

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
BACHARELADO EM DANÇA**

CAROLINE MARTINS GRANA

MÚSICA E DANÇA: A MUSICALIDADE NA PERFORMANCE DO JAZZ

MANAUS-AM

2017

CAROLINE MARTINS GRANA

MÚSICA E DANÇA: A MUSICALIDADE NA PERFORMANCE DO JAZZ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito final para obtenção do grau em Bacharelado em Dança.

Orientadora: Prof.^aDra. Amanda da Silva Pinto

MANAUS-AM

2017

AGRADECIMENTOS

A Deus, acima de tudo, razão de minha existência.

A minha Família razão da minha persistência, integridade e coragem.

Agradeço a minha orientadora pela paciência e grande ensinamentos.

A meus amigos que foram um grande suporte e apoio durante esta caminhada.

“Feliz aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina.”

Cora Coralina

RESUMO

O objetivo deste estudo consiste em analisar as possibilidades que o entendimento técnico sobre a musicalidade causa na qualidade interpretativa, desenvoltura e leitura corporal do bailarino, durante a sua performance ou durante uma criação coreográfica do jazz, verificando e percebendo como a musicalidade possibilita uma melhor performance no jazz e a percepção dessas técnicas desenvolvidas na prática. O que nos cabe refletir sobre a importância desse estudo e principalmente na formação do profissional, bem como analisar os estudos corporais do jazz e da musicalidade quanto a metragem do tempo e ritmo, observar a interação entre a musicalidade e corporalidade, que leva a uma melhor desenvoltura na performance, identificar as maiores dificuldades na interpretação e expressividade corporal/facial no jazz em conjunto com a musicalidade que impossibilitam o bailarino a dar ênfase aos movimentos naturais e técnicos. Para tanto, foi utilizado como método para coleta de dados a observação participante, que se baseou em laboratórios práticos que pudessem, no decorrer de suas realizações, mostrar o entendimento e o desenvolvimento do corpo sobre o estudo da musicalidade. A partir da análise desses resultados foi possível perceber a importância da prática dos exercícios tanto da música quanto dos movimentos, de forma constante, para que o corpo possa naturalmente se adaptar ao que está sendo proposto, com a intenção, de que no final possa, o praticante ou bailarino, ter uma técnica com maior qualidade.

Palavras-chave: Movimento Corporal, Jazz, Coreografia

ABSTRACT

The aim of this study is to examine the possibilities that the technical understanding about the musicianship on interpretative quality, resourcefulness and dancer's body, reading during your performance or during a choreographic creation of jazz by checking and realizing how the musicianship facilitates a better performance in jazz and the perception of these techniques developed in practice. What we must reflect on the importance of this study and mainly in professional training, as well as analyzing the body of jazz studies and musicality as the film of time and rhythm, observe the interaction between the musicality and embodiment, which leads to a better self-confidence on performance, identify the major difficulties in the interpretation and body/ facial expression in jazz in conjunction with the musicality that impossible the dancer to give emphasis to the natural and technical movements. It was used as a method for data collection to note.

Key-words: Body Movement, Jazz, Coreographic

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- primeiro contato com a coreografia	37
Figura 2- Segundo contato com a coreografia	38
Figura 3- Terceiro contato com a mesma coreografia porem com a música diferente.	39
Figura 4- Interpretação da coreografia com uma segunda interprete.....	40
Figura 5- Segundo momento interpretativo com a participação de uma segunda intérprete.....	40
Figura 6 - Primeira interpretação da música All that Jazz.....	43
Figura 7- Segundo momento Laboratorial com a música All that Jazz.....	44
Figura 8- Terceiro momento de interpretação da música All that Jazz.....	45
Figura 9- Momento 1 do laboratório com mais intérpretes.....	47
Figura 10 - Momento 2 da coreografia Candyman com mais intérpretes.....	47
Figura 11- Momento 1 da coreografia com a participação de mais uma intérprete.....	48
Figura 12- Momento 2 da coreografia com a participação de mais interprete	49

Sumário

INTRODUÇÃO	9
2. CAPITULO 1: REFERENCIAL TEÓRICO.....	13
2.1 Dança e seu contraste musical.....	13
2.1.1 Concepções Corporais e Musicais.....	13
2.1.1.1 Experimentando a musicalidade no corpo.....	16
2.1.1.2 Respondendo a Musicalidade Cenicamente	22
2.1.1.3 Musicalizando as criações coreográficas	26
2.2 COGNIÇÃO.....	30
2.2.1. A cognição como processo de desenvolvimento dos elementos de movimento na dança.....	30
3. CAPITULO 2 : METODOLOGIA	36
3.1 - Caracterização da pesquisa	36
3.2- TÉCNICA DE PESQUISA	36
3.3- Amostras	37
3.4- Instrumento de avaliação:	37
3.5 Procedimentos:	37
4. CAPITULO 3 : RESULTADOS E DISCUSSÃO	38
4.1 Dos Aquecimentos/ Alongamentos.....	39
4.1.1 Análise de cada Laboratório.....	41
4.2 Interpretações Coreográficas e Improvisos	45
4.2.1 Laboratórios Coreografados.....	47
5. ESTUDO DE CASO	57
5.1 Da Coleta de Dados.....	57
5.2 Das propriedades do experimento.....	57
5.3 Das músicas escolhidas	58
5.4 Das etapas realizadas.....	58
5.5 Dos critérios de avaliação	59
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64

INTRODUÇÃO

A Música e a Dança são dois ramos artísticos que podem ser compreendidos, pesquisados, estudados e interpretados de maneiras distintas ou conectados, dando a possibilidade para o bailarino usa-las, como ferramenta de trabalho, para conseguir expressar e dialogar melhor a sua interpretação e desenvoltura, seja ela musical ou corporal, sobre o espaço em que atua ou sobre a sua própria criação. É nesse intuito de estudar a conexão que a música tem com a dança e como ambas podem formar um diálogo durante os estudos práticos do bailarino, que as práticas laboratoriais utilizadas neste trabalho se fazem importantes para conseguir relatar essa ligação entre corpo e música a fim de que a musicalidade do bailarino, independente se estiver em cena ou não, possa se desenvolver ou ser aperfeiçoada de forma contínua, dando-o a oportunidade, posteriormente de conseguir visualizar as suas maiores dificuldades técnicas, sejam elas na música ou no movimento e poder corrigi-las. Por base nesse enfoque de pesquisa em específico, este trabalho procura apresentar estudos relacionados a musicalidade na performance do jazz, modalidade esta que por si só já apresenta uma diversidade de vertentes, na qual trabalha um contexto musical e corporal de modo diversificado, dando assim a chance de analisar e compreender, de maneira singular essa conexão que se dá sobre estas duas artes, tendo como linha temática, o corpo, contemporaneidade, produção de linguagem e estética na dança.

O objetivo deste estudo é buscar saber qual é a dificuldade que o bailarino enfrenta em conseguir interpretar a música relacionando-a com os movimentos coreográficos, e como ele pode estar melhorando a sua técnica para conseguir executa-las juntas durante os seus exercícios ou estudos, visto que esta qualidade estética é tão requisitada no meio artístico do jazz. Com isso, houve um questionamento se haveria alguma espécie de “bloqueio de aprendizagem” do bailarino quanto a musicalidade em conjunto com as técnicas de dança Jazz, e do por que esse desentendimento conceitual ou prático fazem com que o bailarino não demonstre ou execute naturalmente os movimentos exigidos pelo professor ou coreógrafo.

Portanto, buscou-se reunir dados/informações com o propósito de responder Quais são as principais dificuldades na interpretação musical e corporal que o bailarino pode ter durante seu aprendizado técnico na linguagem da dança Jazz e suas

vertentes? Qual a significância técnica que o bailarino pode obter musicalmente sobre a sua performance e estética na expressão em dança

A intenção de aprimorar e amadurecer a técnica musical na dança se dá nas vantagens que a musicalidade aperfeiçoada pode proporcionar durante uma performance do jazz ou na assimilação dessas técnicas corporais desenvolvidas na prática. Com isso, no decorrer do aprimoramento desta musicalidade, o bailarino conseguira identificar, se houver, as maiores dificuldades que ele venha ter na interpretação e expressividade corporal e facial no jazz , ou na própria música a ser trabalhada .

O tema abordado (Música e Dança: a musicalidade na performance do Jazz) despertou o interesse em compreender de que forma as duas artes, música e dança, podem funcionar juntas e como elas se complementam no dia a dia de um bailarino, tendo como auxílio para essa compreensão as pesquisas e estudos que abrangessem esses conteúdos específicos que pudessem auxiliar qualquer bailarino a aprimorar as suas técnicas corporais em cena, na sua postura e performance, visto que, ao longo dessas experiências de apresentações e aulas de dança que tive, pude observar as dificuldades dos bailarinos em mostrar com qualidade as suas interpretações. Então a relevância desse estudo, consta na importância em desenvolver um entendimento maior sobre a musicalidade e corporalidade, assim como o estudo do estilo de dança Jazz e suas vertentes, bem como as demais modalidades da dança.

Esse trabalho se justifica através do estudo de pesquisas, dados, informações e análises que possibilitam um melhor entendimento sobre como pode ser aperfeiçoado a musicalidade , como essa musicalidade pode ser estudada e como o corpo corresponde a ela, seja em movimentações naturais ou coreográficas voltados ao estilo de dança jazz e suas vertentes e como essa percepção é identificada e desenvolvida na prática , dando ao bailarino o benefício de um melhor controle e consciência corpórea além de um domínio musical, não somente na técnica de dança do jazz, em específico, mas como em qualquer estilo de dança que o bailarino/aluno queira este tipo de domínio.

Com isso, os estudos feitos sobre pesquisas que falam um pouco de como pode ser desenvolvida a musicalidade e o aprimoramento das técnicas corporais, ajudaram os bailarinos a obter um conhecimento maior sobre de que maneira podem aperfeiçoar, nas suas práticas diárias, a sua dança e a sua interpretação musical, objetivando uma melhor atuação em suas performances e expressão artística, levando a um esclarecimento sobre itens como, as concepções corporais e musicais que podem desenvolver através desses estudos, leitura musical no corpo e no espaço em que atua, criações coreográficas e a “influência” que a música dá nessas criações e assim sucessivamente.

Para o desenvolvimento do presente trabalho foram utilizadas pesquisas bibliográficas e de campo, caracterizando-se como observação participante. A pesquisa bibliográfica baseou-se em publicações científicas da área de música e dança, contendo como embasamento autores como Rudolf Laban, Alexandre Caetano, Helena Caspurro, Camila Queiroz, Daniela Luciana Soares, Monica Soares, Rengel , Katherine Teck, Jussara Setenta e assim sucessivamente, das quais formam um estudo teórico sobre a música e dança em visões e aspectos diferentes sobre o tema proposto no presente trabalho. A observação participante foi desenvolvida, em sua totalidade, através de pesquisa de campo, envolvendo o perfil da intérprete, seu entendimento sobre o assunto envolvido, sua relação com a dança proposta e sua interpretação e desenvoltura de modo geral.

O trabalho de conclusão de curso estrutura-se em três capítulos, apresentando no primeiro capítulo, a dança e música, suas definições e ramificações baseado em vários autores, além da evolução, importância e posicionamento sobre essa conexão que se dá entre a música e a dança e suas descobertas. No segundo capítulo é abordada a metodologia e as etapas das quais foram selecionadas para se realizar e desenvolver o trabalho, numa parte mais prática. O terceiro capítulo caracteriza os resultados e discussões, a explanação sobre musicalidade e corporalidade que foi dada e explicada de diversos ângulos e concepções, podendo ser elas interpretadas cenicamente, coreograficamente ou em outros aspectos, aos quais o corpo possa ser estudado, permitindo-nos através de análises práticas de laboratórios realizados visto neste último capítulo, uma concepção ou ideias sobre os conceitos de música e dança no meio de um das suas diversas ramificações como, a musicalidade e a

corporalidade. Todos os processos e estudos foram efetuados na cidade de Manaus/AM, com o objetivo de responder o problema apresentado acima.

2. CAPITULO 1: REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 DANÇA E SEU CONTRASTE MUSICAL

2.1.1 Concepções Corporais e Musicais

Para muitos autores como Rudolf Laban (1978), a necessidade de descrever a linguagem do movimento é necessária para o entendimento das ações que ele (o corpo) emite diante a estímulos internos e externos e como ele funciona diante de fatores que traduzem esses movimentos, sejam eles intencionais ou apenas resultado/consequência do próprio estímulo.

O que fica mais evidente para Laban, é justamente esta construção de conhecimento sólido ao observar, analisar e criar um sistema de anotação de movimentos, intitulado pelo autor como labanotação, que consiste na descrição e registro do movimento cênico, podendo ser usado também para registrar os movimentos cotidianos, além de organizar um rico instrumental didático para a teorização e exploração das possibilidades expressivas do movimento, levando-o a atribuir o nome de Corêutica ao estudo da organização especial dos movimentos. E Eukinética ao estudo dos aspectos qualitativos do movimento (como seu ritmo e dinâmica).

Na concepção do autor, o intérprete que é capaz de dominar o seu corpo, consegue dominar grandes fatores influenciadores, como por exemplo: o espaço, a sua visão periférica, equilíbrio e intenção de movimento, tempo, fluência, peso e entre outros, conseguindo assim, expor precisamente o que quer transmitir corporalmente.

Para que isso ocorra, Laban explica que o fator da experimentação leva a progressão da ação e do entendimento do movimento. E isso para um bailarino/aluno é de fundamental relevância quanto a organização corporal e musical, visto que para Laban o ritmo é o determinante para os fatores do movimento, ou seja, é o diálogo, a comunicação entre o sentir e executar, o entender e instigar, o começar e o terminar, o progredir e finalizar, tudo aquilo que internamente e externamente é expresso pelo corpo e pela rítmica dele.

A associação que Laban faz do ritmo como um dos condutores do movimento, seria o primeiro passo, a base para o entendimento dessa influência que o corpo e a mente recebem ao executar " técnicas" ou formas, por assim dizer, de estudos que levam a esse objeto de investigação. Objeto este, mais conhecido como laboratórios e experimentações, primeiros registros da assimilação de conceitos testados e sinalizados pelo corpo.

Ter uma musicalidade mais afiada, para um bailarino, é um grande fator de contribuição para a sua técnica corporal e desenvoltura durante uma performance, ou em um momento decisivo como uma audição, ou até a construção de um trabalho coreográfico. Um exemplo disso são como profissionais na área podem utilizar esse fator como um elemento de "destaque" para os seus trabalhos e seus desempenhos durante a realização de uma aula, de uma coreografia ou de um aumento da consciência sobre essa musicalidade e do domínio maior sobre exercícios que envolvem esse progresso musical.

Mas, se formos analisar esse fator a fundo, o que seria então a musicalidade ?. Para um grande crítico como George Dorris, a compensação de falta de técnica na dança pode ser vista pela musicalidade, ou na sua interpretação sobre a música, porém essa musicalidade não poderá ser confundida com técnica desapropriada, pois ele diz que tal musicalidade não é uma simples questão de " sentir a música", mesmo, por que ninguém pode saber se alguém está "sentindo" ou não... , ou seja, a capacidade de deixar mais claro esse entendimento ou visível essa habilidade sobre a música é ainda mais difícil que ter esse entendimento.

A dança, porém, não precisa de um acompanhamento musical para ser totalmente satisfatória , apesar que visualmente se torna mais compreensível , no entanto não é uma "regra" , por assim dizer, em apresentar sempre as duas juntas, um exemplo prático disso, é a Doris Humphrey's Water Study, na qual usa a técnica da dança sem esse acompanhamento musical , com a finalidade de deixar a dança mais simples e com maior concentração na execução , tendo como resultado de seus trabalhos a renovação do entendimento da música , ou seja, o som se torna mais novo, ao escutá-lo, depois de uma dança inteira sem música, do que se ele estivesse

sido trabalhado constantemente com a dança, o resultado da musicalidade dos bailarinos, a resposta do corpo para esse som, é totalmente diferente.

Essa sensibilidade musical é uma das vantagens que o bailarino possa ter, apesar que em muitos casos, há uma insegurança que deixa o bailarino “surdo”, por querer satisfazer a si e ao professor, coreograficamente, esquecendo da música, no entanto, existem várias formas nas quais movimentos e música se relacionam, ou seja, no tempo, na estrutura, os nuances, o caráter expressivo e assim sucessivamente.

Para alguns professores de institutos de dança, academias, universidades, a maneira como é focalizado essa musicalidade se dá na prática do reconhecimento dos ritmos e métricas, nessa prática de habilidades musicais básicas com o auxílio até de instrumentos como o teclado ou piano durante a aula. Para um professor da SAB (School of American Ballet) como por exemplo o professor Jeffrey Middleton, ele observa que:

“Estou surpreso de como é diferente a maneira de pensar para estudantes de dança por o ritmo realmente junto, como uma batida sem ênfase se sente, como agrupamentos rítmicos se sentem. Este estudo é um modo diferente de experimentar o ritmo, e é uma chance para estudantes de dança entenderem o que significa eles fazerem musicalidade no movimento. Até agora, toda a experiência deles é puramente do ponto físico. Eles aprendem como o ritmo é sentido em seus corpos.”(TECK,1994, p.4)

No entanto, os professores acham que incentivando os alunos a fazerem as suas próprias preparações antes de qualquer exercício ou durante os exercícios de barra, centro ou até durante os port de brás, ajudaria eles a executar os movimentos melhor e ter um desenvolvimento da consciência musical mais apurado. Com isso, os bailarinos iriam descobrir aos poucos a ter mais o hábito de prestar atenção na música e verificar também que técnicas como, o hábito de exercitar-se e melhorar a musculatura, pode ajudar no sincronismo com a música também.

Portanto, segundo Katherine Teck (1994) essa qualidade de expressão ou essas preparações técnicas são resultados de coordenação física também, ou seja, a combinação de movimentos que os bailarinos costumam fazer durante uma aula de ballet por exemplo, com os movimentos de coordenação motora nos braços, mãos, pernas, cabeça dão ênfase na impressão total da musicalidade desse bailarino.

2.1.1.1 Experimentando a musicalidade no corpo

O corpo em si já possui a sua própria fala e seus próprios enigmas, e os resultados dessa exposição, podem ser vistos, interpretados e estudados como uma das formas mais curiosas e brilhantes artisticamente para um entendimento de como a dança pode ser compreendida e analisada em diversos aspectos, assuntos, jeitos e maneiras, ou como os artistas podem não só se limitar com as suas experiências artísticas adquiridas no decorrer de suas carreiras para apresentar uma gama de ideias coreográficas ou performáticas, mas como eles podem usufruir esse dizer do corpo, ou seja, esse rico vocabulário de expressões corporais, tanto no falar quanto no fazer, de forma natural e espontânea, para enriquecer os seus estudos e criações artísticas, além de seus conceitos teóricos sobre a sua própria ferramenta de trabalho, o corpo.

Segundo Jussara Setenta (2008), o corpo é como um auto organizador de notícias que estão em constante movimento para se definir, ou seja, ele carrega consigo reflexões, investigações, transformações e inquietudes que o faz se reinventar a cada instante, no entanto o corpo está todo o tempo em uma linha constante de movimentos que corroborem para a constituição ou formação quanto dizer ou fazer.

Ao longo desse processo de construção e organização de ideias, o corpo acaba colecionando informações exatas de como somos, de como agimos, reagimos e de cada momento da nossa vida, ou seja, como podemos lidar com essas informações na forma prática que levará a nossa maneira de interpretá-las nas formas (construções) e dizeres artísticos.

Durante essas organizações e reinvenções de informações que o corpo faz durante a trajetória artística, ele também participa de processos de articulações com o mundo e as resultantes que esses processos adquirem, ou seja, ele parte de um entendimento de comunicação, de evolução e de processos cognitivos, por isso Jussara explica que:

“O corpo que dança e performa está exposto a distintas formas de preparação corporal e, ainda, a distintas instruções que disparam o processo de organização artística de distintos fazeres. Corpos em movimento na dança e performance expõem peculiaridades e devem refletir sobre o seu fazer. Entretanto, nem sempre ocorre a reflexão crítica desses fazeres e há, ainda inúmeros corpos em processo de organização de seus dizeres que indisponibilizam-se a investir em conjunto de perguntas que viabilize questão pertinente a tal fazer e onde, as possíveis respostas emergem do próprio processo de feitura em vez de serem consideradas prontas, respondidas de início.”(SETENTA, 2008 , P.3)

A convivência com a diferença nos fazeres-dizeres artísticos permite não só a discussão dos propósitos de trabalhos, mas dos modos de fazer que caracterizam os resultantes das feitura, com isso o corpo se distingue não por somente ser a fala e fora da fala, mas por recriar o modo de se comunicar, de dizer o que está sendo falado. Essa maneira de expressão ou comunicação está aqui denominada fazer-dizer.

A importância que se dá a essa exposição de trabalhos artísticos em dança e performance não poderia ser considerada indizível, por simplesmente o corpo dizer algo enquanto faz. Para Setenta (2008), a teoria de Austin esclarece bem a ideia de que o verbo é aquele que constitui um ato de fala – ou uma cena no caso da dança, que não usa a linguagem para relatar o que está fora dela. Ter essa compreensão da natureza performática e da diferenciação entre ação e atuação, pode ajudar a esclarecer as coisas que distinguem as danças e performance que um corpo é capaz de realizar, ou seja , essas questões servem também para mostrar que o corpo é produtor de questões e que não está perto de conseguir encontrar todas as soluções e respostas para as suas indagações , porém vale investigar, segunda a teoria de Austin, se esses questionamentos do corpo estão se resolvendo no próprio corpo.

Sendo assim, tratar o corpo que dança e performa como um fazer-dizer significa “desconectar” conceitos e noções do tipo causa /efeito, fato /prova, pois ao entender que a organização do fazer do corpo partir desses pressupostos, os modos de pensar e realizar vão dar de encontro com caminhos imprecisos, indiretos e arriscados de implementar idéias no corpo. Portanto, convém apresentar que outras ideias propiciaram a emergência desta compreensão e modo de tratar dança e performance como fazer-dizer, sendo uma delas a corponectividade.

O corpo e a mente estão conectados, não existindo o movimento do corpo sem a conexão com a mente. De acordo com Rengel (2007, p. 37):

Corporificar, encarnar, materializar, personificar, concretizar, implementar, incluir, incorporar-se, reunir num só corpo substâncias diversas são as traduções, sinônimos e modo de entendimento para to embody¹. Durante longas e agradáveis conversas reflexivas, estudos, pesquisas e experiências com as palavras chegamos a corponectivo. A criação se envolveu, então, para as correlações de corponectivo em termos de substantivo e verbo, e a trajetória surgiu para corponectividade ou corponectivar.

A terminologia corponectivo ou corponectividade é usada por Rengel (2007) como tradução/reflexão do sentido dado à palavra “embody” por Varela, Thompson e Rosch (1993), indicando que corpos e mentes são integrados, estão/são em atividade conjunta. Rengel (2007) esclarece que o processo cognitivo e/ou cognição é corpo, é uma ação corponectiva, por isso é inseparável dos processos sensórios-motores, percepção, consciência, sentimentos, afetos, etc. cognição enquanto conhecimento não são processos ou etapas “puramente” mentais.

Proposição da pesquisa era encontrar uma palavra/conceito que não expressasse que vai haver conexão, ou que vai ocorrer ação, e, sim a situação de já estar conectado e em ato. As significações recém elencadas para embodiment² são consideradas insuficientes para dar conta do estado do corpo, no qual mentescorpos, são mutuamente transitados. [...] corponectivo, corponectivar e corponectividade indicam mentescorpos em atividade. Sobretudo, em atividade conjunta. [...] fatos mentes são processos que coemergem com os sistemas sensórios-motores. [...] Corponectividade um conceito que trata de um estado, uma situação, e é preciso cautelosa e amorosamente, entremear-se na hermenêutica³ dele. (RENGEL, 2007, p. 37-39).

Buscam uma transformadora mundividência⁴ do corpo que dança e de suas ações, entendendo ações como enações, ou seja, ações em seus aspectos

¹ To embody- Corporificado, entendendo o corpo como unidade entre cérebro, “corpo” e mente. O termo ainda não é satisfatório, porém é usado para compreender que as propriedades da mente só existem baseadas no corpo e com o corpo.

² Embodiment – Corporificar, encarnar, materializar, personificar, concretizar, implementar, incluir, incorporar-se, reunir num só corpo.

³ Hermenêutica - é um ramo da filosofia que estuda a teoria da interpretação, que pode se referir tanto à arte da interpretação quanto à prática e treino de interpretação.

⁴ Mundividência - significa a percepção, concepção de mundo.

psicológicos, biológicos, sociais, culturais imbricados (VARELA, THOMPSON, ROSCH, 1993). Enação ou cognição situada traz o sentido de que os processos cognitivos, sejam quais forem, artísticos, educativos e pedagógicos, políticos, econômicos e sociais existem em conjunção e coevolução entre o corpo e o meio em que se situa. Deste modo, enação propõe uma mundividência do corpo como cocriador de cenas, de modos de linguagens e como gerador de conhecimento. Assim, também, acontece na ligação entre corpo e música, a mente está fazendo conexão da música para que esta seja expressada com o corpo através da dança.

Nesse intuito de entender essa conexão na prática, e afirmar que os primeiros passos dessa ligação entre corpo e música, é a compreensão do compasso musical. Para Laban, se dá pelo estudo da métrica rítmica, tendo em vista que Rudolf Laban (1978) expõe a ideia de que se o intérprete compreende o primeiro compasso da música ou ela por inteiro (sua estrutura) e experimenta a movimentação de acordo com o que ouve, ele vai acabar criando uma grande combinação de trabalho (estímulo/experimento) com a fluência do movimento, gerando assim uma estrutura coreográfica no final, induzida por estímulos musicais. Levando o autor Caetano (2004) a chegar à seguinte conclusão sobre a teoria que Laban criou:

"A experimentação rigorosa das possíveis combinações de esforço regradas pelo estímulo rítmico culminam, portanto, na criação de uma partitura equilibrada, onde os esforços físicos são dosados no curso de uma atmosfera prática em um espaço sonoro durante um tempo cênico" (CAETANO, 2004, p.63)

Esse conceito rítmico ligado a música se traduz na funcionalidade dos passos, principalmente no entendimento aliado à execução. A leitura corporal de uma música e ao contexto da audiação⁵, explicada por Caspurro (2011) leva a ter mais uma base conceitual de como funcionaria esta compreensão de música e estado interpretativo, que no caso, seria a própria audiação citada acima, que é justamente a predisposição

⁵ Audiação: A escuta ou a audição interior(...): significa que é uma assimilação musical, ou seja, a capacidade de ouvir e compreender musicalmente quando o som não está fisicamente presente, e, como é de fato apreendida ou assimilada pelo sujeito está música.

a ouvir e assimilar a música quando o som não está fisicamente presente, como uma segunda opção interpretativa sem sonoridade, ou seja, quando se projeta um tema, quando se improvisa, ou compõe a música sem ajuda necessariamente de instrumentos, músicos ou propriamente da música em si, um tipo de experimentação corporal e estímulo sem necessariamente com o próprio meio musical.

“A compreensão de música não é um fenómeno linear. Quando um músico executa uma dada obra por memória ou por leitura, improvisa ou compõe, escreve por memória ou por ditado musical, ou simplesmente ouve a forma como se processa a compreensão pode manifestar diferentes níveis de atribuição de significado musical. A atribuição de significado musical a uma obra relaciona-se com a qualidade ou grau de complexidade com que se manifesta a compreensão do sujeito. Isto é: traduz o seu estágio de audição”(CASPURRO,2011, p.9).

Em outras palavras, é totalmente perceptível corporalmente e musicalmente quando um bailarino encontra uma estabilidade no que está interpretando. É como se o que é visto esteticamente, está finalmente confortável aos " padrões" técnicos exigidos para a cena, tendo ou não este acompanhamento musical presente, como uma espécie de segundo tipo de estabilidade interpretativa e visual em cena, a música do seu próprio corpo. De acordo com Caetano (2004) o bailarino consegue:

"(...) dar literalmente 'corpo' ao estímulo instaurado, 'escrever' visivelmente no espaço a invisibilidade do ritmo, o intérprete libertava-se de certas travas de entendimento racional para lapidar a música em cena, apreendida no corpo, em situação de performance" (CAETANO, 2004, p.65).

Quando essa compreensão, orienta a maneira e o caminho que deve-se percorrer para executar a movimentação de forma coesa, o corpo mostra com total precisão que a necessidade de realizar corretamente o movimento é maior do que o esforço feito para desempenhá-lo, pois a fluência no ritmo, não provém de 'esforços', mas sim de sentir a melhor forma de percorrer uma linha contínua, entre o corpo enquanto dança e música quanto sonoridade , traçando um percurso natural (o abandono dessa tensão colocada) , direcionando assim, um modo mais “simples” de se percorrer.

(...) demonstrar que o movimento, ancorado e cômico da referência rítmica, liberta-se, por exemplo, da gravidade ou de uma execução automática, apenas regada por uma batida constante pouco variável. O movimento natural, mecânico, aos poucos cede lugar ao gesto dançado, 'desenhando' no espaço uma outra qualidade de energia "(CAETANO, 2004, p.68).

É relevante ressaltar que no estudo e observação do ritmo e percepção corporal para muitos autores, a compreensão que o bailarino faz desses dois conceitos, vai muito da maneira como se apoia na contagem do tempo, ou como ele (bailarino) se coloca de forma postural sobre esses estudos.

Muitos observam que há bailarinos que buscam desenhar o movimento no espaço, apenas com a interpretação espontânea da música, ou seja, escutando o som e apenas respondendo naturalmente em movimentos, as ondas que esta música dispõe. Já outros, segundo Caetano (2004), preocupam-se em enquadrar-se a uma métrica exata, para que o estímulo do corpo não seja induzido, mais conduzido pelas notas, isto é, poderia dizer que uns apostam na sua desenvoltura numa linha melódica mais extensa (que vai além do compasso) e outros na marcação mais precisa, ditada pela música, "batidas mais fortes e marcantes".

Isso se dá por que:

Cada indivíduo realiza, involuntariamente, padrões rítmicos desde que nasce, e ainda que estes sejam irregulares em seu curso, constituem referenciais concretos das variações de temperamento em constante troca de informação com o mundo externo. A investigação e detecção de algumas dessas variações em seus estados mais latentes já significa um passo importante para a compreensão, por exemplo, durante uma coreografia, de um corpo que se desloca pelo espaço e conecta um ritmo externo à ele com seus pulsos internos, a fim de que pulsem juntos, corpo e música, desenvolvendo um movimento fluente" (CAETANO, 2004, p.75).

Essa relação de cumplicidade entre bailarino e música ou músico, se dá pela compreensão em atender a necessidade da escuta um do outro, para que ao estarem juntos, "o corpo soe música e a música emane movimentos". De acordo com Caetano (2004), um complementando o outro na performance, 'respirando' juntos, como um corpo que entende a importância da repetição em tempos e tempos, e a música, a pausa, o descanso dado por uma ação.

Ambos são usados conscientemente ou inconscientemente para manter o relacionamento de quem deslumbra esse feito e de que propõe esse deslumbramento, a ponto de que hajam indagações do tipo, quem segue quem? quem descreve quem? quem auxilia quem? e assim sucessivamente.

Evidencia-se, que a execução constante dessas práticas, levem o bailarino a ter um desempenho mais preciso e com qualidade técnica, uma vez que o corpo já se familiariza com os exercícios e instruções que devem ser seguidas, levando o bailarino a entender e realizar mais rápido, com a música, o movimento. Por que se torna mais fácil para aquele corpo que se codificou com as execuções, do que aquele corpo que ainda está se "descobrimdo" na leitura rítmica.

Sendo assim, Caetano (2004) diz que a técnica corporal e musical irá ser mais bem sucedida e mais bem utilizada, se for estudada através da repetição, e das práticas feitas inúmeras vezes, isso tanto corporalmente falando quanto musicalmente. Já que aquilo que está em constante exercício, está evidentemente mais preparado para a ação a qualquer estímulo dado.

Porém, de acordo com Caetano (2004, p.79) há estudos feitos sobre a famosa 'amnésia ' que acontece durante essas práticas de exercícios corporais e musicais frequentes .O seu real significado , traduzida para a linguagem da dança , seria um tipo de internalização inconsciente ,que se faz eficiente quando o ritmo permanece constante , inalterável ,ou seja, é quando respondemos á coisas sem hesitação, ou quando não recordamos alguns movimentos repetitivos por alguns instantes que está sendo feito por alguma parte do nosso corpo, e temos nossa atenção livre para outras coisas que também necessitam serem vistas .

2.1.1.2 Respondendo a Musicalidade Cenicamente

A postura do bailarino em cena e a prática rítmica dele no palco, será levado em conta a partir dos estudos que ele realizou, do tempo e ritmo da obra, antes mesmo de chegar ao palco, visto que a associação rítmica musical e corporal durante o treinamento dele (bailarino) para um espetáculo, requer sequencias "codificadas", para

que possam exprimir com maestria, a simetria rítmica com o corpo (musicalidade para a cena) e da simetria com o público (musicalidade na cena).

Esses fatos, Caetano (2004) afirma, vem primeiramente da preparação corporal, como o aquecimento, alongamento, o estudo coreográfico e as diversas repetições dele, a análise e interpretação da música com o movimento e por fim o ensaio geral de todo o conjunto, que seria a cena.

Cada um desses tópicos possui um intervalo, intensidade, tempo e rítmico para ser trabalhado, e é por isso que praticar a constância rítmica e tempo em cena é fundamental, para que haja uma internalização de todas as repetições feitas (musicais e corporais) para, como postura em cena, a finalização e execução dos movimentos sejam de qualidade, visando o bailarino, estar preparado também, sobre a influência que os espectadores, durante a cena, possam ter tida como uma “interferência musical”, a emissão de sons através dos aplausos, ou algum tipo de manifestação, que transmitem ritmos (sonoridade) que podem fazer que o bailarino se adapte ou não ao que está sendo transmitido, ou seja, vai do bailarino também estar preparado internamente, para que a musicalidade emitida pelo público não interfira na sua própria musicalidade executando o movimento, na sua contagem ou interpretação, ou também que seus movimentos não sejam realizados por influências dessas manifestações.

O ritmo tem suas grandes habilidades de transformação, de mudança e até de interferência criativa, uma vez que este assumi também um dos papéis de comunicação, ou seja, a dança fala conosco, mesmo sem palavras, já o gestos, sons, passo e ritmo, podem dizer muito mais do que nossas palavras, o ritmo enfatiza a nossa interpretação:

(...) procura descrever o que acreditamos ser uma concreta possibilidade da criação da cena a partir do ritmo, seja ele sonoro estimulativo do movimento, seja ele corporal (visual), alimentando e coordenando o toque do instrumento. O aparecimento de uma terceira figura de linguagem, fusão desses estímulos mútuos, nos faz refletir a respeito de um caráter multidimensional do fenômeno rítmico, que rompe a fronteira que o associa tradicionalmente a uma terminologia musical, para agregá-lo às diversas linguagens próprias das Artes Cênicas, como por exemplo, à luz, à sonoplastia, à música ao vivo, à coreografia, à voz, ao gesto, ao movimento, etc. O ritmo de um espetáculo é construído levando-se em consideração sua atmosfera sonora – música, texto, ruídos, silêncio – somada ao desenvolvimento visual praticado." (CAETANO, 2004, p.117).

Para Caetano (2004), cada bailarino socializa e compreende o mundo, os conhecimentos adquiridos, a variedade de estímulos do meio em que atua, de uma forma diferente e criativa. Pois esta concepção em meio ao ritmo, cena, corpo espaço, público e artista, corpo e música surgem de particularidades em meio as práticas e processos colaborativos, que instigam o corpo a responder e descobrir caminhos e atalhos que jamais acharia percorrer e que um dia jamais poderão ser percorridos por outros por serem únicos, conduzidos por estímulos corpóreos traçados a leituras inéditas, vistas em palco, cena e obra.

O bailarino começa a entender as diferenças entre o corpo e som quando vê as suas formas de criação, distinguindo que o corpo apresenta a sua própria musicalidade em cena, mesmo estando em conjunto ou não, e compara os estímulos de modo próprio, realizando assim, composições e desenhos espaciais únicos, seja ela em conjunto coreograficamente falando ou improvisando em cena.

O que é muito perspicaz essa diversidade de percepção corporal e musical em cena, já que para a autora Juliana Ladeira (2012) possível perceber que o corpo que estuda esta auto percepção em um espaço social, proporciona alterações estruturais e sensitivas, que em seu histórico de lugar ou não lugar. Visto que:

“O contato com sonoridades por diversas concepções transformam a maneira de pensar à medida que o caminho é experienciado, agregando mais conhecimento ao arcabouço que cada um possui, revendo paradigmas sobre como a música se faz presente na dança e como ela foi historicamente ensinada aos bailarinos, deste modo o percurso criativo é estruturado por um processo formativo e contínuo de pensar a arte a partir da experiência e percepção individual no coletivo.” (LADEIRA, 2012, p.4)

Portanto, para que os padrões de entendimentos musicais se façam necessários, tem que haver um primeiro contato com esses conceitos musicais, a memória corporal e a sua relação com a música. Pois a partir do momento que o bailarino consegue internalizar esses conceitos, ele adquire impulso próprio para pesquisar e realizar o seu próprio caminho e interpretação artística, percurso esse, difícil muitas das vezes, e que requerem tempo de práticas de exercícios, experimentações, laboratórios e sacrifícios para uma atuação cênica “esplêndida”.

De acordo com Tragtenberg (2008):

“A música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual (p. 21)”.

O bailarino conquista a criação do seu próprio caminho a partir do momento em que consegue interligar as interações entre o verbal, o sonoro e o gestual, porque ele posteriormente conseguirá expressar a música em gestos e movimentos quando interligar a música a cena e conseqüentemente aos movimentos. Segundo Tragtenberg (2008):

Não basta à música de cena ilustrar uma situação dramática a partir dos elementos fornecidos pela narrativa verbal. É preciso que ela explore os diferentes ângulos e que interfira com suas qualidades específicas na encenação como um todo, [...] de forma que sejam identificadas e exploradas de maneira diagonal as diversas camadas que compõem o fenômeno cênico (p. 22).

A música pode e deve ser usada de diversas formas em cena. É necessário que se saiba explorar a música em cada momento da cena, para que aquela música possa tornar-se uma unidade cenicamente.

A música também pode ser utilizada cenicamente como elemento referencial, tendo duas possibilidades que aqui serão acrescentadas. A primeira possibilidade é a de referência cultural, histórica e cultural, caracterizando uma determinada época ou um contexto sociocultural. Como exemplo tem a valsa que pode caracterizar a época das peças de Shakespeare.

O gênero musical como expressão cultural reúne aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário. Dessa forma, certos gêneros e estilos musicais inclui-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo) até a instrumentação e a forma de tocar – relacionam-se as classes sociais, grupos raciais e práticas sociais (TRAGTENBERG, 2008, p. 34).

Pode-se notar esta referência ao escutar a música Love by Grace da Lara Fabian, em qualquer lugar no Brasil, que grande parte do público lembrará que a atriz Carolina Dieckmann raspou a cabeça na novela Laços de Família, ao interpretar uma personagem com leucemia, no ano 2000.

A música em cena pode ser utilizada como provocadora de emoções, ora usada nos ensaios, onde influenciará nas emoções dos atores, ora em cena, onde influenciará nas emoções do público.

2.1.1.3 Musicalizando as criações coreográficas

Durante a caminhada de estudos, de um aprendiz na dança, a música encontra-se em bastante evidência nas coisas que costuma realizar, desde as suas aulas, como as suas preparações físicas (aquecimento e alongamento), os seus ensaios coreográficos, o próprio entendimento do corpo e até trabalhos a parte, como uma criação de espetáculo (cenas).

Isso tudo só mostra o quanto a música está acoplada na vivência da dança e nesta rotina que o aluno/bailarino possui, sempre levando em conta, que ela é além de uma chave de entendimento sonoro, um acompanhante técnico do movimento.

Esse relacionamento vai muito além de a música ser usada apenas como um acréscimo, vai além da capacidade de apenas identificar qual é o ponto mais forte ou fraco no compasso, ou a métrica dela , mas vai , na proporção da necessidade que o bailarino tem em compreendê-la mais a fundo , a construção de uma intimidade musical, uma leitura em que, o seu corpo e trabalho sejam mais ricos em conteúdo e entendimento , fazendo com que o bailarino consiga ter um diálogo mais estruturado com os músicos e também com a sua composição coreográfica , o que até o auxilia na sua expressividade durante a performance .

De acordo com Camila Queiroz (2013, p.43), Noverre acreditava numa relação íntima entre música e dança, já que para Noverre, a dança faz da música a sua leitura interna, e também acreditava que o ponto inicial da dança, vinha através da música, ela sempre como um estímulo. Levando em conta que a dança, os movimentos seriam a interpretação desse “texto” sonoro.

Apesar de a musicalidade ser um ponto muito requisitado pelos bailarinos, é um item pouco procurado, para ser aprimorado ou estudado com frequência, por isso vemos alguns bailarinos com dificuldade em internalizar e interpretar, de forma eficiente o seu trabalho, seja ele no domínio musical ou na colaboração coreográfica que exija esse ouvido aguçado, sensível.

De fato, a dança não se torna sem sentido se não houver uma música, mais se os detalhes da música forem levados em consideração, ela se torna mais coerente esteticamente, melhor desenvolvida numa apresentação, e mais eficiente em termos qualitativos, já que a música é apresentada como matéria-prima para a dança, responsável por imprimir determinadas qualidades ao movimento, segundo Queiroz (2013, p.44).

De modo que, se o campo de visão de diversas áreas ficasse mais ampliada ao bailarino, se ele começasse a dar importância a colocação do seu corpo quanto a música, a cenário, a iluminação e etc., o bailarino conseguiria entender essas linguagens e trabalhar mais intensamente com cada uma.

De início, podemos dizer que a música tem um caráter motivacional, ou seja, ela impulsiona, motiva o movimento. A princípio, essa motivação pode vir de aspectos mais gerais, como o estilo; em outros momentos, de elementos mais específicos, ritmo e melodia por exemplo,"(QUEIROZ,2013, p.46)

Já por outro lado, a música pode servir de artifício para a dança de diversas formas, seja ela motivando a criação coreográfica ou implementando depois de algum trabalho corporal já feito, sendo uma finalização da composição coreográfica ou como um instrumento influenciador da criação de movimentos para uma performance artística. O que leva a perceber que, a liberdade e espontaneidade de um bailarino

para interpretar a música é muito própria, e vai muito da relação que ele tem com a música, por exemplo, como o bailarino gesticula-se sobre o elemento da música, podendo ir contra ou a favor do tempo rítmico da composição, e podendo dar uma divergência entre o tempo, quanto a rapidez e intensidade.

"(...) criar movimentos que contrastam com a música não é o mesmo que fazer um passo fora do tempo porque perdeu o pulso, ou enganar-se na intensidade do movimento por não estar atento à música. Não se trata de desconsiderar ou desmerecer a composição; pelo contrário, é compreendê-la e saber determinar exatamente como será o movimento." (QUEIROZ,2013, p.47)

O fato de um coreógrafo ou bailarino, ter essa habilidade de escuta do corpo e ouvidos "ativos" sobre a música que irá lhe complementar, seja na obra em que coreografar ou na em que for dançar, requer um empenho extra para saber se relacionar com a linguagem musical, com os seus elementos, e com o compositor (sendo ela, a música, específica para o trabalho de criação).

Esse relacionamento em questão, do bailarino/coreógrafo e compositor, só dá mais abrangência e importância, de como a música pode ser trabalhada da melhor forma naquele tipo de movimento e vice-versa, uma complementando e interpretando, em estado "bruto", o outro, numa cumplicidade artística.

Para que haja uma explanação de como se procede na prática essa relação de música e dança, e principalmente, essa interação entre o estímulo sonoro e o movimento , a autora Camila Queiroz faz-se entender a necessidade de observar os detalhes de como a música pode afetar no papel de criação de movimentos, seja ela na sua expressividade ou intensidade corpórea, pois , a maneira como é interpretada e esclarecida através do corpo , que mostra o poder de influência que a música pode causar na qualidade do movimento.

Entretanto, a dança não é criada pelo esclarecimento da música apenas, ela está para mais uma coparticipação da música do que uma subordinação a ela, na forma íntima da criação artística. Ou seja, se cada uma delas (música e dança), possui suas particularidades, seus relacionamentos não devem ser superficiais, visto que

ambas possuem um vasto conhecimento que podem ser úteis para o enriquecimento de ambas as partes.

Então dar a continuidade de uma ou de outra, sem verificar a sua complexidade de conteúdo, é como deixar esvanecer-se de um caminho firme e seguro de uma formação artística completa, uma formação enriquecedora de particularidades no ouvir, entender, executar e fazer aquilo que lhe é instigado a exteriorizar artisticamente.

O que para a autora Helena Caspurro dá um exemplo simples e coeso da apropriação de um fundamento da música na dança, ou seja, do aproveitamento do conhecimento de um para enriquecer o outro.

“(...) efetivamente, da mesma maneira que nos apropriamos da linguagem para comunicar – sendo capazes de o fazer de uma forma autônoma, espontânea e independente quando falamos – também nos deveríamos apropriar da música de uma forma que nos permitisse expressar ideias, sem estarmos condicionados exclusivamente pelo que nos é revelado ‘dizer’ através da memória ou da leitura de partituras. Ou seja: deveríamos ser capazes de saber o que executar quando ouvimos uma determinada música que não nos é familiar (que ouvimos pela primeira vez e que, portanto, não faz parte do nosso repertório musical conhecido e treinado).” (CASPURRO, 2011, p.7)

Nesta citação a autora deixa bem claro a possível capacidade de escuta que deveríamos ter e treino corporal para criação diante de algo inesperado, isso se dá pelo fato de reconhecermos o que é falado ou pedido no momento em que ouvimos, mais não significa que o que nos foi passado foi absorvido coerentemente.

Essa percepção para a música pode se tornar um método muito incentivador para os bailarinos, mas também muito disperso. Sentir a música, tem as suas diversas maneiras e formas, já que na prática, a interpretação firme não significa uma compreensão correta da música em geral. Portanto, apesar de ser importante ter um entendimento sensitivo da música, pode não ser suficiente para direcionar o movimento.

2.2 COGNIÇÃO

2.2.1. A cognição como processo de desenvolvimento dos elementos de movimento na dança.

Rengel et. all (2017) ressalta que os elementos do movimento na dança não são apenas as relações de linhas e formas, ou os níveis de espaço e os figurinos utilizados, mas também são as ideias, os conteúdos do planejamento das aulas, planos de coreografias e propostas de improvisação.

Os elementos do movimento na dança são mais do que figurinos e movimentos, mas também perpassa por todo processo de criação da dança, desde as primeiras ideias sobre coreografias, passando pelo planejamento e pelas improvisações que ocorrem, com isso, percebe-se que esse processo de criação acontece no primeiro momento e é a base para o resultado final. Rengel et. all (2017) afirma que:

Os elementos do movimento na dança abrangem mais do que um sentido restrito que esta, por vezes, desempenha, sendo ela apenas um aprendizado de passos. É importante estudar e analisar um movimento em particular, conhecer e treinar diferentes modalidade, técnicas e práticas. E aprender passos, claro! No entanto, devemos nos voltar artística, pedagógica e criativamente, para a compreensão do fluxo que há nas inúmeras e variadas manifestações de movimento, sejam eles gestos, posturas, passos ou movimentos sucessivos, simultâneos, ritualísticos, simétricos, assimétricos, entre outros tipos de movimentos. (RENGEL et.all, 2017, p. 11).

Cada pessoa tem seu próprio movimento e utiliza elementos próprios na dança. É diferente de pessoa para pessoa, pois os movimentos são individuais e cada ser traz consigo seu tempo, seu modo de movimentar-se, seu próprio ritmo. Então, nunca um movimento será feito e repetido por pessoas diferentes de forma igual, como um espelho, uma vez que cada dançarino tem seu próprio contexto, sua história e seu significado.

De acordo com Rengel et. all (2017), a dança se dá em um contexto em que trata de um processo de comunicação especializado e que produz conhecimento, testando diferentes competências: sensório-motoras, intelectuais perceptivas, emocionais, de forma entrelaçada. A dança comunica com a produção de um pensamento, o qual possui um modo, ou modos específicos.

O bailarino precisa conectar sua mente e corpo (corponectivo) para que possa se apossar da conjunção de suas habilidades, desde a habilidade sensório-motoras até as emocionais, precisando, assim, trabalhar de forma complexa seu cognitivo. A cognição precisa ser exercitada de forma a levar o bailarino ao desenvolvimento de suas competências. Ribeiro (2012) conceitua que:

Etimologicamente, o termo cognição tem origem em *cognoscere*, significando adquirir conhecimento. Quando se diz que um sistema é cognitivo, diz-se que ele é capaz conhecer, ou seja, de aprender. Por isso, não apenas os seres humanos têm capacidade cognitiva atrelada ao organismo, mas também os animais, que sabem como sobreviver, e as máquinas, que sabem fazer determinadas tarefas, sendo, portanto, também, dotada da capacidade de aprendizagem. (RIBEIRO, 2012, p. 64).

A cognição presenteia os seres humanos e os animais com a capacidade de aprender e de realizar tarefas, de sobreviver por suas ações. O homem, porém, possui uma capacidade de aprendizagem superior à dos animais, por que não é capacitado apenas para sobreviver.

O homem tem uma capacidade superior de aprender, pois este não apenas aprende, ele é, segundo Ribeiro (2012), capaz de aprender a aprender, refletir suas ações, mudar de ideia, resolver problemas complexos, inventar, inovar, criar culturas, lidar com símbolos, escrever, ler, atuar, dançar, entre tantas outras ações. A cognição humana possui complexidade ímpar, de acordo com Ribeiro (2012), podendo, assim, ser estudada sob diversas perspectivas e contextos.

Por meio dessas capacidades extraordinárias que somente ao homem foram permitidas, o homem pode criar e compreender processos complexos e artísticos. Dessa forma, este é capaz de desenvolver seus movimentos na dança e de criar movimentos, de recriar e aperfeiçoar movimentos já existentes, de aperfeiçoar-se como profissional e a passar para os outros esses conhecimentos por ele descobertos e/ou adquiridos ao longo de sua caminhada. A cognição traz a construção do conhecimento, é o que afirma Damásio (1996):

A cognição, como construção de conhecimento, depende de vários sistemas localizados em diversas regiões do cérebro, cujas atividades são reunidas sob a forma de imagens – padrões neurais – que posteriormente serão elaboradas por meio da atenção e da memória de trabalho, para o desempenho de ações interativas com o ambiente. (DAMÁSIO, 1996, p. 34).

O aprendizado parte das atividades cerebrais que se formam primeiro com imagens para que se tornem ações através da atenção e das memórias de trabalho que cada ser traz consigo. É preciso que a memória e a atenção tenham sido bem desenvolvidas nas atividades de aprendizagem e treino da atenção e memória no decorrer da vida do indivíduo, iniciando-se na primeira infância. Por meio da percepção que a cognição propicia a construção do conhecimento, é o que Damásio (2010), chama de habilidade de mapeamento cerebral. O movimento parte da construção desse conhecimento, Rengel et.all (2017), ressalta que:

Nossas ações, qualquer uma delas, são corponectivas. Nossas experiências em linguagens, sentidos, sons, ideias, inconsciente e pensamento e só podem acontecer correlacionados com o que acontece ao nosso redor, no mundo e conseqüentemente, em nós. (RENGEL et.all, 2017, p. 16).

Os movimentos e pensamentos são inconscientes e acontecem de maneira imperceptível, rapidamente, suas ações muitas vezes são difíceis de serem notadas e focadas. A educação que foca em atividades sensório-motoras de qualidade, desenvolve a criança em sua fase de maior susceptibilidade ao aprendizado, que ocorre até os seis anos de idade. Mas muitas dessas crianças não são suficientemente estimuladas, crescendo assim, sem perceber a importância da dança para o bem-estar físico e mental, emocional e intelectual do indivíduo. Rengel et. all (2017) ressalta que:

Muitos apresentam falta de coordenação motora ente braços e pernas, não tem uma postura saudável, não sabem, por vezes, distinguir direita e esquerda, têm falta de equilíbrio, precisam colocar a língua para fora da boca toda vez que se dedicam a movimentos e atos de maior concentração. [...] a dança e o movimento, os elementos que o compõem, que compõem nossas intenções, estudos e pesquisas, são modos de conhecer também, de interferir e colaborar com (ou infelizmente, não colaborar) o mundo, com as pessoas. (RENGEL et.all, 2017, p. 17).

Os movimentos são também conhecimento de si, de culturas, histórias, de mundo. Ao deixar de trabalhar as competências sensórias e motoras com as crianças, deixa-se também de possibilitar a estas que se desenvolvam amplamente em suas maiores capacidades. Rengel et. all (2017) também aponta a limitação a que a criança acaba permanecendo:

Ao ficar sentada várias horas, a criança (e/ou jovem) fica limitada quanto a movimento e a espaço; conseqüentemente seu intelecto, expressão e criatividade também ficam limitados. É nos momentos destinados a dança que os alunos poderão ter oportunidade de se conhecer – seus limites e possibilidades, valorizando-se e confiando em si mesmo e nos outros. Este aspecto, parte também do processo de cognição, falta na formação mesmo de quem não vai ser dançarino (a). (RENGEL et.all, 2017, p. 17).

Então, é importante que os professores não deixem de trabalhar o cognitivo dos seus alunos e desenvolvê-los em todo seu potencial, destacando e dando importância necessária a aprendizagem através da dança, dos movimentos que podem levar a criança a ser um adulto com um desenvolvimento intelectual, emocional, social, cultural e de saúde com maior qualidade, sem a colaboração da dança ele acaba perdendo essa oportunidade de bem-estar e cognitivo bem aprimorado e exercitado.

O movimento traz consigo fatores para que o intérprete possa entender como se dá esse movimento no momento de sua percepção ao olhar/observar a execução do professor/coreógrafo, assim como no momento de sua execução por ele mesmo, a qual já é uma outra forma de percepção, diferente da simples observação. São, portanto, desenvolvidas habilidades através da atenção e aprendizagem desses fatores. São eles: a fluência, o espaço, o peso e o tempo.

De acordo com Rengel et. all (2017):

O fator de movimento fluência tem qualidades que demonstram nuances entre fluência libertada e fluência controlada; ou também fluência livre ou contida. Este fator [...] tem a função de promover uma compreensão sobre integração, sensação de unidade da pessoa. Tem a ver também com progressão de movimento e pode indicar aspectos que envolvem a emoção e expressão de sentimentos. (RENGEL et.all, 2017, p. 27).

A fluência é o fator pelo qual os movimentos irão expressar espontaneamente aspectos emocionais, os sentimentos de forma individual, como cada um expressa suas emoções em seus movimentos na dança, cada um sendo diferente em seu mover, expressa-se à sua maneira. Ainda segundo Leal (2016, p. 57) a fluência controlada demais pode evidenciar uma pessoa introspectiva, fechada, isolada; enquanto a fluência livre pode expressar a liberdade, a espontaneidade.

O segundo fator é o espaço, sobre ele, Rengel et. all (2017), pontua que:

O fator de movimento espaço sugere as nuances entre espaço direto e flexível em termos de atenção para o movimento. Se dá de maneira pessoal parcial e geral. Quando o agente começa a focalizar para fora, não existe mais a ideia de que tudo é uma coisa só (como acontece com o fator fluência), facilitando assim o reconhecimento do eu e do outro, seja objeto ou pessoa. Sua função é a comunicação, pode indicar aspectos intelectuais, expressando o onde do movimento. O espaço direto é um uso mais restrito e o espaço flexível é um uso mais amplo do espaço. (RENGEL et.all, 2017, p. 28).

O fator espaço traz consigo a noção de fora, do entorno, onde o indivíduo tem percepção de si, do outro e de seus movimentos no espaço em que se encontra e no espaço que este pode utilizar sem invadir o espaço do outro, causando assim, um esbarrão, encontrão, e também é preciso ficar atento ao seu espaço e ao espaço dos movimentos, para que não seja muito estreito ou exagerado.

O terceiro fator é o peso, neste fator, Rengel et all destaca que:

O fator de movimento peso, é o fator que auxilia na conquista da verticalidade, estabelecendo relação e gradações entre o firme e o leve, em termos de intenção, sensação e resistência do movimento. O papel desse fator é facilitar a objetividade com a afirmação da vontade e indicação do o quê do movimento. (RENGEL et.all, 2017, p. 28).

A importância do peso para o desempenho do dançarino é grande, uma vez que este saiba utilizar seu peso a seu favor, poderá dominar seus movimentos com firmeza, com a conquista da verticalidade. Segundo Leal (2006) a qualidade de peso muito leve pode sugerir a sensação de leveza, suavidade. Rengel (2015) argumenta que nesse fator consideram-se quatro atributos: a gravidade, a força da atração que

rege o universo, a força cinética, energia necessária para movimentar o corpo no espaço, a força estática, energia desempenhada para manter um estado ativo de tensão muscular e a resistência externa, ocasionada pelo contato com outras pessoas ou objetos.

E o quarto e último fator é o tempo, Rengel et. all (2017) diz que a função do fator tempo é auxiliar na operacionalidade, comunicando o quando do movimento. Leal (2006) afirma que a qualidade tempo determina o quão súbito ou sustentado é um movimento, em termos de decisão e urgência de movimento. O movimento na qualidade tempo lento, por exemplo, pode expressar dúvida, protelação, enquanto que em tempo rápido pode evidenciar adaptabilidade, agilidade na tomada de decisões.

As qualidades de movimento são correlacionadas com os agentes, de maneira integral. Essa relação é aparente no movimento e se estrutura por meio da capacidade mental emocional/racional e física, de forma consciente ou não Rengel et. all (2017). Experimentar diferentes nuances qualitativas em movimentos que já conhecemos, possibilita a observação desses padrões habituais e a transformação deles, tendendo ao encontro de novos espaços e tempos.

3. CAPITULO 2 : METODOLOGIA

Essa pesquisa se caracteriza de forma qualitativa, pois o sujeito em estudo não pode ser traduzido em números, onde a interpretação dos fenômenos e atribuição de significados são básicos no processo de pesquisa qualitativa.

“Portanto, a pesquisa qualitativa não procura enumerar e/ou medir os eventos estudados, nem emprega instrumental estatístico na análise dos dados, envolve a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada, procurando compreender os fenômenos segundo a perspectiva dos sujeitos, ou seja, dos participantes da situação em estudo.” (GODOY, 1995, p.58).

3.1 - CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA

Caracteriza-se como Observação participante, pois, segundo Lakatos & Marconi(2005), a observação direta intensiva é um tipo de observação que “[...] utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade. Não consiste apenas em ver e ouvir, mas também examinar fatos ou fenômenos que se deseja estudar”.

3.2– TÉCNICA DE PESQUISA

O estudo de caso é um método qualitativo que constitui-se, comumente, em uma forma de investigar uma unidade individual. Ele exerce a função de responder questionamentos que o pesquisador obtêm, ao impedir-se de entender o direcionamento do fenômeno estudado, ou seja, uma ferramenta para uma melhor compreensão desses fenômenos individuais, os processos organizacionais e políticos da sociedade. Instrumento utilizado para compreendermos a maneira e os motivos que levaram a estipulada decisão.

“(...) estudos de caso surge do desejo de se compreender fenômenos sociais complexos. (...)Em resumo, o estudo de caso permite uma investigação para se preservar as características holísticas e significativas dos eventos da vida real - tais como ciclos de vida individuais, processos organizacionais e administrativos, mudanças ocorridas em regiões urbanas, relações internacionais e a maturação de alguns setores. (YIN, 2001, p.21)

3.3- AMOSTRAS

Uma análise comparativa entre a forma de execução coreográfica da participante sobre uma coreografia em específico, visando observar a percepção musical e expressão corporal da mesma.

3.4- INSTRUMENTO DE AVALIAÇÃO:

A seguinte pesquisa contará com:

Diário de campo - um documento que apresenta tanto um caráter descritivo-analítico, como também um caráter “investigativo e de sínteses cada vez mais provisórias e reflexivas”. (GIL, Antônio C. 2008) ou seja, consiste em uma fonte inesgotável de construção, desconstrução e reconstrução do conhecimento profissional e do agir através de registros quantitativos e qualitativo (GIL, Antônio C. 2008), com anotação pessoal do pesquisador, desenvolvida a partir do contato com a realidade e das vivências percebidas nas atividades teórico práticas.

Observação - a observação constitui elemento fundamental para a pesquisa utilizada de forma exclusiva ou ligada a outras técnicas. Que de acordo com Gil (2008), a observação pode ser estruturada ou não estruturada.

3.5 PROCEDIMENTOS:

A referida pesquisa fez um processo de trabalho corporal, na qual o aluno/bailarino fez algumas aulas experimentais com foque em coreografias prontas, da linguagem de dança Jazz e suas vertentes. Foi aplicado esses ensaios coreográficos de danças por um período de 2 meses, afim de verificar as possíveis dificuldades musicais da interprete na performance do jazz.

4. CAPITULO 3 : RESULTADOS E DISCUSSÃO

Durante o trabalho, a explanação sobre musicalidade e corporalidade foi dada e explicada de diversos ângulos e concepções, podendo ser elas interpretadas cenicamente, coreograficamente ou em outros aspectos, aos quais o corpo possa ser estudado, permitindo-nos através de análises práticas de laboratórios realizados, que irão ser vistos mais adiante, uma concepção ou ideias sobre os conceitos de música e dança no meio de uma das suas diversas ramificações como, a musicalidade e a corporalidade.

A dominação do corpo sobre certos fatores da dança como o espaço, a sua visão periférica, equilíbrio e intenção de movimento, tempo, fluência, peso e entre outros, traz consigo o nível, Rengel et. all (2017) da capacidade interpretativa que o bailarino tem em utilizar esses elementos para expor precisamente o que deseja transmitir, tendo como relevância para muitos autores nessas análises ,o fator ritmo, que traz consigo a importância dessa comunicação com os fatores do movimento, o que nos levará a entender melhor a intérprete sobre o seu sentir e executar, o entender e estimular, o começar e o finalizar e tudo aquilo que ela expressou com o corpo e musicalizou com ele , interna e externamente.

O entendimento que o corpo faz do ritmo e de seus movimentos, durante esses laboratórios e experimentações, são a base para que o interprete, além de assimilar as suas formas de execução e “técnicas”, assimilar também a sua compreensão musical e a sua estrutura visionária sobre estes estímulos, e consiga estabilizar o que está interpretando de fato.

Esta percepção se torna confortável ao intérprete durante os laboratórios a partir do momento em que ele compreende os seus “padrões” técnicos e os executa com seriedade em cena, no espaço e para si, com a intenção de salientar a sua sensibilidade em mostrar a melhor forma que o seu corpo encontrou de interpretar o que estava sendo proposto em diversos momentos dos laboratórios.

A maneira como se lê corporalmente o ritmo, ou até como se ressalva a percepção corporal do intérprete, vai muito da maneira como ele se coloca diante da contagem do tempo, ou seja, como ele consegue estudar e observar a sua interpretação durante o que lhe está sendo imposto. Só a partir daí que poderemos definir se este intérprete consegue desenvolver a sua leitura sobre a música de forma natural (espontânea), ou baseada em um “enquadramento” exato das notas musicais para mostrar uma interpretação mais precisa ou marcada.

O que nos leva a ter a confirmação, durante os laboratórios, é que as execuções constantes das práticas levam o intérprete a ser mais eficaz no que está executando, ou seja, o seu desempenho melhora gradualmente a partir do momento em que seu corpo se familiariza com os exercícios, alongamentos e coreografias feitas durante as experimentações, mesmo que em algum momento haja um esquecimento repentino dos movimentos. A intérprete consegue prosseguir na sua interpretação, pois se adapta ⁶ao som ouvido, sensibilizando-se pela métrica da música e adequando o corpo a essa “ordem sonora”.

4.1 DOS AQUECIMENTOS/ ALONGAMENTOS.

Durante as experimentações com a intérprete foram feitos laboratórios a partir do próprio aquecimento, com base no estilo de dança jazz na modalidade Lyrical jazz⁷, tendo em vista que este segmento do jazz proporcionaria um estilo de música mais lento e mais calmo como primeiro contato para a intérprete, o que posteriormente ocasionaria uma interpretação mais dramática e em suas expressões corporais e faciais algo com mais sentimento e sensações, tendo como primeiro ponto de partida uma interpretação mais “consistente”, levando em consideração a modalidade escolhida para a observação.

⁶ Se adapta: significa ajustar (-se), acomodar (-se) ou encaixar(-se) [uma coisa a outra], modificar (algo) para que se acomode, se ajuste ou se adeque (a uma nova situação), conceito para referir-se a harmonização que o bailarino faz com a interpretação corporal e musical.

⁷ Lyrical Jazz : Estilo lírico de dança que tem sua base principal no ballet, combinando os diversos elementos técnicos de balé clássico com a liberdade e os aspectos airier de jazz.

No decorrer dos laboratórios no aquecimento, foram realizadas cerca de quatro experimentos, nos quais foram divididos entre três estilos de música diferentes. Tais músicas não perdem esta proposta que o lyrical oferece, que são os movimentos mais, propensos a uma carga emocional com o intuito de dizer algo. Elas têm a finalidade do movimento mais alongado, contraído, prolongado, sustentado torcido, cortado e assim sucessivamente (proposta do jazz lyrical), sem perder a conexão e o propósito da análise direcionada a dança jazz.

A diferenciação das músicas durante esses laboratórios no aquecimento se deu pela intenção de verificar se a intérprete conseguiria permanecer, com a mesma sequência coreográfica, em uma contagem da música totalmente diferente, o que iria indicar a capacidade também da intérprete de adaptação quanto aos mesmo movimentos em uma rítmica que contraria a que foi proposta no início. O estudo da coreografia base para este aquecimento se deu a partir da análise feito ao vídeo do estúdio de dança Pariz Arte em Dança no Youtube, no qual trabalha justamente esta vertente do Jazz, em específico a modalidade Lyrical.

A sugestão em avaliar a intérprete a partir de uma coreografia já montada, foi da própria análise da sua desenvoltura corporal e musical, além de sua coordenação motora por haver movimentos em direções e níveis opostos e a sua própria energia quanto a interpretação em geral.

Observou-se que o local em que foram realizados os laboratórios não era muito apropriado, o que interferiu um pouco na intérprete utilizar o seu espaço de modo livre e exploratório, e os seus movimentos serem mais controlados e limitados. Seria o contrário se fosse realizado em uma sala de aula própria como foi em um dos últimos laboratórios deste seguimento, o resultado teria sido conseqüentemente alterado, pois a intérprete teria mais liberdade em sua interpretação e fluência do movimento.

Quanto às músicas utilizadas nos aquecimentos foram Birdy - Heart Of Gold, Quando a Chuva Passar – Ivete Sangalo e Rihanna – Kiss it Better, as quais apresentam uma proposta rítmica parecida.

4.1.1 Análise de cada Laboratório

Laboratório 01 com a música Heart of Gold –Birdy :

Neste Laboratório, representado pela figura1, a intérprete teve dificuldades quanto a sua expressão facial e corporal, por ser o primeiro contato da mesma com a música, ela ficou preocupada em realizar apenas os movimentos, não se preocupando com a expressividade e a intenção de cada movimento proposto, tendo em vários momentos do vídeo a quebra do fluxo do movimento e a intensidade do mesmo durante a coreografia e a tensão em realizar de forma correta a sequência apresentada a ela.



Figura 1- primeiro contato com a coreografia

Preocupando-se apenas com a coreografia, a intérprete, quanto a sua desenvoltura, parecia tensa e até desconfortável, o que a impedia de “sentir” a música e a desenvolvê-la de forma mais sensível. Por base neste primeiro momento, a intérprete pode, na parte musical, basear seus passos a partir da voz da cantora, ou seja, a interpretação musical dela foi estimulada mais pela voz do que pelo ritmo, tendo um pouco de controvérsia em determinados pontos da coreografia onde a parte musical era mais instrumental. Ela enfatizava seus movimentos mais demorados para “aproveitar” mais a parte instrumental.

- Laboratório 02 com a música Heart of Gold –Birdy

No segundo momento do experimento, visto pela figura 2, a intérprete conseguia reproduzir a sequência coreográfica com mais definição e assiduidade, deixando mais aparente o seu entendimento quanto aos movimentos coreográficos e a sua sensibilidade a música, apesar de ainda mostrar dificuldade em acompanhar o ritmo da música e a contagem do tempo. Em certos momentos no vídeo, a intérprete sai da contagem musical e deixa-se levar pela própria interpretação da música e adaptando assim, a sequência em que executava no seu próprio tempo.



Figura 2- Segundo contato com a coreografia

A sua energia e desenvoltura facial e corporal no momento eram neutras, tendo em vista que, para a intérprete, expressar o movimento mais lento seria executá-lo de forma mais prolongada condizendo a melodia da música, o que não precisa ser assim necessariamente. Em uma interpretação com movimentos mais “pausados” não precisa, em específico, de uma interpretação mais lenta, pode até haver, mas a energia na leitura do corpo na música, independente do seu gênero, tem que transparecer mais emoção e sentimento, como se o corpo fosse complemento a música e não um mero acompanhante.

- Laboratório 03 com a música Quando a Chuva Passar- Ivete Sangalo

No terceiro momento do laboratório a intérprete teve uma grande melhora em sua expressividade e interpretação, conseguia transparecer mais os seus sentimentos (na face) e corporalmente eram mais sutis a música. Já aos movimentos, houve um pouco de regresso, quanto a sua desenvoltura (técnica) e velocidade (fluxo) da passagem de um passo para outro, o seu corpo transparecia cansaço e desgaste físico, o que leva a intérprete a ter seu condicionamento físico como ponto de interferência na sua leitura e execução do movimento, representado na figura 3 a seguir.



Figura 3- Terceiro contato com a mesma coreografia porem com a música diferente.

Com a mudança da música, ela (intérprete) não pode se basear na contagem do tempo que seu corpo já estava acostumado, então diante de uma adaptação, ela conseguia executar cada momento dos passos na coreografia conforme a cantora ia cantando, ou seja, os assentos, intensidades e precisões que a coreografia pedia ela ia interpretando no que a cantora falava, mas mesmo assim ainda tinha dificuldade em aguçar a sua musicalidade.

- Laboratório 04 com a música kiss it Better- Rihanna

O Laboratório 04 foi um experimento com mais execuções e mais prolongado que os anteriores, por apresentar no primeiro momento do vídeo o alongamento e posteriormente o aquecimento com a música Kiss it Better da Rihanna.

Neste laboratório, representados em dois momentos pela figura 4 e 5, contou-se com a participação de mais uma intérprete, na qual em conjunto com a intérprete principal fazem suas devidas interpretações sobre a coreografia e a música posta. A princípio as maiores mudanças e análises serão feitas a partir da intérprete principal. A bailarina que a acompanha será analisada como um ponto de referência ou de “influência” sobre a principal.



Figura 4- Interpretação da coreografia com uma segunda intérprete.



Figura 5- Segundo momento interpretativo com a participação de uma segunda intérprete.

Nota-se que o laboratório 04 foi o que mais deu bons resultados quanto à musicalidade e quanto à corporalidade da intérprete, tudo, no decorrer do seu aperfeiçoamento com a coreografia, influenciou na sua melhora. A sua desenvoltura musical e corporal estavam muito mais aguçadas e concretas neste momento do que

nos demais, os movimentos estavam sendo feitos com mais vigor, fluxo e intensidade e principalmente com mais energia, sua expressão facial estava mais neutra e mais condizente a música.

Durante a interpretação da música, nota-se que a presença da segunda intérprete faz com que a primeira tenha uma certa influência na sua maneira de demonstrar os sentimentos com os movimentos na música, por estar mais confortável e em um ambiente apropriado. A primeira intérprete se sente mais confortável em interpretar da maneira que acha cabível sobre a música, levando-a a ter uma interpretação muito mais espontânea e livre.

A coreografia apresentada foi formulada por improvisos da intérprete no decorrer da sequência e releitura da coreografia principal, vista nos laboratórios anteriores. Seus movimentos eram mais dinâmicos e precisos, além de ter uma maior espacialidade para serem desenvolvidos apropriadamente.

Quanto a sua musicalidade durante o aquecimento, ela teve uma maior duração na desenvoltura coreográfica, conseguindo sustentar os movimentos no tempo certo do ritmo, fazendo com que o corpo e a música conversassem como um só.

As dificuldades apresentadas pela intérprete durante este laboratório foi um pouco da coordenação motora, na qual a mesma se perdia na sequência no quesito direção e nível dos movimentos. Por ser uma sequência que consistia em metade improvisação e releitura, a adaptação do corpo a coreografia se deu um pouco mais demorada, porém a espontaneidade corporal foi a que mais surtiu efeito na mudança de música durante os laboratórios. Este tipo de gênero musical deu mais liberdade de expressão corporal e musical a intérprete, permitindo-a ter a sua contagem musical, sendo apenas induzida pelo ritmo da música.

4.2 INTERPRETAÇÕES COREOGRÁFICAS E IMPROVISOS

Os resultados dos laboratórios a seguir foram realizados com a intenção de observar a musicalidade e corporalidade da intérprete diante de coreografias já feitas e de improvisos na qual ela mesma poderia demonstrar a sua própria interpretação

musical e aplica-la corporalmente, tendo no final uma sequência coreográfica espontânea e autêntica.

Foram realizados com este tipo de conteúdo específico, cinco laboratórios com a intérprete, diversificados em modalidade de dança do jazz. Durante as observações a serem percorridas, iram ser vistas dois gêneros do Jazz, o Musical jazz⁸, um dos gêneros mais marcantes usados como a representação de todas as artes, por conter em suas performances, teatro, música, dança, e artes visuais (cenários), e o Street Jazz⁹, por fazer mesclagem de dois estilos de dança, a analogia ao balé moderno e ao hip hop. Ambos os estilos foram escolhidos propositalmente pelo fato de a intérprete ter tido uma breve experiência, nas aulas de Jazz, do estilo Musical Jazz e já possuir experiência na área das danças urbanas, em específico hip hop dance.

O resultado dessas interpretações foram muito eficazes para salientar e confirmar o que Rudolf Laban (1978) cita. O autor diz que o real entendimento da linguagem do movimento, ou seja, as ações do corpo, são compreendidas através de estímulos, sejam eles externos ou internos, intencionais ou não que resultam no próprio movimento. Sendo assim, os resultados desses laboratórios são entendidos como de maior interpretação e desenvoltura, seja ela intencional ou não pela intérprete, por possuir gêneros musicais e estilo de dança que estão mais propícios a dar um maior número de estímulos, externos, o local em que foi realizado e as pessoas ao seu redor e internos, por ter uma contagem musical muito precisa e marcada, no musical jazz, e mais “livre” na parte improvisada em conjunto com o estilo street jazz.

de suma importância ressaltar que a intérprete, durante os laboratórios feitos, desde o alongamentos até as coreografias dos estilos de dança em específico, estava doente e sobre recuperação, então é relevante em certos laboratórios a sua leitura corporal não apresentar tanta intensidade e energia durante as suas performances.

⁸ Musical Jazz - dança como uma manifestação corporal acompanhada de música, marcada pela polirritmia (quando o corpo acompanha vários ritmos simultaneamente), movimentos sincopados (quando há rompimento dos movimentos já internalizados e estabelecem-se outros padrões de movimentos), além das interpretações teatrais.

⁹ Street Jazz – ou dança de rua deriva de estilos modernos de dança, como hip hop, break, funk e eletrônica. A cultura dessa dança é baseada em expressões corporais encontradas no break e no hip hop, como os movimentos rígidos e robóticos, os giros marcados e os movimentos fluidos, misturados com padrões de movimentos do jazz.

As músicas trabalhadas nestes laboratórios foram All that Jazz–Chicago, Candman-Christina Aguilera e Martin Garrix & Bebe Rexha – In The Name Of Love, as primeiras em estilo Musical Jazz e a última, Street Jazz. Os primeiros laboratórios foram realizados com a música All that Jazz e em seguida Candman e In The Name Of Love. Nos últimos laboratórios teve participação de mais uma intérprete, mas apenas uma foi avaliada.

4.2.1 Laboratórios Coreografados

Laboratório 01 com a música All That Jazz

Neste primeiro laboratório, representado pela figura 6, a intérprete teve uma desenvoltura corporal e facial muito boas para quem teve o primeiro contato com a coreografia e com a música. Por a música ser muito detalhada e ter vários nuances, a intérprete conseguiu na maior parte de sua interpretação, estar junto com a contagem da música e demonstrar uma sensibilidade a interpretação na parte teatral muito boas, porém as suas maiores dificuldades foram na qualidade do movimento técnico e a precisão nos passos que a coreografia pedia.



Figura 6 - Primeira interpretação da música All that Jazz.

O local na qual a intérprete se encontrava não a dava liberdade em realizar os movimentos de forma expansiva e de deslocamento, no entanto isso não afetou a execução da coreografia do começo ao fim. Um detalhe sobre este primeiro resultado, seria a utilização do elemento improviso durante a própria coreografia, o que nos faz entender que o corpo, mesmo estando sujeito a uma codificação, pelas práticas de movimentos constantes, não foi pego de surpresa quando teve um breve esquecimento coreográfico por parte da intérprete. Pelo o contrário, o corpo buscou soluções para resolver esta falha, mas uma vez que tinha o improviso como estímulo de criação.

- Laboratório 02 com a música All That Jazz

Neste segundo momento do laboratório, a intérprete teve um grande avanço com a sua interpretação corporal e facial, teve muito mais energia e muito mais intensidade nas execuções dos movimentos, dando assim, mais qualidade e firmeza durante a performance. Um ponto a ressaltar neste segundo laboratório foi a postura que a intérprete teve diante do espaço limitado. Ela conseguiu permanecer com a essência da coreografia do começo ao fim mesmo não tendo muito espaço para a locomoção devida, vista na figura 7, o que seria diferente em uma sala de aula de dança, que proporcionaria a ela uma maior espacialidade e desenvoltura coreográfica, dando mais ênfase em giros, movimentos com deslocamento em direções opostas e até a própria sustentabilidade, comprometida devido o chão não ser apropriado e mais liso que de uma sala de dança.



Figura 7- Segundo momento Laboratorial com a música All that Jazz.

Quanto aos movimentos a intérprete conseguiu ter a compreensão correta e soube diferenciar o momento dos movimentos mais estacatos e o mais controlados, dando assim, a duração (fluxo) da desenvoltura coreográfica durante o período ritmo “coerentes” para a proposta da música.

A musicalidade da intérprete neste laboratório foi mais aguçada que a do laboratório anterior, tendo em consideração a adaptação que a sua sensibilidade auditiva teve com a música que iria trabalhar. A intérprete conseguiu realizar seus passos através do segmento mais fortes da música em conjunto com a interpretação teatral que ajudou muito a estimular a sua energia em cena e a sua improvisação.

Quanto aos movimentos técnicos, não foram executados com qualidade, mais foram realizados da maneira correta, tendo em vista que a intérprete não tem muita experiência com as técnicas do Jazz.

- Laboratório 03 com a música All That Jazz

No último experimento com a música e coreografia de All that Jazz, a intérprete optou em fazer um pequeno experimento, fazendo a coreografia descalça, o que para ela influenciou muito na sua desenvoltura durante a performance, pois o contato com o chão a deu mais aderência e firmeza para fazer os movimentos mais marcados e os pequenos deslocamentos.



Figura 8- Terceiro momento de interpretação da música All that Jazz.

Neste experimento é visível que a interpretação facial, teatral e corporal da bailarina se encontra muito mais intensa e de maior energia, dando-a uma postura em cena mais eficaz e “agradável” de se observar. Durante a realização dos passos, a sua musicalidade se deu por conta da interpretação teatral, ou seja, a maior parte da sua desenvoltura e acompanhamento na música se deu por influência das vozes que continham na música, apesar de que certos passos da coreografia em específico tinham suas próprias marcações na música. A sua interpretação foi mais livre e espontânea depois de conhecer bem a música e a coreografia, dando a intérprete a oportunidade de se doar mais importante destacar que a coreografia usada durante os laboratórios da música All That Jazz, foi baseada na interpretação do vídeo Chicago The Musical – “All that Jazz” no youtube.

- Laboratório 04 com a música Candyman- Christina Aguilera

Este Laboratório teve a participação de mais de uma intérprete, mas a intérprete a ser avaliada foi somente uma, no vídeo, é a que se encontra com a vestimenta short rosa e collar preto.

As intérpretes que aparecem no vídeo são para um quesito em específico da observação da desenvoltura da intérprete, que seria, se uma coreografia em conjunto consegue influenciar na maneira como se desenvolve a musicalidade e a interpretação corporal durante a coreografia em cena.

A resposta para este quesito é que sim, para a intérprete em questão. Os estímulos externos, a sala de aula de dança, ou seja, lugar apropriado, e pessoas ao redor executando a mesma coreografia a fizeram se destacar na sua interpretação e compreensão na contagem do tempo. Para ela (intérprete), foi mais fácil de assimilar e de improvisar os passos com mais pessoas ao seu redor fazendo a mesma coisa, do que ela apenas sozinha realizando a coreografia. O estímulo vinha também não só da diversidade de interpretações ao redor dela, como também da maneira como cada intérprete desenvolvia a sua leitura musical, dando assim um “ponto” especial a essência da coreografia.

Coreografia esta, representada pelas figuras 9 e 10, de autoria própria em conjunto com as outras intérpretes e também os próprios improvisos durante a performance. O resultado disso tudo foi exatamente uma sequência coreográfica interpretativa coerente ao estilo de dança proposto e expressividade corporal e facial com grande qualidade, visto que esses estímulos se deram na maior parte pelo contato sonoro e posterior a criatividade de cada intérprete demonstrada em movimento.



Figura 9- Momento 1 do laboratório com mais intérpretes.



Figura 10 - Momento 2 da coreografia Candyman com mais intérpretes.

Quanto à coordenação motora da intérprete foi muito produtiva pois ela conseguiu ter uma consciência espacial e corporal definidas, tendo sua mobilidade com as direções e sentidos em que se encontrava bem marcados e definidos, reforçando assim que o local, em que se faz o experimento, influencia na performance

e adaptação do corpo no espaço, ou seja, leva um tempo para este corpo e sua leitura corporal serem intensas e de qualidade em cena.

Laboratório 05 com a música Martin Garrix & Bebe Rexha – In the Name Of Love.

Para a intérprete, esse laboratório foi o que ela mais se identificou e pode realizar mais uma vez, um trabalho coreográfico próprio, podendo mesclar a sua especialidade que é o hip hop com o Jazz.

A musicalidade trabalhada neste laboratório se deu a partir das marcações fortes na música e também a influência que alguns movimentos tiveram através do segmento da voz da cantora. Ora a intérprete intensificava os passos no ritmo, ora ela se deixava influenciar pelo elemento da voz. Sua contagem no tempo da música eram divididos (durante as partes mais rápidas e marcações) em 1,2,3,4 e 1,2,3,4 ou seja o compasso de 8 tempos dividido em dois, e durante o elemento da voz da cantora ela permanecia com a contagem do tempo em 8, como é de costume na maioria das contagens dos bailarinos na dança.

A sua expressividade corporal e facial foram muito espontâneas e livres, sem muita exigência interpretativa, representadas nas figuras 11 e 12. A intérprete apenas se deixou conduzir pelo ritmo da música, ou seja, mais uma vez deixando-se estimular pela energia e ritmo da música para dar uma leitura exata a proposta musical.



Figura 11- Momento 1 da coreografia com a participação de mais uma intérprete.



Figura 12- Momento 2 da coreografia com a participação de mais um intérprete.

A segunda intérprete que aparece durante o laboratório, serviu como ponto de observação para a intérprete principal no quesito acompanhamento musical, quando dois corpos distintos estão executando a mesma coreografia mas estão em contagem de tempo, desenvoltura coreográfica, qualidade e intensidade de movimento totalmente distintos. Isso mostra que mesmo que haja diversas vezes a prática de uma coreografia de modo constante, sempre haverá uma interpretação musical e corporal totalmente distintos, apesar da intenção dos mesmos serem iguais e plausíveis.

As maiores dificuldades nesses processos laboratoriais realizados com a intérprete durante este trabalho foram: o fato dela conseguir conciliar os movimentos coreográficos propostos com a música, pois muitas das vezes a intérprete dava energia a mais para a sequência coreográfica, em específico em algum movimento que particularmente não se fazia necessária ou não condizia com a música. Ou seja, a intérprete voltava sempre a sua atenção, quase de forma exclusiva, ou para a sequência coreográfica ou a frase musical, e quando a mesma conseguia conciliar os dois elementos e os apresentar de forma simultânea, era quando ela via a necessidade, antes de expor na prática a técnica, estudá-la separadamente, ou seja, a intérprete estudava primeiro a frase musical e só depois o movimento nesta frase, fazendo com que o corpo se codificasse àquilo, levando a entender que o seu método de aperfeiçoamento musical e corporal se dá através da repetição diária dos mesmos, para que fosse futuramente apresentado de forma satisfatória o que lhe estava sendo pedido. No entanto, vale ressaltar que quando havia mudança sonora, a intérprete voltava a sua atenção para as nuances da música para assim, adaptar a mesma

coreografia já estudada na frase musical, percebendo sempre a sua dificuldade em adaptar-se com a música e a coreografia diante às mudanças. Isto é visível nos resultados dos primeiros laboratórios de aquecimentos e posterior das coreografias já "prontas", um exemplo disso, é quando a intérprete se deixa levar pelo segmento da voz na música e fazê-la de ponto de partida para a interpretação corporal dos movimentos, mostrando, dependendo do percurso que a voz da cantora fazia, a intensidade para o movimento, deixando-se influenciar pela intenção que era dada musicalmente. Esta foi a forma de adaptação e estudo observados na intérprete durante esses laboratórios em específico.

No decorrer das avaliações, a intérprete aparenta deixar-se influenciar também pelo ritmo da música, isto é, caso haja uma necessidade de trabalhar movimentos com uma intensidade e ritmo totalmente contrários aos da música principal, a intérprete não conseguia realizar ou teve dificuldades. Se a música for instrumental, ela sempre irá se basear em um compasso mais forte, e na música com voz, pela voz, sempre precisando de um ponto inicial/partida na música para ter a "noção" de como interpretá-la coreograficamente, ou criar, improvisar uma sequência coreográfica.

Outro ponto visto durante os resultados dos experimentos, é a dificuldade que a intérprete teve de manter um padrão técnico (de movimentos) na música. A mesma só conseguia mostrar e executar esses passos após diversas execuções e treinos, como uma questão de adaptação do corpo ao som, o que levava a lincar também estas dificuldades nos momentos de improviso, ou seja, a intérprete só conseguia improvisar depois de ter um estudo mais aprofundado na música selecionada, e a partir disso conseguir criar os movimentos, mas ter a proposta de criar primeiro a sequência e depois aplicá-la a música a deixava um pouco sem direção ou sem um norte criativo, como uma interrupção criativa, não permitindo-a a trabalhar com qualidade, mesmo que "mentalmente" já esteve-se estimulada o suficiente para tal criação.

Quanto à energia e qualidade na sua expressividade, observou-se que a intérprete teve dois momentos nos quais sua resistência não estava boa o suficiente para conseguir se doar mais na qualidade dos movimentos. O primeiro momento é quando ela estava doente, mais debilitada e o segundo, quando estava mais recuperada. Durante os laboratórios era visível quanto a "doação" em cena, nos

levando a compreender que o estado em que o corpo se encontra, ou seja, a sua resistência física pode ser considerado um fator de influência sobre a performance e interpretação em cena, dando o nível da qualidade musical e expressão corporal que o trabalho coreográfico pede. Isso também se enquadra ao local e o tamanho (espacialidade) que a intérprete pode trabalhar os seus movimentos. Este fator espaço também é um fator que pode ser considerado influenciador no quesito quanto qualidade de movimento, ou seja, a interpretação da bailarina, durante as experimentações também é influenciada pelo 'exterior', tudo que está ao redor dela, quanto espaço, pessoas e ambiente, influencia a sua interpretação sobre a obra trabalhada, tendo este fato como mais um ponto a se avaliar como influência na dificuldade de interpretação.

Sendo assim, as maiores dificuldades encontradas pela intérprete durante as práticas laboratoriais foram a transição de uma música para outra, tendo a adaptação de uma mesma coreografia em ritmos diferentes, ou seja, a qualidade técnica colocada nos movimentos durante estas leituras musicais, tendo como o ponto "chave" do trabalho da musicalidade para a intérprete, as diversas repetições durante os experimentos, o exercitar a mesma coreografia e escutar a mesma música, auxiliando a diminuir essas dificuldades na musicalidade. Outro ponto a se ressaltar também são as dificuldades nas frases musicais, apesar da intérprete resolver bem o andamento rítmico, ela não conseguia acompanhar as frases da música.

A frase musical é um critério muito relevante quando se trata da musicalidade do bailarino. É nela que conseguimos identificar onde é que a frase começa, se sustenta e termina. Para a intérprete, a consciência dessa dificuldade se deu a partir do momento que ela conseguia, além de escutar as músicas repetidas vezes, a "desmembrar" a coreografia, como meio didático mais fácil de conscientizar o seu corpo a fazer os movimentos de acordo com o que a música estava pedindo. Ou seja, o meio que a intérprete conseguiu solucionar e adaptar a sua dificuldade quanto às frases musicais foi justamente trabalhar a música e a dança separadamente e depois estudar frase musical com uma parte da sequência coreografia, até por fim conseguir adaptar a fluência, o tempo, a intensidade no passo, peso do movimento pra poder executar corretamente o trecho da música selecionada e depois conseguir realizar, de forma já compreendida, a música e coreografia por inteiro.

Para a solução dessa dificuldade na frase musical e andamento rítmico, foi proposto nesses laboratórios de repetição e adaptação coreográfica e musical, esses exercícios de mudança de música, de alternância de fatores influenciadores, como nos últimos laboratórios visto com mais de uma intérprete. Esses pontos específicos foram os que mais despertaram o foco a serem resolvidos sobre essa consciência musical melhor do que outrora, ou seja, do que em outros momentos em que a intérprete passou pelas mesmas dificuldades, mas sem as solucionar, ou ter uma base por onde praticar esta solução. Essas soluções tiveram, como resultado final um grande progresso, êxito e uma resposta positiva, pois a mesma (a intérprete) se preocupou em tentar resolver de alguma forma essa consciência corporal com a música. A possibilidade de haver outras atividades, que auxiliam a melhorar gradativamente essa musicalidade, serão muito bem quistas futuramente, pois é visto que há uma necessidade de se exercitar melhor isso, pois ficar atento mais a música, a sua métrica pra performance do jazz é uma coisa necessária.

Portanto, para que haja uma atenção maior a essas nuances da música, o praticar a ouvir mais, ter a consciência de parar e ouvir o que está sendo trabalhado e depois tentar encaixar o movimento, é fundamental para mostrar que não deve-se preocupar somente com a técnica, com a amplitude, com a estética do movimento mas com o conjunto como um todo, entrelaçando a música com a dança. Quando isso não se torna uma prática diária, se torna visível o obstáculo ou bloqueio que o bailarino tem em dançar em conjunto e as diversas interpretações durante a performance, fazendo com que o bailarino não consiga manter uma constância técnica, dançando cada vez de um jeito. Sendo assim, essas relevâncias e resultados evidenciam que os objetivos e problemática do trabalho foram realmente alcançados.

5. ESTUDO DE CASO

Este caso contará com a análise corporal, a ser realizada em três momentos distintos, com particularidades que serviram de comparação entre os eventos. Para a observação, foi selecionada a própria autora do trabalho, que serviu de instrumento de estudo em todos os segmentos executados, nos quais, durante o decorrer do texto, denominou-se de “a intérprete”, por se referir a uma autoanálise. Mesmo que o presente trabalho, durante as análises, tenha a participação de mais intérpretes, estes só serviram para ajudar no aspecto metodológico dos laboratórios.

5.1 DA COLETA DE DADOS

A jovem selecionada, apresenta um biotipo físico magro, com estatura média em torno de 1,58m de altura e 50kg, fator este que favorece na observação dos movimentos durante as suas execuções a partir do princípio da espacialidade e se sua estatura influencia visualmente a compreensão da expressão corporal da mesma. A jovem selecionada apresenta um grande interesse pela música e suas particularidades, o que leva a observar como um critério o seu futuro entendimento sobre conhecimentos a respeito da dança, quanto a musicalidade e corporalidade, já que teve contato com essas áreas em específico.

5.2 DAS PROPRIEDADES DO EXPERIMENTO

A prática deste estudo foi feita com a participante em três etapas distintas, utilizando, nesta construção de momentos, uma linha de raciocínio lógico favorecendo sua análise. Para esta observação, a jovem selecionada será sujeito a três segmentos, contando com estímulos sonoros através de uma música do gênero do estilo de dança Jazz. Posteriormente, entre os intervalos destas fases, será feita uma avaliação escrita, visual e aparente do experienciado.

5.3 DAS MÚSICAS ESCOLHIDAS

As músicas escolhidas para esta prática se chamam Candyman de Christina Aguilera, All The Jazz-Chicago, Heart of Gold-Birdy, Quando a Chuva Passar-Ivete Sangalo, Kiss it Better- Rihanna e Martin Garrix & Bebe Rexha-In the Name of Love. Estas músicas incorporam elementos da música Pop, Blues e Jazz, com influências de Swing, eletrônica e hip hop. Por possuir tais características, estas músicas se tornaram um grande estímulo sonoro escolhido para as etapas de análise da performance de Jazz que foram executadas. Além de tudo, outro fator que poderemos considerar na decisão destas músicas, será pelo fato de algumas serem relativamente atuais e envolventes, facilitando assim a interação e reconhecimento pela jovem.

Vale ressaltar que o gênero de dança que foi comumente trabalhado nestas músicas é o Musical Jazz, com traços de uma linguagem mais próxima com o estilo Broadway, popularmente conhecido como uma performance característica de filmes e modo comercial do perfil linguístico do Jazz, com traços marcantes, precisos e expansivos, o Lyrical Jazz, que trabalha com a ênfase na dramatização e na expressão emocional, de forma poética e de sentimentos, traçando seus movimentos de forma totalmente “sentida” e desenhada, sempre demonstrando uma carga emocional e o próprio improviso feito pela intérprete durante o processo de experimentação. Neste gênero de dança, há uma necessidade de expressividade corporal (incluindo aqui a face também), incitando, de forma natural, o bailarino a utilizar estes recursos de expressão. Este ponto também serviu como quesito avaliativo para analisar a influência da musicalidade na performance do jazz, visto que também faz parte da expressão do entendimento e sentimento musical.

5.4 DAS ETAPAS REALIZADAS

Os três atos foram delimitados da seguinte forma:

O primeiro consistiu em examinar a expressão corporal da participante de forma mais livre, espontânea, ou seja, sem nenhum seguimento técnico corporal ou musical,

dando apenas prioridade a sua própria contagem musical interna. Esta opção livre foi escolhida por apresentar vantagens analíticas para a construção de uma avaliação deste experimento. Entre suas vantagens, encontra-se a de que este meio trará liberdade à observada, garantindo uma autenticidade de seus movimentos, servindo então de base para estudo comparativo com os outros momentos observados por conseguinte. Desta forma, foi possível visualizar a interpretação dos movimentos e avaliar a expressividade corporal da participante.

O segundo momento contou com a adição de três passos básicos de movimentos do Jazz para a participante. Esta adição foi baseada em uma explicação sucinta do observador para a observada. Primeiramente, os movimentos foram exemplificados visualmente, posteriormente, foram colocados em prática com repetições para assegurar o entendimento básico destes com a música. Estes movimentos foram escolhidos por base no grau de complexidade da mesma e também na influência dos estímulos rítmicos, que foram obtidos pela música escolhida. O conhecimento mínimo destes passos irá tornar-se essencial para o cumprimento dos objetivos propostos no presente trabalho. Uma vez que, em primeiro momento, a análise será feita sobre a musicalidade da própria jovem. Neste segundo ato, a musicalidade já se fará presente na própria execução da performance do Jazz.

Por último, o terceiro momento foi feito após o entendimento desses três passos coreográficos elementares, e então se realizou um breve esclarecimento sobre como a observada pode executá-los com mais precisão na música. Estes procedimentos foram feitos com a intenção de contribuir nos aspectos observatórios deste experimento promovendo, assim uma apreciação de novo estado de conhecimento linguístico corporal e musical da jovem analisada.

5.5 DOS CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO

Para avaliar o desempenho e as mudanças nas três etapas que se seguiram com a participante, foi necessário a elaboração de critérios para estudar esse desenvolvimento. Além de percepções empíricas a serem apreciadas apenas pelo observador, devido a subjetividade das mesmas, conta-se também com parâmetros mais palpáveis. Entre estes critérios encontra-se:

Expressividade Facial e Corporal

Este quesito apresenta-se de suma importância pois demonstra a reação do corpo ao contato sonoro, além de sua resposta a este estímulo, independente do modo a ser realizado o movimento, com destreza ou timidez como forma de retorno.

Desenvoltura corporal e musical

Para fins de examinação, há também a relevante seção a respeito da fluência dos movimentos. Na dança o corpo pode "fluir", de forma contínua, ou mesmo, pode haver uma quebra dessa sequência, seja ela natural ou não. Estes pontos mostraram a desenvoltura corporal da analisada. Já a desenvoltura musical estará ligada à execução desses passos em conjunto com rítmica da música e suas exigências interpretativas.

Coordenação motora

A coordenação motora está diretamente conectada à consciência espacial e corporal. Em outras palavras, se avaliará a correspondência da sua mobilidade com as direções e sentidos em que se encontra. Este ponto serve tanto para parametrizar a avaliação corporal de analisada, como também para avaliar se houve alguma melhora em sua performance durante as etapas devido à musicalidade no gênero de dança do Jazz.

Energia

A músicas utilizadas, são compostas de uma variação interpretativa explosiva e insinuante. Aliado à música, a utilização de um estilo de Jazz, como o Musical Jazz, Lyrical Jazz e Street Jazz trouxe uma exigência sobre a leitura facial e corporal, principalmente quanto à intensidade da expressão do próprio entendimento e interpretação da participante sobre a música.

Musicalidade

Por entre as necessidades avaliativas, encontra-se a musicalidade. Esta foi avaliada em sua essência e importância natural no desempenho final das performances realizadas. Como faz parte de uma área extremamente ramificada, entre os principais pontos que foram observados está a organização do tempo, ou seja, o ritmo e a duração da desenvoltura coreográfica durante o período rítmico, como também se o tempo métrico influenciou diretamente na qualidade do movimento. Outro interessante levantamento foi feito pela observação de todos os elementos constituinte da musicalidade, analisando assim a sua forma natural na primeira etapa, e toda sua alteração ao fim do experimento, validando assim os objetivos do presente trabalho

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente trabalho possibilitou uma análise pautada no entendimento e compreensão da funcionalidade de duas técnicas (interpretação musical e corporal) no aspecto prático da dança, voltado a um estilo de dança em específico como o Jazz, que justamente trabalha estas duas vertentes de maneira consistente e precisa. É por meio dessas observações e análises, que o bailarino vai poder compreender que as suas dificuldades técnicas, são sim motivos de estudo para uma maior aprimoramento técnico, seja ele em cena, na sua performance enquanto postura e atuação, seja em sala de aula, criando ou apenas descobrindo novos meios de se conectar com a arte, através da música e da dança , na qual lhe possibilita uma compreensão e "experiência" maior sobre a musicalidade, corporalidade e a sua conexão no meio artístico.

A compreensão musical e corporal durante uma performance e como isso influencia no seu desenvolvimento estético foi um dos pontos que levou, justamente, ao questionamento e preocupação de como isso pode ser entendido, através dos estudos teóricos e práticos. As diversas dificuldades que o bailarino ou artista possa ter em expressar a sua arte e de como ele pode utilizar esses conhecimentos depois no aperfeiçoamento técnico, que , por exemplo, a música e a dança "exigem", apesar que , durante os resultados , ficou bem evidente que o próprio entendimento musical e corporal também parte da naturalidade interpretativa do bailarino quando posto em primeiro contato, seja com a música ou a dança, levando-o a promover posteriormente, uma sensibilidade de criar e executar de forma geral o que ele entende por si só de musicalidade e corporalidade como expressão consciente e manifestada pelo corpo e para o corpo.

De um modo geral esse aprimoramento técnico se deu, na teoria, pelo estudo de diversos aspectos e ângulos de como entender e obter a musicalidade, de como as concepções corporais e musicais que discorrem esta construção de um conhecimento mais sólido ao observar esse sistema e registro do movimento, seja cênico ou do cotidiano, dão a possibilidade de criação de um rico vocabulário coreográfico e uma atribuição didática dos aspectos rítmicos durante essa organização especial dos

movimentos. Do experimento da musicalidade no corpo e seu processo de aprendizagem de que o corpo e a mente são um só, pois estão interligados mostrando que não existe o movimento do corpo sem a conexão com a mente, pode-se dizer que há tipos de estabilidade interpretativa e visual em cena, pois tem a música que ele escuta e a música própria que ele produz. Há muitas maneiras de responder a esses estímulos musicais em cena, desde a sua preparação corporal até internalização de todas as repetições feitas (musicais e corporais) para a cena, performance ou coreografia. As formas de como podemos musicalizar nossas criações coreográficas, mostrando o quanto a música está acoplada na vivência da dança e nesta rotina que o bailarino possui, sempre levam em conta que ela é além de uma chave de entendimento sonoro, um acompanhante técnico do movimento, sendo por fim a cognição que ressalta que cada pessoa tem seu próprio movimento e que utiliza elementos rítmicos para essa expressividade (dança).

Estes resultados nos fazem entender que não existe uma única ferramenta e meio de aprender a assimilar ou compreender a música e seus ramos interpretativos e a dança e suas correlações corpóreas a música, deixando claro que é evidente que trabalham em conjunto para que o beneficiário, que é o bailarino no caso, tenha uma conjugação de suas habilidades rítmicas e sensório motor.

Já na compreensão da parte prática, os resultados foram bem satisfatórios, pois durante as experimentações houve critérios dos quais salientou a análise a compreensão sobre as dificuldades que levavam ou levam o bailarino a internalizar a música e apresenta-la coreograficamente de forma coesa. Os principais critérios de avaliação foram a expressividade facial e corporal, que seria a importância de demonstrar a reação do corpo ao contato sonoro, a desenvoltura corporal e musical, que seria para fins de examinação sobre a fluência dos movimentos, a coordenação motora, que avalia se o bailarino corresponde a sua mobilidade com as direções e sentidos em que se encontra, energia, que é justamente se o bailarino tem a intensidade na expressão e interpretação sobre a música e por fim mas não menos importante a sua musicalidade, que é a sua essência e importância natural no desempenho final das performances realizadas.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARES, Katia Salvany Felinto. Rudolf Laban nas Artes Visuais: Fatores do Movimento e o Ensino do Desenho. 2005. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CAETANO, Alexandre Cesar. IN(VE)STIGANDO O RITMO: A importância da Conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena. 2004. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CASPURRO, Helena. Audição e Audição: O contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta. 17 f. 2013

DAMÁSIO, A. R. O erro de Descartes – emoção, razão e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAMÁSIO, A. R. O livro da consciência: a construção do cérebro consciente. Portugal: Temas e Debates – Círculo de leitores, 2010.

GIL, A. C. (2008). Gil, Métodos e técnicas de pesquisa social / 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

GODOY A. S. (1995a). Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. Revista de Administração de Empresas, 35(2), 57-63.

GODOY, A. S. (1995b). Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. Revista de Administração de Empresas, 35(4), 65-71.

QUEIROZ, Camila. A Educação Musical na Formação em Dança: Propriedades e Particularidades. 2013. 129 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

SOARES, Daniela Luciana Pereira. DIÁLOGOS ENTRE MÚSICA E DANÇA: A Formação Musical do Artista da Dança. 2011. 127. Monografia (Especialização em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

SETENTA, Jussara S. O Fazer-Dizer do Corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

LABAN, R. O domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, R. Dança educativa moderna. São Paulo: Ícone, 1990.

LADEIRA, J. (2012). O PROCESSO DE FORMAÇÃO DO BAILARINO E SUA RELAÇÃO COM O ESPAÇO EM QUE ATUA. V.1 , p.12, 2012.

LAKATOS, E.M.; MARCONI, M^a.de A., Fundamentos de Metodologia Científica:

5.ed. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2005

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. Metáforas da vida cotidiana. Campinas, SP: Mestrado das Letras, São Paulo: Educ, 2002.

LEAL, P. Expressividade artística. In: _____. Respiração e expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban. São Paulo: Fapesp, Anablumme, 2006.

MARTINS, Loretta. A música em cena: um estudo sobre possibilidades de interação entre a música, o ouvinte e a cena teatral. 2012. 43 f. Artigo Científico (Graduação em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília – Instituto de Artes, Brasília, Distrito Federal.

RENGEL, L. Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. São Paulo: PUC, 2007. Tese (Doutorado em Comunicação Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, 2007.

RENGEL, J. Dicionário Laban. 1^a edição digital. Curitiba: Ponto Vital, 2015.

RENGEL, L. P.; OLIVEIRA, E.; GONÇALVES, C. C. S.; LUCENA, A.; SANTOS, J. F.

Elementos do movimento na dança. 104 f. Salvador, Ba: UFBA, 2017.

RIBEIRO, Mônica. Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione de Medeiros: entrelaçamento entre ensino das artes e de ciências cognitivas, 2012. Tese (Doutorado em artes), Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

TECK, Katherine. Ear Traing for the body: A dancer's guide to music. Publishers Pennington, NJ, Princeton Book Company, 1994.Tradução: Juliana Borges.

TRAGTENBERG, Livio. Música de cena – dramaturgia sonora. Perspectiva, São Paulo, 2008.

YIN, Roberto K. Estudo de caso: planejamento e métodos. 2^a Ed. Porto Alegre. Editora: Bookmam.

