do cartão 7 foi para que os participantes improvisassem interagindo ou não 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 registro audiovisual dessa sessão, uma fila se forma e as improvisações com destaque para grupos individuais se iniciam. Esse processo se estende até em torno do minuto 19:30 desse registro audiovisual, 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 10, a palavra “travar”, na primeira sessão, traduziu-se em uma restrição de movimentações; a palavra “sonhar”, na segunda sessão, traduziu-se em uma

---

<sup>82</sup> Registro audiovisual da experiência laboratorial do cartão 7 no Laboratório 3. Disponível em: [https://youtu.be/ZSHqu7oSV\\_c](https://youtu.be/ZSHqu7oSV_c). Acesso em: 27 de jun. 2022.

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 é perceptível a presença ativa dos instrumentos de percussão, que cessam em torno do minuto 2:43 do registro audiovisual da sessão de improvisação do cartão 7.3. Então, a sonoridade ganha um teor mais discreto, com notas longas do acordeon e efeitos sonoros disparados pelo computador. Há momentos pontuais de imitação entre algumas gestualidades sonoras da guitarra e do acordeon e é possível perceber um caráter mais onírico e etéreo 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 registro audiovisual da sessão 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”.

#### 4.3 LABORATÓRIO PRESENCIAL: ENSAIOS E PERFORMANCE

No segundo semestre de 2022 foram realizados dois ensaios (Ensaio 1 e Ensaio 2) e uma performance que integraram a fase laboratorial desta pesquisa e que tiveram por objetivo explorar e refletir sobre interações entre música e dança em performances de improvisação livre. O primeiro ensaio aconteceu no dia 7 de agosto no Ap da 13, que é um espaço de criação artística em Curitiba. O segundo ensaio e a performance aconteceram, respectivamente, nos dias 3 e 4 de dezembro na Casa Hoffmann Centro de Estudos do movimento nessa mesma cidade. Os artistas que, junto a mim, participaram dos ensaios e da performance foram os mesmos que participaram da etapa dos laboratórios artísticos remotos em 2021: Amelu Clarindo, Indione Rodrigues e Lucas Sequinel. O Ensaio 2 e a performance Movimento – Som foram registrados em formato audiovisual pelo cinegrafista Leco Brasileiro e os *links* para acesso a esses registros se encontram em notas de rodapé ao longo

do texto. O Ensaio 1 não foi filmado, mas contou com a participação da fotógrafa Lou Bueno, que realizou um ensaio fotográfico da ocasião. Alguns dos registros fotográficos realizados por Lou se encontram dispostas ao longo do texto (FOTO 6, FOTO 7, FOTO 8 e FOTO 9).

#### 4.3.1 Ensaio 1

FOTO 6 – Registro fotográfico do Ensaio 1: da esq. para dir., Indioneu Rodrigues, Amelu Clarindo e Lucas Sequinel



FONTE: Lou Bueno (2022).

O primeiro ensaio (Ensaio 1), realizado no Ap da 13, teve como objetivo a prática da improvisação livre e a exploração de interações criativas entre música e dança pelo quarteto formado pela dançarina Amelu Clarindo e pelos musicistas Luam Clarindo, Indioneu Rodrigues e Lucas Sequinel, que até então só haviam improvisado a distância na etapa dos laboratórios remotos (ver seção 4.1). Além disso, esse encontro presencial foi importante para realização de registros fotográficos que foram utilizados para divulgação da performance

Movimento - Som, que estava para acontecer no mês de dezembro na Casa Hoffmann. A fotógrafa convidada para realizar esse ensaio fotográfico foi a curitibana Lou Bueno<sup>83</sup>.

FOTO 7 – Registro fotográfico do Ensaio 1: da esq. para dir., Luam Clarindo, Amelu Clarindo e Lucas Sequinel



FONTE: Lou Bueno (2022).

Para o Ensaio 1, o músico Indione Rodrigues utilizou um piano digital, o músico Lucas Sequinel utilizou um acordeon diatônico de 8 baixos e por mim foram utilizados uma guitarra, um pandeiro sem platinelas e outros instrumentos de percussão. A dançarina Amelu Clarindo utilizou guizos que foram acoplados aos seus tornozelos e que emitiam sons de acordo com os seus movimentos corporais.

O Ensaio 1 aconteceu da seguinte maneira: ao chegar ao local do ensaio, os participantes e a fotógrafa foram recebidos carinhosamente pela equipe do espaço de criação artística Ap da 13 e logo fizeram o reconhecimento do espaço em que o ensaio seria realizado (uma sala pequena, quadricular, com as paredes pintadas de preto e com o chão revestido por linóleo). Logo em seguida, os musicistas prepararam o ambiente sonoro dispondo as caixas de som ao redor da sala e também equalizaram os níveis de volume das fontes sonoras. Enquanto

---

<sup>83</sup> Site oficial da fotógrafa Lou Bueno: <http://loubuenofotos.com>. Acesso em: 19 dez. 2022.

isso, a dançarina Amelu realizou exercícios de aquecimento e alongamento. Durante uma pausa para um café, que foi oferecido pelos anfitriões do Ap da 13, foram transmitidas<sup>84</sup> aos artistas reflexões acerca de interações criativas entre música e dança que emergiram do referencial teórico consultado (ver cap. 1), das entrevistas (ver cap. 3) e experiências laboratoriais realizadas durante a pesquisa até então, como a noção de correspondências entre som e movimento corporal (HAGA, 2008) e as interações entre gestualidades corporais e sonoras por meio de *sincronia*, *sintonia* e *empatia* (LEMAN, 2008), utilizadas nos cartões para improvisação criados nos laboratórios presenciais com o UM Núcleo (ver seção 2.3.1.1). Finalmente, os artistas realizaram duas sessões de improvisação livre com música e dança que duraram de 15 a 20 minutos cada, com uma pausa entre elas para recuperar as energias, tomar água, ir ao banheiro, conversar etc.

FOTO 8 – Registro fotográfico do Ensaio 1: da esq. para dir., Amelu Clarindo e Indione Rodrigues



FONTE: Lou Bueno (2022).

<sup>84</sup> Os artistas Lucas Sequinel e Amelu Clarindo mantiveram-se em contato profundo com todas as etapas desta pesquisa (referencial teórico, entrevistas e laboratórios) por meio de um grupo de conversa criado no aplicativo WhatsApp. Esse grupo foi frequentemente alimentado com questionamentos, descobertas, referências teóricas e artísticas, que foram discutidos durante todo o período em que foi realizada esta pesquisa (março de 2021 a março de 2023). O professor Dr. Indione Rodrigues, que também integrou o grupo de conversa em questão, permaneceu atualizado sobre os progressos da pesquisa desde seu princípio pelo fato de que, além de orientá-la, colaborou musicalmente nas etapas práticas deste trabalho.

Para as duas sessões de improvisação livre realizadas durante o Ensaio 1, não foram estipulados acordos com relação a formas de interação entre música e dança. Os participantes ficaram à vontade para performar e interagir entre si de maneira livre. Mesmo assim, foram observados momentos de diálogo e interação entre as gestualidades corporais e sonoras dos participantes, muito pelo fato de que ideias sobre interação entre música e dança reverberaram em suas memórias. O tamanho pequeno da sala contribuiu para uma intensificação daquela experiência artística, além do ímpeto de nos propormos a dedicar nosso tempo e energia integralmente para aquele momento.

A fotógrafa Lou Bueno, que foi também o nosso “público” durante aquelas sessões de improvisação, revelou posteriormente que considerou aquela experiência muito instigante e que se sentiu à vontade para fazer registros fotográficos mais experimentais. Em algumas fotos, por exemplo, Lou Bueno utilizou baixa velocidade do obturador, o que fez com que revelassem o rastro dos movimentos dos participantes.

FOTO 9 – Registro fotográfico do Ensaio 1: da esq. para dir., Luam Clarindo, Amelu Clarindo e Lucas Sequinel



FONTE: Lou Bueno (2022).

### 4.3.2 Ensaio 2<sup>85</sup>

FOTO 10 – Registro fotográfico do Ensaio 2: da esq. para dir., Indione Rodrigues e Amelu Clarindo



FONTE: Gabriel Neto (2022).

O Ensaio 2, assim como a performance Movimento – Som, foi realizado na Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento, em Curitiba. A ocasião do Ensaio 2 foi fundamental para o reconhecimento do espaço, para definir a disposição espacial dos artistas no momento da performance, para a realização de ajustes técnicos referentes às questões sonoras e também para a prática da improvisação livre.

Estiveram presentes naquela ocasião os artistas que realizariam a performance no dia seguinte (Luam Clarindo, Amelu Clarindo, Indione Rodrigues e Lucas Sequinel). Também estiveram presentes o fotógrafo Gabriel Neto, o cinegrafista Leco Brasileiro (contratados para a realização de registros audiovisuais do Ensaio 2 e da performance Movimento – Som), além da equipe técnica da Casa Hoffmann. Alguns dos registros fotográficos realizados por Gabriel estão dispostos ao longo do texto (FOTO 10, FOTO 11, FOTO 12 e FOTO 13).

<sup>85</sup> Registro audiovisual do Ensaio 2 realizado por Leco Brasileiro. Disponível em: <https://youtu.be/BMqJd7p4YBI>. Acesso em: 20 dez. 2022.

A decisão sobre a disposição dos participantes no espaço foi baseada na utilizada no Ensaio 1. Como é possível verificar pelos registros fotográficos do Ensaio 1, a dançarina Amelu Clarindo manteve-se no centro da sala e os musicistas se dispuseram mais próximos às paredes, formando uma espécie de triângulo ao redor.

Também foram pensadas utilizações de fontes sonoras (caixas de som e amplificadores) distintas para cada instrumento, de modo que os músicos se organizaram da seguinte forma: Indioneu Rodrigues usou um piano digital<sup>86</sup> cujo som era projetado a partir de uma caixa de som que permanecia próxima a ele. Da mesma maneira, Lucas Sequinel também teve o som do seu acordeon diatônico de oito baixos projetado por uma caixa de som localizada próxima a ele. A guitarra utilizada por mim era projetada por um amplificador localizado abaixo de uma mesa na qual dispunham-se alguns instrumentos de percussão<sup>87</sup>. Os sons desses instrumentos de percussão eram projetados pelas caixas de som utilizadas por Indioneu Rodrigues e Lucas Sequinel.

---

<sup>86</sup> Além dos sons que simulam os de um piano acústico, o piano digital utilizado pelo músico Indioneu Rodrigues também emitia efeitos com timbres diversos e que foram utilizados durante as etapas laboratoriais desta pesquisa.

<sup>87</sup> Os instrumentos de percussão utilizados no Ensaio 2 e na performance Movimento – Som foram: um *angklung* (instrumento de bambu originário da Indonésia), um cabuletê, um pandeiro de onze polegadas sem platinelas, um rói-rói, tubos de metal (retirados de um sino dos ventos), um apito de passarinho com água, além de um prato de bateria. Esses instrumentos foram amplificados por um microfone modelo Shure BETA98, acoplado a um pedestal.

FOTO 11 – Registro fotográfico do Ensaio 2: da esq. para dir., Amelu Clarindo e Lucas Sequinel



FONTE: Gabriel Neto (2022).

FOTO 12 – Registro fotográfico do Ensaio 2: da esq. para dir., Luam Clarindo, Leco Brasileiro e Indione Rodrigues



FONTE: Gabriel Neto (2022).

O Ensaio 2 contou com dois momentos em que se realizaram práticas de improvisação livre com música e dança. No primeiro momento foram realizadas microssessões de improvisação nas quais foram experimentadas diferentes configurações de interação entre música e dança. No segundo momento foi realizada uma sessão de improvisação livre que durou em torno de 24 minutos e que é descrita a seguir.

As configurações distintas de interação entre música e dança propostas no primeiro momento de prática do Ensaio 2 envolveram microssessões de improvisação que duravam um minuto. Para essas primeiras sessões houve o convite para que se formassem duos musicais distintos entre os musicistas e que estes improvisassem livremente junto à dançarina. Esse momento foi importante como forma de aquecimento e para a equalização e ajustes sonoros. Em seguida houve quatro sessões de improvisação de um minuto, em que foram propostas interações de sincronismo e antagonismo entre música e dança com relação às intensidades das gestualidades corporais e sonoras. Por exemplo: música ativa e dança ativa; música pouco ativa e dança pouco ativa; música ativa e dança pouco ativa; dança ativa e música pouco ativa.

Após esse primeiro momento de microimprovisações, houve uma breve pausa para que os participantes recuperassem as energias, e então os artistas realizaram um segundo momento de prática que consistiu em uma sessão mais longa de improvisação livre com música e dança, registrada em formato audiovisual por Leco Brasileiro (vide nota de rodapé 85). Diferentemente dos registros audiovisuais dos laboratórios artísticos com o UM Núcleo (vide seção 4.2), em que a câmera utilizada permaneceu estática, os registros audiovisuais do Ensaio 2 e da performance Movimento – Som ganharam um teor criativo, artístico e experimental, uma vez que o cinegrafista Leco Brasileiro realizou as filmagens movimentando-se pelo espaço e criou efeitos visuais a partir da focalização da imagem. O registro audiovisual dessa sessão foi publicado no YouTube. O vídeo desse registro, que tem a duração de 24 minutos e 45 segundos, foi analisado e a partir de sua análise foram descritas aqui considerações gerais sobre a sessão com foco nas interações entre a música e a dança.

Logo no início do registro audiovisual dessa sessão de improvisação é possível perceber que uma melodia realizada pelo músico Indione Rodrigues se evidencia. Essa melodia, então, transforma-se aos poucos a partir da interação com as outras sonoridades. Até o minuto 2:00 desse registro foram apresentadas gestualidades corporais e sonoras mais cautelosas e soturnas. Após uma breve intensificação nas sonoridades e movimentações da dançarina, que se inicia no minuto 2:26, há um desvio de intenção, no minuto 2:40, em que a

dançarina passa a realizar movimentações mais próximas ao solo no mesmo instante em que a música se esvai por alguns segundos.

Do minuto 4:00 ao minuto 4:30 observa-se uma relação de diferença entre a dinâmica das gestualidades corporais da bailarina (que permanecem em alta atividade), com a atividade sonora dos musicistas, que se restringe a sons mais longos e estendidos. Durante esse mesmo trecho da sessão é possível perceber a reiteração, por parte do piano, da mesma melodia realizada na introdução. Do minuto 6:30 ao minuto 7:00 é possível perceber que gestualidades sonoras se repetem e se intensificam enquanto a dançarina realiza movimentações rígidas de contorção do tronco. Dessa relação, é possível perceber uma interação de sincronia entre as características das gestualidades sonoras e corporais.

A partir do minuto 7:00 percebe-se uma sonoridade percussiva que cresce e finda no minuto 7:21. É possível observar também que a diminuição abrupta da intensidade sonora gerou um nível maior de enfoque para as movimentações da dançarina. Além disso, é notável, a partir da observação ativa do registro audiovisual, a existência de vários momentos passageiros (ondas) de alta atividade sonora ou de movimentação corporal durante toda a performance.

A partir do minuto 7:45 do registro audiovisual é possível perceber sons pontilhados com um caráter quase “cômico” emitidos pelo piano. Essa sonoridade pareceu ser interpretada pela dançarina por meio de uma movimentação mais rasteira, em que tateia o chão com as duas mãos. No minuto 9:28 do registro audiovisual, percebe-se que a repetição de acordes emitidos pelo piano provocou uma agitação maior nas gestualidades sonoras e corporais. Por exemplo, observou-se que o músico Lucas Sequinel reagiu a essa “provocação” realizando um gesto sonoro no acordeon que se repetiu na mesma intensidade dos acordes do piano, ao passo que a dançarina Amelu Clarindo realizou movimentações corporais mais expansivas e saltos. A partir do minuto 9:43 é perceptível que uma pulsação rítmica foi iniciada por mim, por meio do pandeiro, e se manteve até o minuto 10:30, instante em que esse pulso reiterativo se “desintegra” e outro caráter sonoro se inicia.

No minuto 11:08 percebe-se uma sincronização entre um movimento de queda da dançarina com um som de tapa no pandeiro. A dançarina então se mantém em uma posição agachada até o minuto 11:30, movimento que é acompanhado pela realização de uma nota sustentada pelo acordeon. É possível sentir um clima de suspense nesse trecho, que se estende até o minuto 11:40, como se algo surpreendente estivesse para acontecer. A partir do minuto 11:34 do registro audiovisual, é perceptível que o músico Indione Rodrigues toca novamente a melodia realizada na introdução. Por volta desse instante, entre os minutos 11:46 e 12:04,

uma sincronização ocorre intencionalmente entre as articulações da dançarina e os ataques sonoros do pandeiro.

No minuto 12:52 do registro audiovisual, o músico Lucas Sequinel inicia um motivo rítmico no acordeon que é acompanhado por notas pontilhadas realizadas ao piano. É observável, então, uma interação entre o acordeon e o piano com momentos distintos de imitação e contraponto. Esse momento durou até em torno do minuto 14:00 e, durante esse período, a dançarina realizou movimentações lentas e estendidas sem sincronizar diretamente seus movimentos com as articulações do som.

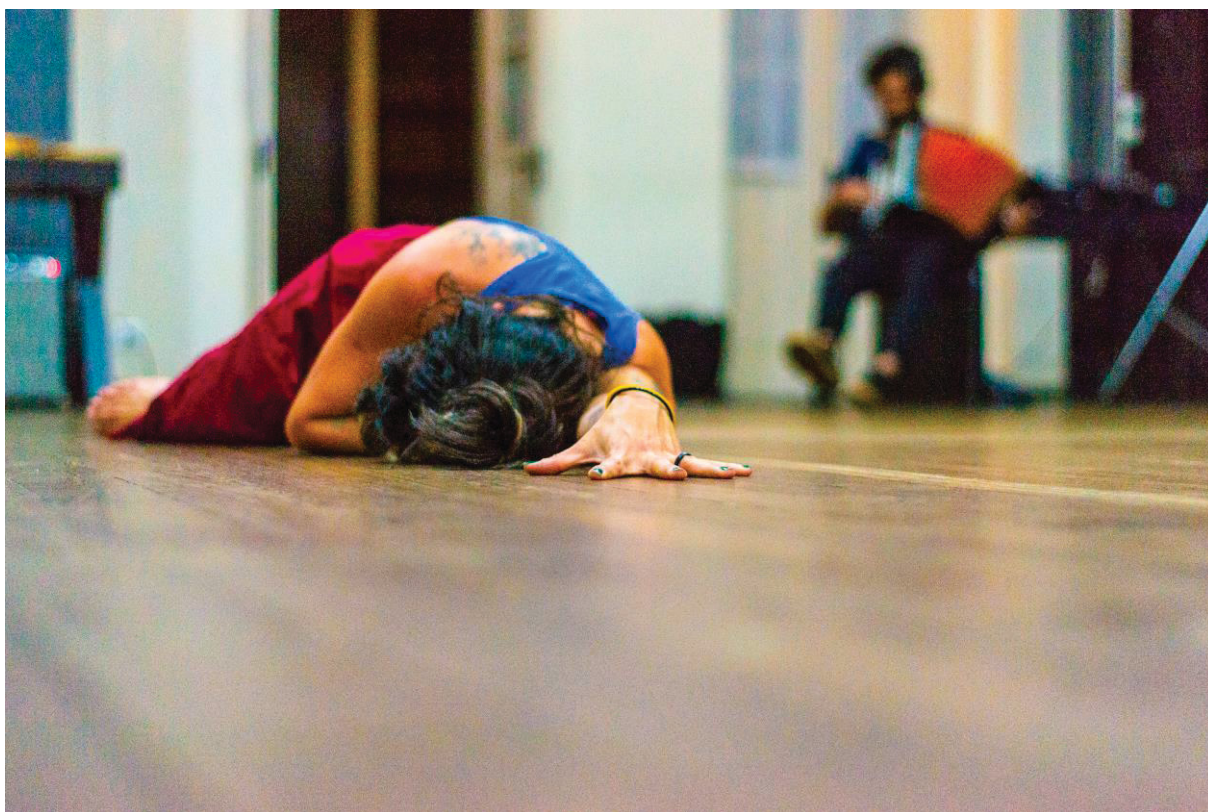
No minuto 15:50 observa-se uma dinâmica crescente de intensidade sonora que se esvai abruptamente no minuto 16:13. A dançarina, no entanto, parece não se afetar por essa “quebra” na sonoridade e não altera a dinâmica de suas movimentações. Outro trecho em que as movimentações da dançarina interagem de maneira mais sutil com as sonoridades pode ser percebido entre o minuto 16:35 e o minuto 17:14. Nesse trecho, o músico Lucas Sequinel realiza gestualidades que se repetem no acordeon e que são acompanhadas por eventos sonoros dispersos. Enquanto isso, a dançarina parece manter o fluxo dos seus movimentos interagindo com as sonoridades de maneira mais indireta.

Do minuto 17:48 ao minuto 18:20 do registro audiovisual, percebe-se uma menor atividade tanto das gestualidades corporais da dançarina quanto das gestualidades sonoras, em um momento quase estático e silencioso. A partir desse ponto a dançarina passa a realizar movimentações mais próximas ao solo, acompanhada por sonoridades mais sutis. Esse clima mais introspectivo se estende até o minuto 20:55, quando sonoridades mais enérgicas emitidas pelo piano provocam uma maior atividade dos artistas em geral, ao mesmo tempo que são contrapostas pelas sonoridades do acordeon e da guitarra.

As gestualidades corporais e sonoras vão se transformando até que no minuto 22:14, o musicista Indionei Rodrigues imprime um motivo rítmico-melódico que traz um caráter mais tonal e identificável para o ambiente sonoro da improvisação. É possível perceber, por meio da observação do registro audiovisual, que essa ação contagiou os outros participantes, que passam a interagir com esse motivo rítmico-melódico de maneiras distintas. A dançarina, à princípio, mantém-se em pé e movimenta-se pelo espaço em um ritmo mais individual. No entanto, a partir do minuto 22:44, parece sincronizar seus passos com a ideia rítmica da música. De maneira semelhante, o musicista Lucas Sequinel parece realizar sonoridades que não se relacionam diretamente com o motivo rítmico-melódico do piano, mas que gradativamente sintonizam-se com ele. A decisão tomada por mim, observada no registro audiovisual da sessão, foi a de complementar a ideia rítmica do piano usando um tamborim.

A partir do minuto 23:25 do registro audiovisual da sessão percebe-se um novo crescente na dinâmica das gestualidades corporais e sonoras, o que resultou em um caráter mais energético e caótico. Esse momento dura até o minuto 23:50, quando a sessão de improvisação ganha um caráter mais taciturno. Finalmente, é possível notar uma dinâmica descendente e gradativa das sonoridades enquanto a dançarina encerra sua performance deitando o corpo no chão e permanecendo deitada do minuto 24:00 até o final do registro, no minuto 24:44.

FOTO 13 – Registro fotográfico do Ensaio 2: da esq. para dir., Amelu Clarindo e Lucas Sequinel



FONTE: Gabriel Neto (2022).

Após o final dessa sessão de improvisação do Ensaio 2, os artistas participantes tiveram uma breve conversa informal sobre a experiência junto ao fotógrafo e ao cinegrafista.

#### 4.3.3 Performance Movimento – Som<sup>88</sup>

A performance Movimento – Som foi realizada como parte de uma edição do evento Improviso Dança e Música (vide nota de rodapé 1), na Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento, em Curitiba, no dia 4 de dezembro de 2022. Ao longo do texto encontram-se registros fotográficos da performance realizados por Gabriel Neto (FOTO 14, FOTO 15 e FOTO 16).

Os eventos do Improviso Dança e Música são geralmente divididos em duas partes. A primeira delas, de forma geral, consiste em uma oficina proposta por um artista convidado. Já a segunda parte consiste em uma prática coletiva de improvisação livre com música e dança. A organização do Improviso Dança e Música do dia 4 de dezembro, no entanto, foi um pouco diferente. Naquela ocasião, o evento se organizou da seguinte maneira: foi realizada uma fala de apresentação sobre esta pesquisa, seguida de um breve aquecimento corporal e apresentação da proposta da performance Movimento – Som; finalmente, os participantes foram convidados para compor o espaço coletivamente e improvisar.

Durante a fala de apresentação sobre esta pesquisa foram transmitidas aos participantes do evento informações com relação a todas as etapas do processo: a história do meu contato com o Improviso Dança e Música; os questionamentos basilares que motivaram a pesquisa; os principais referenciais teóricos consultados; a etapa de entrevistas; a etapa de laboratórios artísticos remotos; a etapa de laboratórios artísticos presenciais com o UM Núcleo etc.

---

<sup>88</sup> Registro audiovisual da performance Movimento – Som, realizado pelo cinegrafista Leco Brasileiro. Disponível em: <https://youtu.be/nnniFmorK98>. Acesso em: 21 dez. 2022.

FOTO 14 – Registro fotográfico durante a fala de apresentação sobre a pesquisa



FONTE: Gabriel Neto (2022).

A partir da análise do registro audiovisual observa-se que o evento inicial da performance consistiu em um ataque sonoro longo, realizado de maneira quase sincrônica pelos musicistas. O início da performance revela um “clima” mais cauteloso e de restrição das sonoridades e movimentações corporais. Os artistas parecem tomar decisões criativas distintas e sem interação direta entre si. No entanto, no minuto 1:44 do registro audiovisual é possível perceber que o acordeon sutilmente repete uma gestualidade sonora realizada pela guitarra. Simultaneamente a isso é possível ouvir, ao longo do registro da performance, o som dos guizos acoplados aos pés da dançarina, que emitem sons percussivos de acordo com os seus passos.

FOTO 15 – Registro fotográfico da performance Movimento Som: Amelu Clarindo em performance



FONTE: Gabriel Neto (2022).

Os primeiros três minutos da performance, de acordo com a análise do registro audiovisual, revelam uma atmosfera de expectativa em que linhas melódicas com sonoridades prolongadas são emitidas por meio do acordeon e gestualidades sonoras mais pontilhadas e dispersas são emitidas por meio da guitarra e do piano digital. Enquanto isso, a dançarina realiza gestualidades corporais diversas (saltos, rodopios etc.) em um plano mais alto e percorrendo o espaço. A partir do minuto 3:08 do registro audiovisual é possível perceber uma maior expressividade sonora por parte dos músicos. Ataques percussivos com timbre de tímpanos de orquestra são emitidos pelo piano digital e se repetem ao mesmo tempo que um acorde mais ruidoso é emitido várias vezes pelo acordeon. Nesse momento uma sonoridade ruidosa é emitida pela guitarra por meio da raspagem de um objeto metálico em suas cordas. Essa atmosfera sonora mais “caótica” é acompanhada, a princípio, por movimentos corporais mais expansivos da dançarina, mas que passam a ser mais contidos e sutis a partir do minuto 3:19. No minuto 3:34 do registro audiovisual há um breve relaxamento nas gestualidades

sonoras e corporais, e no minuto 3:38 um último pico de alta atividade sonora e corporal é realizado até o minuto 3:50, aproximadamente.

A partir do minuto 4:00 do registro audiovisual é possível perceber que a dançarina Amelu Clarindo passa a realizar movimentações mais próximas ao solo e a performance, então, adota um caráter mais sereno. A partir do minuto 4:26 a dançarina torna a realizar movimentações em um plano mais alto e os sons dos guizos acoplados aos seus tornozelos ganham destaque pelo fato de que as sonoridades emitidas pelos músicos se mantêm mais leves e prolongadas. Além disso, a partir do minuto 4:38 o registro audiovisual revela um *close* focado nos membros inferiores da dançarina.

A análise do registro audiovisual também revelou momentos de interações imitativas entre sonoridades durante alguns trechos do final da performance. Por exemplo, do minuto 4:38 ao minuto 4:50, aproximadamente, é possível perceber semelhanças entre as melodias emitidas pelo acordeon e as emitidas pelo piano digital. A partir do minuto 5:00, percebe-se uma outra relação de imitação sonora entre os sons dos guizos, emitidos pela dançarina, e os sons dos tubos metálicos percutidos por mim. Além desses momentos, no período do minuto 5:26 ao minuto 5:42 do registro observa-se uma interação imitativa entre uma sonoridade percussiva tilintante emitida pelo piano digital, sons agudos e repetitivos emitidos pelo acordeon e o som percussivo do instrumento de bambu *angklung*. Nesse último período, a dançarina Amelu Clarindo parece seguir as intenções das gestualidades sonoras com movimentos de contração do corpo.

A partir do minuto 5:44 do registro a dançarina Amelu Clarindo passa a realizar novamente movimentações corporais rastejantes em um plano mais próximo ao solo enquanto uma atmosfera sonora mais cautelosa é reinstaurada pelos musicistas. A partir desse instante, aproximadamente no minuto 6:08, a dançarina inicia um processo de convidar os participantes do evento que assistiam à performance para compor o espaço. Esse processo, que já havia sido acordado anteriormente entre os artistas realizadores, delimitou simbolicamente o final da performance Movimento – Som e o início do momento de improvisação coletiva do evento Improviso Dança e Música. É possível verificar, pelo registro audiovisual, que a dançarina convida os participantes individualmente estendendo-lhes os braços para que também movimentem seus corpos pelo espaço.

A partir do minuto 6:00, aproximadamente, o registro contempla também o período de improvisação coletiva que, além da participação de outros dançarinos, contou também com a

participação do músico Guilherme Guinski<sup>89</sup>. Esse período de improvisação coletiva — que segue até o minuto 44:50 do registro audiovisual — não foi analisado nesta pesquisa por não fazer parte dos laboratórios artísticos propostos aqui. De qualquer maneira, foi possível verificar que essa etapa de improvisação coletiva proporcionou um ambiente de interações diversas e intensas entre os participantes.

FOTO 16 – Registro fotográfico da etapa de improvisação coletiva do evento Improviso Dança e Música: Luam Clarindo tocando percussão, transeuntes que pararam para assistir e participantes do evento



FONTE: Gabriel Neto (2022).

Após essa etapa de improvisação coletiva foi realizada uma conversa entre todos os participantes, que expuseram suas considerações gerais e as sensações emergentes daquela experiência. Algumas das considerações levantadas por eles são comentadas no Capítulo 5.

---

<sup>89</sup> Em sua participação musical na etapa de improvisação coletiva do evento Improviso Dança e Música, o músico Guilherme Guinski usou um “marimbau” (espécie de berimbau tocado na posição vertical e com baquetas) e uma *noise box* (caixa de ruído), que continha em seu interior uma marimba preparada, sequenciadores e uma *spring box* (instrumento consistido por molas que são percutidas e manipuladas eletro acusticamente).

## 5 DISCUSSÃO

Neste capítulo foram elencadas reflexões emergentes da observação dos registros audiovisuais das etapas de laboratórios: laboratórios remotos, laboratórios presenciais, ensaios e performance, que são analisadas com base em: referências teóricas consultadas ao longo desta pesquisa, como Laban, Haga (2008), Leman (2008), Bailey (1993), dentre outros; comentários realizados pelos artistas entrevistados ao longo desta investigação; comentários dos participantes dos laboratórios artísticos.

### 5.1 DISCUSSÃO SOBRE OS LABORATÓRIOS REMOTOS

Diversos modos interacionais entre gestualidades corporais e sonoras podem ser deduzidos da observação dos laboratórios remotos — os quais foram registrados em formato audiovisual, utilizando-se da plataforma de webconferência Zoom (ver Método). A experiência da realização dos laboratórios remotos gerou situações desafiadoras — praticar a improvisação à distância, por exemplo —, mas também de amadurecimento sobre a experimentação de configurações distintas de interação entre música dança.

Além da sensação de correspondência entre sons e movimentos corporais em momentos em que articulações sonoras e corporais sincronizam, foi possível perceber correspondências entre sons e movimentos corporais em momentos de divergência entre o caráter das gestualidades sonoras e corporais. Por exemplo, uma gestualidade corporal que se repete rápida e continuamente pode ser interpretada em sua relação com uma sonoridade prolongada e que não se altera (vide Tabela 3). Esse tipo de interação divergente entre música e dança remete à mesma analisada por Haga (2008) a partir da experiência do musicista Earle Brown quando este sonorizou um grande salto do dançarino Merce Cunningham com um gesto sonoro sutil ao violino (vide p. 36).

Durante a etapa dos laboratórios remotos foram percebidos momentos de ausência de interações evidentes entre música e dança. Diferentemente de uma situação em que uma música é coreografada a partir da sincronização direta das articulações corporais com as articulações sonoras, nas experiências com a improvisação livre, foi possível notar um descontrole acerca da percepção de interações entre os participantes, especialmente em laboratórios artísticos em que não se estabeleceram combinados sobre interagir ou não entre si. O caráter imprevisível e rizomático das performances de improvisação livre com música e dança pode criar momentos com pouca ou nenhuma interação evidente entre as gestualidades

sonoras e corporais porque o desejo de interagir com os outros participantes de maneira mais ou menos intensa pode se alterar a cada instante.

O fato de que as gestualidades sonoras e corporais 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 nossa<sup>90</sup>) afirma que “o desconhecimento desse estilo musical não-idiomático é para muitos ouvintes um obstáculo para compreensão ou engajamento com a música”. No âmbito social, 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 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).

Uma observação pessoal e crítica sobre um aspecto técnico e estético que emergiu durante o processo de análise dos laboratórios remotos se refere à escolha dos instrumentos de percussão que seriam utilizados. Por conta de uma certa ansiedade e expectativa anterior à experiência da improvisação no Laboratório remoto 3, optei pela utilização de uma variedade excessiva de timbres percussivos, que, também, devido ao volume do microfone utilizado para a captação dos instrumentos, evidenciou as minhas sonoridades em comparação à dos outros musicistas. De qualquer maneira, essa experiência fez com que o volume dos sons dos musicistas fosse melhor equalizado e que a escolha dos instrumentos e timbres, utilizados por mim, fosse ajustada, de modo que no Laboratório remoto 4, considere os resultados sonoros mais satisfatórios.

Por fim, senti que improvisar em grupo e à distância durante a etapa de laboratórios remotos proporcionou uma maior solidificação das relações artísticas entre os participantes, que, à época, se encontravam em meio as incertezas do início da pandemia de covid-19. O ato de se disponibilizar aos encontros e de se propor ao risco da improvisação livre, em formato on-line, proporcionou uma intensificação das relações de cumplicidade e generosidade do grupo entre si e do grupo com a própria arte.

---

<sup>90</sup> 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”.

## 5.2 DISCUSSÃO SOBRE OS LABORATÓRIOS PRESENCIAIS

Primeiramente, a partir da minha própria experiência e dos relatos dos participantes 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, acolhimento e afeto entre os grupos participantes. Ao final de cada encontro, os participantes relatavam sair 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.

Muitas reflexões surgiram a partir de relatos dos participantes nas conversas que se davam ao final de cada um dos laboratórios artísticos realizado com o UM Núcleo. Uma participante, por exemplo, comentou que estabelecer regras ou acordos prévios em uma sessão de improvisação livre pode conferir mais liberdade ao performer. A discussão sobre a presença ou não de estruturas para a improvisação é bastante presente no meio artístico e teórico 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 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 também é discutida por Dimitris Karalis e Ana Sánchez Colberg (2019) a partir das ideias de Gary Peters, como é possível verificar neste trecho:

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, tradução nossa<sup>91</sup>).

---

<sup>91</sup> No original: “Peters argues that rather than a performance of risk taking and abandonment in pursuit of 'freedom' (what he describes as a glorified love-in dressed up as art), true improvisation requires a powerful memory, memory of the parameters of an instrument, of the body, of available technology, the parameter's of a work's structure, and one's place within it at any time, the parameters of an idiom, a genre and its history, its possibilities.”

Nesse mesmo sentido, uma outra participante do UM 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. Sobre isso, Nachmanovitch (1993) considera que o mercado tem a capacidade de roubar de nossa arte a condição de puro prazer e livre expressão. Para Nachmanovitch,

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. (1993, p.70).

É possível perceber que a improvisação livre, nesse sentido, nos deixa em contato com a liberdade de inventar novos fazeres artísticos, algo que foi experienciado no decorrer das sessões dos laboratórios com o UM Núcleo. Uma reflexão sobre a liberdade na improvisação livre foi levantada pelo músico Indione Rodrigues em uma das conversas que aconteciam ao final dos laboratórios. Para Indione,

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 (diário de campo).

Com relação aos convites contidos nos cartões para improvisação aplicados aos laboratórios presenciais com o UM Núcleo, foi possível verificar que a ideia de interação a partir de sincronia, sintonia e empatia, baseada nos níveis de interação entre gestualidades sonoras e corporais de Leman, assim como os verbos usados como estímulos criativos para improvisar (QUADRO 1), 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, sensação emergente da prática da improvisação livre mencionada na entrevista com a artista Dudude Hermann (vide p. 52).

Um dado relevante que se percebeu durante a realização de todas as práticas de improvisação livre realizadas na etapa dos laboratórios presenciais 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” para um modo em que se ativa o tônus muscular e criativo e se adentra a um estado de performance. Desse mesmo modo, os finais de cada sessão de improvisação livre eram estendidos e carregavam uma inércia desse estado performático.

Foram registrados no diário de campo comentários pertinentes por parte dos participantes do UM Núcleo com relação à diferença entre a experiência de improvisar a partir da sincronização e da sintonização. Algumas participantes comentaram, durante a conversa que sucedeu um dos laboratórios, 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, um participante também mencionou que houve uma indistinção entre sincronia e sintonia com relação a seus próprios movimentos corporais, pois pensa que o corpo tem uma linguagem energética própria.

Do ponto de vista da improvisação musical, foi perceptível uma diferença entre os resultados sonoros emergentes nos convites para a sincronização e a sintonização com a dança. A interação por 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 de ziguezague no braço da guitarra. Já o convite de interação a partir da sintonia com os dançarinos exigiu um nível maior de subjetividade e fez, de modo geral, com que houvesse uma conexão maior com o fluxo e com a expressividade das movimentações, tornando os destinos da improvisação mais flexíveis. Improvisar a partir da relação de empatia, por sua vez, resultou em um sentimento de presença, parceria e reflexão, segundo uma participante. Ela comentou que os cartões ganharam vida própria, desencadearam processos de sons com movimentos e geraram significados sobre interagir a partir do sentimento de empatia.

Os verbos da lista de estímulos criativos aplicadas nos laboratórios presenciais com o UM Núcleo induziram interpretações sinestésicas por parte dos participantes. Por exemplo, nas palavras de um deles,

A palavra “travar” gerou contração muscular e condensação do fluxo enquanto a palavra “sonhar” deliberou a potência pulsiva mediante a amplitude onírica do inconsciente com seus símbolos, que trouxeram muitas imagens no centro visual do cérebro (diário de campo).

Um dos musicistas participantes da etapa dos laboratórios presenciais 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 por eles durante as sessões de improvisação. Esses dados justificam o estreitamento da relação entre as intenções emocionais e expressivas entre música e dança. 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 inseparáveis em muitas manifestações culturais ao redor do mundo — questão levantada por Felipe Merker e Yiuki Doi durante a etapa de entrevistas.

O atrelamento da fluência dos movimentos com o aspecto emocional, exposto por Laban (vide p. 94), assim como a ideia de estruturação da improvisação livre exposta por Nachmanovitch e Peters, mencionada anteriormente, 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 proporcionou uma reflexão sobre os termos *sincronia*, *sintonia* e *empatia* durante os laboratórios artísticos realizados com o UM Núcleo. A partir da experiência dos laboratórios presenciais, foi possível perceber que para além da ideia de imitação entre música e dança em sincronia, a sintonia e a empatia envolveram uma conexão maior com a expressividade e com o fluxo das gestualidades sonoras e corporais. A palavra empatia gerou significados individuais e coletivos que contagiaram o imaginário dos participantes dos laboratórios propiciando uma maior subjetividade e espontaneidade para as interações entre musicistas e dançarinos.

Ao contrário dos laboratórios artísticos realizados com o UM Núcleo em que foram experimentados os cartões para improvisação (QUADRO 2), na maioria das sessões de improvisação dos ensaios e da performance Movimento – Som não foram estipulados convites diretos de interação entre música e dança. No entanto, é possível pensar que a prática da improvisação por um mesmo grupo de artistas (ver nota de rodapé 88) e o envolvimento direto desses artistas com questões emergentes desta pesquisa reverberou nas decisões gestuais dos mesmos nos momentos de performance. Por exemplo, a noção de que os idiomas não necessariamente precisem ser evitados, discutida algumas vezes durante esta

investigação, concedeu margem para momentos com características mais reconhecíveis (tonais, coreografadas, harmônicas etc.) durante os ensaios e a performance.

Em Bailey (1993) o compositor Frederic Rzewski comenta que, em prática, a diferença entre improvisação livre e improvisação idiomática não é fundamental e que a liberdade para o improvisador livre é como a expressão idiomática máxima para o improvisador idiomático. Rzewski (*apud* BAILEY, 1993) pensa que há bastante diferença entre improvisação livre e idiomática, mas que a essência da improvisação pode ser encontrada em todas as improvisações e que a sua natureza pode ser revelada em qualquer uma de suas formas. Segundo o compositor, o foco do improvisador livre ou idiomático está mais nos meios do que nos fins.

Nesse mesmo sentido, a prática da improvisação livre e o questionamento acerca de interações criativas entre música e dança decorrente desta investigação foi e continua sendo um processo de exploração artística. É possível pensar, então, que a performance Movimento – Som foi um momento especial e importante de difusão dos processos criativos explorados, mas que não se consistiu em um produto artístico finalizado. Diferentemente de composições ou coreografias fechadas que são ensaiadas, repetidas e registradas, a improvisação livre questiona a cristalização da criatividade e democratiza a capacidade de expressão artística por meio da imaginação. A liberdade de criação e exploração artística é inerente ao ser humano desde a primeira infância e é possível pensar que ao improvisar estamos compondo. Essa concepção atravessa às do guitarrista Derek Bailey que pensa que “a criação musical transcende métodos e, essencialmente, a dicotomia composição/improvisação não existe” (1993, p. 140).

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 nos ambientes de improvisação. A análise dos registros audiovisuais foi importante para destacar o ponto de vista analítico, porém, não é capaz de transmitir as sensações emergentes do momento daquela experiência, que envolveu a presença dos grupos naquele espaço, a temperatura e o cheiro daquele ambiente, a tridimensionalidade e a nitidez das formas corporais, assim como as sensações físicas das formas sônicas. Sobre esse assunto, Bailey (1993) pensa que a natureza da improvisação se assemelha à natureza da música, pois a improvisação é fugaz e a sua realidade é o seu momento de performance. Bailey (1993) comenta que a improvisação pode ser considerada como a celebração do instante e que pode haver documentos que se relacionam com o

momento da performance — partitura, gravação, eco, memória —, mas apenas para antecipá-lo ou relembrá-lo.

Todas as reflexões acerca da improvisação livre e de interações entre música e dança em performances de improvisação livre acumuladas ao longo das diversas etapas desta investigação, aliadas à prática e à discussão sobre improvisação livre com outros artistas nos laboratórios artísticos desta pesquisa, foram fundamentais para um entendimento maior sobre esse tema. Bailey (1993) atenta para o fato de que há diferentes pontos de vista acerca da improvisação livre, muitos desses verificados ao longo desta investigação. Segundo o autor, os pontos de vista variam desde a visão de que a improvisação livre é a coisa mais fácil do mundo até a visão de que é indiscutivelmente complicada; da visão de que é para pessoas que não precisam de experiência ou habilidade musical aos que acreditam que é uma atividade que pode ser alcançada somente ao se empregar dimensões técnicas virtuosísticas; dos que são atraídos pelas suas possibilidades de fazer música em conjunto aos que são atraídos pelas suas possibilidades de expressão individual. Além desses pontos de vista, várias posturas acerca de interações criativas entre música e dança foram acessadas e discutidas na etapa de entrevistas e experienciadas na etapa dos laboratórios artísticos desta investigação.

## CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho de pesquisa, que envolveu a colaboração de dezenas de pesquisadores e praticantes da improvisação livre com música e dança, tive oportunidade de vivenciar, observar, registrar e analisar uma gama de possibilidades de interações criativas entre música e dança, à luz da literatura da área, das entrevistas realizadas com diversos artistas, músicos e dançarinos sobre seus processos criativos e sobre as interações criativas emergentes de suas práticas de improvisação livre, bem como à luz dos diversos laboratórios práticos realizados com os colaboradores principais da pesquisa, que acompanharam a presente investigação desde o princípio: os músicos Lucas Sequinel e Indione Rodrigues e a dançarina Amelu Clarindo, e, especialmente, a comunidade participante do UM Núcleo e seus coordenadores.

Ao longo da dissertação, investigaram-se diferentes perspectivas do problema de pesquisa. A revisão de literatura, apresentada no primeiro capítulo, organizou-se reflexivamente por meio de diversas referências, entre a coleção de artigos, capítulos e livros consultados, em torno das ideias de quatro autores principais. Entre elas, no campo da dança, as ideias de Laban, que, como vimos, colaborou para adensar a noção da emancipação, mas também da interatividade entre a dança e a música. No campo da música, as ideias de Bailey, especialmente no que se refere à maneira como o autor colaborou para ampliar a noção de liberdade para além dos idiomas na improvisação musical. Também no campo da cognição musical corporificada, as questões levantadas por Leman, acerca dos níveis de interação entre gestualidades sonoras e corporais — as quais foram fundamentais no processo de criação, elaboração e aplicação dos *cartões para improvisação* empregados nos laboratórios artísticos remotos e presenciais. Na área da percepção musical, a tese de Haga colaborou para o aprofundamento da reflexão sobre como distintas interações entre música e dança podem ser percebidas em práticas improvisatórias. A revisão de literatura foi fundamental na execução e delimitação da pesquisa, em suas diversas etapas, bem como em seu aprofundamento e resultados obtidos.

Do segundo capítulo, que descreve a metodologia utilizada, destacam-se, por um lado, o processo de elaboração, preparação e execução das entrevistas semiestruturadas realizadas e, por outro, a preparação e execução dos laboratórios artísticos remotos e presenciais. Nesse ponto, notei que a aplicação das entrevistas (realizadas on-line) foi satisfatória e superou as expectativas no que se refere à qualidade dos registros audiovisuais realizados e que, muito embora as questões que basearam o questionário das entrevistas tenham sido fundamentadas

na vivência da prática improvisatória anterior à pesquisa, muitas questões novas emergiram ao longo das entrevistas além das inicialmente suscitadas. Além disso, também foi possível notar que os registros audiovisuais dos laboratórios artísticos remotos e presenciais, realizados respectivamente por meio da função de captura de tela do computador e a partir de aparelhos celulares apoiados em tripés, foram suficientes para uma análise geral e melhor compreensão das interações criativas emergentes entre os participantes em seus processos improvisatórios.

O terceiro capítulo resumiu as principais temáticas levantadas em cada uma das doze entrevistas semiestruturadas realizadas, elencando-as a seguir, reflexivamente, em seus aspectos mais convergentes, sempre em perspectiva das interações criativas em performances de improvisação livre com música e dança. Sobre isso, conclui-se que há uma pluralidade de posicionamentos, além de uma diversidade de linguagens e de sensibilidades no que diz respeito à prática da improvisação livre. Cada um dos artistas entrevistados demonstrou ter atitudes e comportamentos próprios em relação às interações entre música e dança em práticas improvisatórias, mas ainda assim foi possível elencar e apontar ao longo do texto similaridades entre o posicionamento criativo e interativo de alguns artistas em suas performances de improvisação livre.

Ao longo do quarto capítulo, dedicado ao memorial descritivo dos diversos laboratórios artísticos remotos e presenciais realizados — quatro laboratórios remotos, três laboratórios presenciais com o UM Núcleo, dois ensaios e uma performance —, observaram-se outras facetas do problema proposto. A prática laboratorial revelou que podem existir diferentes níveis de interação criativa (intensidades) entre os participantes de uma performance de improvisação livre, a depender da postura adotada por cada um ao longo da experiência. Dessa maneira, observou-se que os diálogos criativos emergentes são multidimensionais, de modo que houve momentos em que os dançarinos interagiram preponderantemente entre si, assim como momentos em que os músicos mantiveram uma conexão mais evidente com as próprias sonoridades. Conclui-se que a constante manifestação de distintas perspectivas poéticas — fundadas em encontros furtivos e diferenciativos, emergentes, imprevisíveis, próprios do jogo improvisatório livre — é válida e ocupa o cerne da prática da improvisação livre envolvendo música e dança.

Finalmente, no quinto capítulo, que foi dedicado à discussão sobre aspectos da prática da improvisação livre com destaque para as reflexões sobre interações criativas entre música e dança, emergentes da etapa laboratorial da presente investigação — sempre à luz do referencial teórico consultado e dos comentários dos diversos artistas entrevistados ao longo do processo, assim como dos artistas que participaram dos laboratórios —, foi possível

concluir que os participantes das práticas laboratoriais — músicos e dançarinos — interagiram criativamente não somente entre si, em meio às suas distintas gestualidades, sonoridades e movimentos, mas também com os diferentes “espaços” criativos emergentes na prática improvisatória *per se*, espaços objetivos e concretos, mas também subjetivos, emocionais, volitivos e da memória — pessoal e cultural, em seus múltiplos repertórios possíveis.

O objetivo geral da pesquisa, de investigar e analisar as interações criativas entre música e dança em performances de improvisação livre, foi plenamente alcançado. Os objetivos específicos propostos também atendidos. Exploraram-se diversos processos criativos em performances de improvisação livre com música e dança, tanto remota quanto presencialmente, e em diversos cenários, envolvendo uma grande variedade de participantes. Realizaram-se, com grande proveito, entrevistas semiestruturadas envolvendo dezenas de músicos e dançarinos, que desenvolvem pesquisas artísticas sistemáticas na área de improvisação livre, as quais reúnem, devido à qualidade e diversidade de seu conteúdo, subsídios suficientes para futuras pesquisas. Realizaram-se laboratórios de experimentação artística em contextos distintos — presencial e on-line —, organizados em função da exploração de diferentes níveis de interação entre gestualidade corporal e musical. E, finalmente, discutiram-se os dados obtidos nas diversas entrevistas e laboratórios realizados, em perspectiva à literatura, em quatro frentes específicas: da improvisação livre, segundo Derek Bailey; da dança, segundo Rudolf Laban; da cognição musical corporificada, segundo Marc Leman; e da percepção musical, segundo Egil Haga.

Conclui-se que diversos modos de interatividade criativa entre música e dança podem emergir de maneira espontânea ou induzida em performances de improvisação livre com música e dança a depender da postura performativa adotada pelos artistas e da interpretação do público que observa e vivencia o fenômeno performativo em questão.

Espero que o presente trabalho contribua de maneira positiva para artistas e pesquisadores das áreas da música, da dança e da improvisação livre, assim como para praticantes e simpatizantes de experimentações e explorações artísticas cujos processos criativos emergem de práticas colaborativas que priorizam a liberdade e a imaginação. Agradeço a todos os participantes da pesquisa, artistas, músicos, dançarinos, colaboradores diretos e indiretos, coordenadores dos projetos de extensão envolvidos, professores, e almejo que esta pesquisa possa suscitar novos questionamentos e novas investigações na área de processos criativos interdisciplinares, especialmente envolvendo a prática da improvisação livre.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Virginia DeVere. **British experimental music: Cornelius Cardew and his contemporaries** (Facsimile of the original MMus typescript thesis). London: Experimental Music Catalogue, 1983.

ANTAR, Miguel Eduardo Diaz. **O clownprovisadorlivre: um estudo sobre interação e performance na livre improvisação musical**. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

AUSTIN, Larry. Larry Austin: interview by Barney Childs and Christopher Hobbs. **Forum: Improvisation, Perspectives of New Music**, [s. l.], v. 21, p. 26-33, 1982-83.

BAILEY, Derek. **Improvisation: its nature and practice in music**. Boston: Da Capo Press, 1993.

BERTHOZ, Alain. Physiologie du changement de point de vue. *In*: BERTHOZ Alain; JORLAND Gérard. **L'empathie**. Paris: Odile Jacob, 2004. p. 251-275.

BLOM, Lynne Anne; CHAPLIN, L. Tarin. **The moment of movement: dance improvisation**. Pittsburgh: Pittsburgh Press, 1988.

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.

CHION, Michel. **Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research**. Traduzido por John Dack and Christine North. 2009. Disponível em: [https://monoskop.org/images/0/01/Chion\\_Michel\\_Guide\\_To\\_Sound\\_Objects\\_Pierre\\_Schaeffer\\_and\\_Musical\\_Research.pdf](https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf). Acesso em: 15 abr. 2023.

CLARINDO NUNES, Luam Gabriel. Memorial descritivo de laboratórios exploratórios da interatividade entre música e dança em contextos de improvisação livre. **O Mosaico**, [s. l.], n. 23, p. 61-88, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/6980>. Acesso em: 10 jan. 2023.

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.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas. **Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, [s. l.], n. 20, 2018. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/7860>. Acesso em: 31 ago. 2022.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **A percepção no contexto da improvisação livre: a escuta reduzida como ferramenta**. Não publicado.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Música errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. The free musical improvisation and the philosophy of Gilles Deleuze. **Per Musi**, [s. l.], n. 26, p. 1-7, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39946>. Acesso em: 31 ago. 2022.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2003.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; IAZZETTA, Fernando; VILLAVICENCIO, Cesar. Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação. **Sonic Ideas**, Michoacán, v. 10, [s. p.], 2013. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/314328/mod\\_resource/content/0/villavicencio\\_iazzetta\\_costa.pdf#:~:text=O%20ambiente%20da%20improvisa%C3%A7%C3%A3o%20livre,de%20formas%20m%C3%BAltiplas%20e%20imprevis%C3%ADveis](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/314328/mod_resource/content/0/villavicencio_iazzetta_costa.pdf#:~:text=O%20ambiente%20da%20improvisa%C3%A7%C3%A3o%20livre,de%20formas%20m%C3%BAltiplas%20e%20imprevis%C3%ADveis). Acesso em: 2 de fev. 2023.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; SCHAUB, Stéphan. Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXIII, 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: Anppom, 2013. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/nusom/sites/default/files/Expanding%20the%20concepts%20of%20knowledge%20base%20and%20referent%20in%20the%20context%20of%20collective%20free%20improvisation%20.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2023.

ESTACATO. *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.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação**. 2012. 265 f. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FOSTER SL. Taken by surprise: improvisation in dance and mind. *In*: ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. **Taken by surprise: a dance improvisation reader**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.

GIL, José. O corpo do bailarino. **Contracampo, Brazilian Journal of Communication**, Niterói, n. 13, p. 7-20, 2008.

GOLDMAN, Danielle. **I want to be ready: improvised dance as a practice of freedom**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **Arte e cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015.

HAGA, Egil. **Correspondences between music and body movement**. Oslo: University of Oslo, 2008.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

IMPERATORE VIANNA, José Roberto; GIMENES TOFFOLO, Rael Bertarelli. Uma narrativa videográfica de Joke de Stefano Scodanibbio baseada na Teoria da Imaginação da Escuta de Denis Smalley. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 121-143, 2021. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/46>. Acesso em: 23 jan. 2023.

KANDINSKY, Wassily. **Several Circles**. 1926. 1 original de arte, óleo sobre tela. 140 x 140. Museu Solomon R. Guggenheim.

KATZ, Helena. O corpo e o meme Laban: uma trajetória evolutiva. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

KATZ, Helena. Paxton e Lisa fazem do improviso uma aula de precisão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 fev. 2000. Caderno 2, p. 26.

LABAN, Rudolf. **Principles of dance and movement notation**. London: Macdonald and Evans, 1956.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LANSDALE, Janet Adshead; LAYSON, June. **Dance history: an introduction**. Londres: Routledge, 1994.

LEMAN, Marc. **Embodied music cognition and mediation technology**. Cambridge: The MIT Press, 2008.

LESSCHAEVE, Jacqueline. **O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

LEWIS, George. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. **Black Music Research Journal**, [s. l.], v. 16, n. 1, p. 91-122, 1996. Disponível em: <https://www.amherst.edu/media/view/58902/original%20%20Lewis+-+Improvised+Music+after+1950-+Afrological+and+Eurological+Perspectives+.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2023.

MALETIC, Vera. **Body, Space, Expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts**. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987.

MARTINELE NETO, Fábio. **Viewpoints como estratégia de criação para a livre improvisação musical**. 102 f. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, [s. l.], n. 26, p. 63-81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 7 dez. 2022.

MERCE Cunningham: A Lifetime of Dance. Direção: Charles Atlas. Produção: Bob Lockyer, Isabelle Mestre e Sylvie Blum. Elenco: Earle Brown, Joan Acocella, John Cage, Mikhail Baryshnikov *et al.* [S. l.]: 1515 Productions Limited, 2001. 1 DVD (130 min), son., color.

MIDGELOW, Vida. **The Oxford handbook of improvisation in dance**. Oxford: Oxford University Press, 2019.

MILLER, Jussara. Improvisação: o corpo como protagonista da criação. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, [s. l.], v. 4, n. 1, p. 41-52, 2022. DOI: 10.21680/2595-4024.2020v3n3ID24641. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/24641>. Acesso em: 23 jan. 2023.

MITCHEL, Robert W.; GALLAHER, Matthew C. Embodying music: matching music and dance in memory. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, [s. l.], 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.

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.

MUNDIM, Ana (org.). **Abordagens sobre improvisação em dança**. Tradução de Maria Lyra. Uberlândia: Composer, 2017.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Summus: 1993.

NEDER, Fernando. Steve Paxton. [Entrevista cedida a] Fernando Neder. **O Percevejo on-line**, [s. l.], v. 2, n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/percevejoonline/article/view/1443>. Acesso em: 31 ago. 2022.

NHUR, Andréia. Do movimento ao som, do som ao movimento: relações bioculturais entre dança e música. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [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>.

NUNES, Luam Gabriel Clarindo. **Memorial de composição: pandeiro espectral, rotinas de improvisação controlada para pandeiro solo**. 42 f. Trabalho de Graduação (Bacharelado em Produção Sonora) – Setor de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

NUNN, Tom. **Wisdom of the impulse: on the nature of musical free improvisation**. Publicação própria. 1998.

NYMAN, Michael. **Experimental music, Cage and beyond**, New York: Schirmer, 1974.

NYMAN, Michael. **Experimental music, Cage and beyond**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

OLIVEIRA, Bernardo. “A dança vem antes. A música ‘olha’ e toca”: a palavra percussiva na canção brasileira. **Pernambuco: jornal literário da Companhia Editora de Pernambuco**. Recife, 28 dez. 2020. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2600-a-dan%C3%A7a-vem-antes-a-m%C3%BAsica-olha-e-toca-1%C2%AA-parte-de-ensaio-sobre-a-palavra-percussiva.html>. Acesso em: 14 dez. 2021.

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

OLIVEROS, Pauline. Harmonic Anatomy: Women in improvisation. *In*: FISCHLIN, Daniel; HEBLE, Ajay (org.). **The other side of nowhere: Jazz improvisations and community dialogue**. Middletown: Wesleyan University, 2004. p. 50-70.

ON the Edge - Improvisation in Music #1 Passing It On. Direção: Derek Bailey. Produção: Jeremy Marre. Roteiro: Derek Bailey. [S. l.]: Harcourt Films; RM Arts for Channel 4, 1992. 1 VHS (52 min), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w3aaHHMUUog>. Acesso em: 3 ago. 2022.

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

PRESSING, Jeff. Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. *In*: NETTL, Bruno; RUSSERL, Melinda. **In the course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

RAMOS, Jarbas Siqueira; DA SILVA, Patrícia Chavarelli Vilela. A improvisação em dança como ato político. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [s. l.], v. 2, n. 2, 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/32463>. Acesso em: 31 ago. 2022.

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

SCHAEFFER, Pierre. [1966]. **Tratado de los objetos musicales**. Versión editada y traducida por Araceli Cabezón Diego a partir de *Traité des objets musicaux*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

SOLLERO, Pedro Azevedo. O cuidado de si e a preparação para improvisação musical livre. **Orfeu**, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 79-95, 2017. DOI: 10.5965/2525530401022016079. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530401022016079>. Acesso em: 2 fev. 2023.

SMALLEY, Denis. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. **Contemporary Music Review**, Amsterdam, v. 13, n. 2, p. 77-107, 1996.

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

WATSON, Ben. **Derek Bailey and the story of free improvisation**. London: Verso Books, 2013.

WOLFF, Christian. Experimental Music around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical). **American Music**, v. 27, n. 4, 2009, p. 424–40. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25652228>. Acesso em: 15 abr. 2023.

WRIGHT, Carley. **What are the overall benefits of dance improvisation, and how do they affect cognition and creativity?** New York: Honors College; Pace University, 2018. Disponível em: [https://digitalcommons.pace.edu/honorscollege\\_theses/193](https://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/193). Acesso em: 31 ago. 2022.