

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL  
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS

EMERSON JOSÉ DE CAMARGO

**O TÔNUS MUSCULAR  
E AS CONFLUÊNCIAS ENTRE O MOVIMENTO, A MÚSICA  
E O ESPAÇO**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA  
2016

EMERSON JOSÉ DE CAMARGO

**O TÔNUS MUSCULAR  
E AS CONFLUÊNCIAS ENTRE O MOVIMENTO, A MÚSICA  
E O ESPAÇO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientador: MSc. Lydio Roberto Silva.

CURITIBA  
2016

## TERMO DE APROVAÇÃO

### O TÔNUS MUSCULAR E AS CONFLUÊNCIAS ENTRE O MOVIMENTO, A MÚSICA E O ESPAÇO

por

EMERSON JOSÉ DE CAMARGO

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Híbridas pelo Curso de Especialização em Artes Híbridas do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

MSc. Lydio Roberto Silva – FAP/ UNIBRASIL - Orientador

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Profa. Dra. Maurini de Souza (UTFPR)

Curitiba, 26 abril de 2016.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

## RESUMO

CAMARGO, Emerson José de. O Tônus muscular e as confluências entre o movimento, a música e o espaço. 2016. 23f. Monografia (especialização em Artes Híbridas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

Reconhecendo aspectos sobre elementos oriundos de diferentes vertentes da arte e os desdobramentos que suas influências, fluências e confluências trazem sobre todos aqueles que têm no movimento a base de suas interpretações e criações, esse estudo apresenta um olhar mais atento sobre a importância do tônus muscular e seu papel no hibridismo entre meios de expressão artística diferentes, o que possibilitar ao interprete/ criador amador, estudante e/ou profissional, mais consciência sobre suas escolhas e apresentações.

**Palavras-chave:** Tônus. Hibridismo. Confluências. Arte.

## **ABSTRACT**

CAMARGO, Emerson José de. The muscle tone and confluences between movement, music and space. 2016. 23f. Monografia (especialização em Artes Híbridas) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

Recognizing aspects of elements derived from different dimensions of art and the developments that its influences, fluences and confluences bring on all of those who have the movement as the base for interpretations and creations, this study presents a closer look at the importance of muscle tone and its role in the hybridism between different means of artistic expression, which enable the interpreter / amateur creator, student and / or professional, to be better aware of their choices and presentations.

**Keywords:** Tone. Hybridity. Confluences. Art.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	5
2 INTERRELAÇÕES ENTRE CORPO, MOVIMENTO, MÚSICA E ESPAÇO .....	7
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	18
REFERÊNCIAS .....	20

## 1 INTRODUÇÃO

Sun Tzu, em “Arte da Guerra”, afirma:

Conheces teu inimigo e conhece-te a ti mesmo; se tiveres cem combates a travar, cem vezes serás vitorioso. Se ignoras teu inimigo e conheces a ti mesmo, tuas chances de perder e de ganhar serão idênticas. Se ignoras ao mesmo tempo teu inimigo e a ti mesmo, só contarás teus combates por tuas derrotas (SUN TZU,2006).

Esta citação, entre tantas coisas, diz sobre o desafio de conhecer-se e conhecer o que envolve o fazer de todo aquele que se dispõe a produzir movimento, seja como artista, como um guerreiro, ou mesmo sendo um indivíduo que se relaciona com seu meio e seus cenários.

Assim, propõe-se aqui refletir como na dimensão das artes, e em especial, na dança, a compreensão e organicidade do movimento, da música e do espaço confluem para uma dinâmica que resulte em uma interseção, em que o artista construa e dê forma à sua expressão.

Para isto é necessário levar em conta que produzir arte, seja como intérprete e/ou criador, requer vivências e estudos sobre o que flui em cada corpo, em cada mente, em cada contexto existente, que vai desde a criação até as linguagens e aos meios de expressão e, se for o caso, até mesmo ao entendimento sobre o espectador e o público em relação à obra.

No âmbito das Artes Cênicas, por exemplo, o discernimento dos mecanismos para reconhecer que a diversidade de técnicas inerentes em um espetáculo, é imprescindível para que o artista desenvolva seu processo, seja a partir de uma célula coreográfica, um espaço, uma trilha sonora. A movimentação é fator que resulta a mixagem de leituras, provavelmente devido ao seu maior apelo visual, enfim, conflui-se no corpo e na percepção do ser que se movimenta tudo o que se relaciona e estiver ao seu dispor antes e durante a cena.

As pessoas que trabalham com produções artísticas, quer seja pensando no resultado apresentado no palco, no processo de criação, ou de maneira mais didática ao ensinar alunos durante sua formação, deparam-se com questões importantes na produção de seus espetáculos, quer seja em relação ao figurino, à maquiagem, à trilha sonora, ao espaço cênico, à cenografia, à iluminação e, em especial, à qualidade das movimentações executadas, pois, todos esses aspectos são intervenientes no resultado de um espetáculo. Contudo, o corpo do ator ou do bailarino, com sua bagagem cinestésica e de entendimento técnico cultural, bem

como seu nível de intensidade e intenção dos movimentos, determina o nível da mixagem das diferentes linguagens dispostas em uma obra. Por esta razão, este estudo de caráter reflexivo, propõe pensar como se dão as possíveis interseções, ou o que flui como experiência no fazer cênico, seja corporalmente ou perceptivamente, a partir do conhecimento sobre o movimento, a música e o espaço.

Para tanto, torna-se relevante discorrer sobre alguns aspectos, como os elementos da dança, o movimento, a música, o espaço e as relações e experimentações como vivências híbridas no fazer artístico, de tal forma que se observe em que âmbito as inter-relações desses elementos podem ocorrer no processo de construção daquilo que vai à cena, sobretudo, a partir do tônus muscular, processo fundamental onde ocorrem as confluências entre as percepções e o fazer artístico do bailarino/ator.



## 2 INTERRELAÇÕES ENTRE CORPO, MOVIMENTO, MÚSICA E ESPAÇO

A partir da dança, em suas diferentes concepções, é possível que se compreenda o movimento sob vários enfoques e concepções. Para tanto, faz-se necessário visitar alguns autores e métodos que norteiam hoje o que se entende como movimento. E, não menos importante também é refletir sobre outras visões de movimento, espaço e tempo, algo muito trabalhado e pensado também no campo da música.

Assim, para facilitar a análise e o reconhecimento das capacidades por onde o movimento acontece, é essencial compreender um pouco do trabalho desenvolvido por Rudolf Von Laban durante sua vida. Laban era estudante de arquitetura na Escola de Belas Artes de Paris quando se interessou pela relação do movimento humano e o espaço, aplicando esses estudos para então publicar, em 1928, a *Kinetographie Laban*, uma de suas grandes contribuições para o mundo da dança e para a compreensão do movimento. Posteriormente o que seria conhecido como a *Labanotation*, um dos principais sistemas de notação de movimento até hoje utilizados.

Anos mais tarde, na Inglaterra, Laban redirecionou o foco de seu trabalho para a indústria, estudando o tempo e a energia despendida para realizar as tarefas no ambiente de trabalho, quando teve oportunidade de desenvolver o *Effort-Study*, ou o Estudo dos Esforços, que apesar de direcionado primeiramente para a seleção e treinamento de operários, possibilitou uma melhor compreensão da movimentação humana.

Laban foi dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo e como maior teórico do movimento do século XX, sua sistematização de concepções ligadas à linguagem corporal influenciaram diferentes áreas como a Educação, a Psicologia, o Teatro, a Dança, a Música, enfim, as artes em geral (DANZI, 2016).

As referências que a dança traz enquanto linguagem nos faz perceber a expressão através e pelo movimento e neste contexto, a utilização do termo interprete/criador será utilizado como substitutivo aos termos bailarinos/dançarinos, na intenção de assim abranger a compreensão sobre todo o artista que se utiliza da linguagem do corpo.

Laban (1998), em relação à expressão pelo movimento, a dança, nos apresenta quatro fatores pelos quais perpassam todas as percepções sobre o que criamos a partir do movimento: o Fluxo do movimento, o Peso ou a Força, o Ritmo ou Tempo e o Espaço.

Segundo Fernandes (2002), podemos, em relação ao movimento, correlacionar o fator Fluxo com o ‘como acontece’, o fator Peso com o ‘o que acontece’, o Ritmo com o

‘quando acontece’ e, o Espaço, como o ‘onde acontece’. Este último fator, o Espaço, está voltado para a atenção da relação com o próprio eixo corporal, também conhecido como Unifoco, ou com o ambiente que se usa como espaço cênico, isto é, o lugar em que as criações se põem como extensão pessoal, conhecido como Multifoco. Os estudos que contemplam as dimensões tridimensionais ao redor do corpo, em qualquer das direções, sem que haja necessidade de transferir o peso de um ponto de apoio para outro, permitindo o reconhecimento de sua cinesfera<sup>1</sup>.

Portanto, cada gesto, mesmo que produzido a partir de uma motivação técnica e estética, pode ser compreendido em sua função e sob a análise desses fatores. Contudo, tais processos são mediados por um fenômeno físico que se constitui através de alterações musculares, em gradações que vão da medida das contrações e descontrações, estabelecendo assim a condução e a maior exatidão nas intenções expressadas pelo movimento do corpo, o tônus. Então, o controle do tônus muscular, com base nos fatores caracterizados por Laban, em confluência com outras percepções, mesmo em diferentes linguagens da arte, podem promover inter-relações que se constituem numa experiência total, em que o corpo produz e reproduz tudo o que pode ser vivenciado e apreendido, seja em relação ao espaço, ao tempo, ou qualquer outro conteúdo essencial ao fazer do intérprete/criador.

Explicitando melhor os estudos sobre o Fator Fluxo ou o ‘como acontece’ o movimento, é preciso considerar que tudo o que vivemos e aprendemos durante nossa trajetória de vida é absorvido, assimilado em diversos níveis de consciência e fisicamente, em confluências que são transformadas em repertório enquanto também falamos de expressão artística. Assim, é o tônus muscular que constitui nossa identidade e estrutura corporal através da atividade cerebral, se relacionando diretamente com nosso psiquismo, reagindo consciente e inconscientemente conforme nossos instintos mais básicos, ou agindo a partir de uma manifestação estimulada de diferentes formas por informações e comunicações vindas do meio ambiente.

Para compreender melhor e segundo o que nos diz a técnica da *Eutonia* (Alexander, 1983), é possível atuar sobre a tonicidade aprendendo a relaxar o corpo ou ainda obtendo um controle adequado do tônus em todas as situações da vida, desenvolvendo a sensibilidade superficial e profunda do indivíduo sobre si, com a consciência sobre o espaço corporal e

---

<sup>1</sup> Cinesfera ou Kinesfera é a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser que se move. Esta esfera cerca o corpo esteja ele em movimento ou em imobilidade, e se mantém constante em relação ao corpo, sendo 'carregada' pelo corpo quando este se move. É também um neologismo criado por Laban para referir-se à atmosfera dos movimentos, baseado no conceito de sonosfera, outro neologismo apresentado por Carlos Daniel Freegtmann, na obra *O Tao da Música* (Ed. Pensamento, 1993).

assim abrangendo músculos, órgãos e a estrutura óssea, o que nos dá margem para reconhecemos o quanto a ação do tônus influencia na expressão do gesto.

No livro *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, escrito por Charles Darwin (2009) e publicado pela primeira vez no ano de 1859, constata-se a importância das ações habituais humanas e animais, em que este ‘como acontece’ está associado aos estados de espírito e às emoções, bem como atrelado à hereditariedade ou por reflexão. Contudo, isto ocorre a partir de uma reorganização física que nos permite comunicar pelo corpo algo a alguém, gerando a intenção do movimento que também pode ser facilmente associado ao que foi denominado como *Gesto Significativo* (Laban, 1998) ou através de uma escolha de ação que modifica nosso tônus muscular.

Para compreender melhor e segundo o que nos diz a técnica da *Eutonia* (Alexander, 1983), é possível atuar sobre a tonicidade aprendendo a relaxar o corpo ou ainda obtendo um controle adequado do tônus em diferentes as situações da vida, desenvolvendo a sensibilidade superficial e profunda do indivíduo sobre si, com a consciência sobre o espaço corporal e assim abrangendo músculos, órgãos e a estrutura óssea. Isto nos dá margem para reconhecer, o quanto esse tipo de qualidade na alteração muscular pode dar imagem à trilha sonora e conduzir o olhar do público pelo espaço, atraindo, mostrando ou escondendo o que é da escolha do compositor da obra.

Na dimensão do ‘o que acontece’, está a organização consciente do tônus muscular a partir de uma intenção, fator que nos leva a ponderar sobre o Fator Peso/ Força no movimento, definindo as escolhas de intensidade nas ações, a espessura, a forma, o tamanho, as relações espaciais e as repetição de texturas, para obter um fortalecimento na unidade da movimentação, como igualmente nos diz o conceito de *repetição* usado pelo design para comunicar uma ideia (WILLIAMS, 2005). Assim também acontece na música, a repetição de um trecho ou um *looping* pode ter a função de tirar o ouvinte de um estado de euforia, não obstante, no ilusionismo, também é possível ocultar o momento em que uma mudança sutil se dá, enquanto um padrão de ação facilmente reconhecido acontece levando-o para um estado do que se chama *efeito lógico óbvio*. E quando se dá, inserida no contexto de uma obra, sob uma forma imperceptível, permite que ocorra o que pode se chamar de *Efeito Ilusório Impactante*. (ARAÚJO, 2008).

Pensando essas questões, podemos observar os trabalhos de Pina Bausch, em que a fragmentação e a repetição criam relações entre a dança e o teatro num nível estético, psicológico e social, nota-se um processo em que o corpo não completa as palavras e vice versa, mas, ambos em complemento em busca de uma comunicação mais integral. Os gestos

são realizados a partir de movimentações do cotidiano ou do palco, determinando atividades e funções que ganham reconhecimento estético, tornando-se estilizados e tecnicamente estruturados para atrair ou conduzir o olhar do público enquanto vão se modificando pela repetição. Como se observa na utilização de Bausch há a tendência de quebrar a referência popular de intérpretes como ‘seres espontâneos’, quando revela suas insatisfações e desejos, numa cadeia de movimentos e palavras repetitivas, em que traz o gesto técnico, repetindo-o até ganhar significação crítico social. E os gestos cotidianos, num mesmo processo, vão se tornando abstratos, sem ligação com suas funções de origem. (FERNANDES, 2001).

Assim, com essa exemplificação entendemos como se pode criar um efeito lógico óbvio onde o espectador acompanha os gestos, através de um padrão reconhecido, antevendo-o pela sequência de movimentos tecnicamente estruturados para atrair ou conduzir o olhar do público, enquanto vão acontecendo modificações pela repetição, com mudanças sutis de qualidade, intenção e ritmo, enfim, percorrendo gradações de tonificação muscular para alcançar a surpresa que o efeito ilusório impactante traz, ao proporcionar um resultado diferente para uma premissa aparentemente conhecida.

De forma geral, trabalhos como os criados por Pina Bausch e outros, nos levam a considerar o Fator Ritmo/Tempo ou o ‘quando acontece’ o movimento, como o intérprete/criador vem a executar as partituras corporais em harmonia com cada nota e compasso precisos nas *Escalas Espaciais*, do nascimento do gesto até o seu final, com volume adequado para que o movimento preencha sua duração, para que os tons sejam modulados cuidadosamente e atinjam a intensidade ideal para cada intenção a ser expressa.

Com essa atitude atrelada à Intensidade relacionada com a distinção entre sons fortes e fracos, distinguimos o grau de volume sonoro; a Duração ou a diferença entre os sons longos e curtos como consequência do tempo de emissão das vibrações; a Altura como a propriedade que nos traz a compreensão para os sons graves e os agudos produzidos como resultado da velocidade das vibrações e o Timbre que ‘personaliza’ o som nos permitindo reconhecer sua origem ou qual é o instrumento que produz o que estamos ouvindo (SILVA, 2011). Ou seja, o mesmo exímio controle das ações similar ao administrado por um musicista em um instrumento musical enquanto executa cada nota num concerto, com movimentações mais contidas na sua condução ou mais fluídas ao descrever cada sequência de movimentos, causando os contrastes certos nas nuances musicais, pausas ou a continuidade no silêncio e nestas reverberando a energia da interpretação.

Como se pode concluir, no acontecimento musical todos os elementos acima assinalados intervêm no produzir e receber música, assim como podemos fazer um paralelo

sobre o corpo enquanto detentor de sua corpografia<sup>2</sup>, que pode alterar-se conforme a necessidade do intérprete/criador. Consequentemente, esses itens dependem de um olhar mais apurado sobre o espaço onde o corpo atua para atingir mais eficácia em seu uso e nesse ponto, importante considerarmos o que nos diz Wellington Carrion quando evidencia as palavras de Paulo Freire publicadas em 1981, afirmando que a leitura é bem mais que decodificar palavras e sim é sobre saber ler o mundo (2005), numa clara explicação sobre o importante ato de saber ler imagens assim como palavras.

Partindo desse pressuposto, tal premissa nos leva a acreditar que a leitura espacial possui peculiaridades que necessitam de atenção, pensando nas suas formas e suas relações, observando outras maneiras de como isso tudo se dá e reconhecendo o que sabemos sobre perspectiva espacial para compreender, por exemplo, os métodos adotados no nosso dia a dia que são usados em diferentes áreas da comunicação. E poderíamos discorrer nesse estudo sobre os diferentes conceitos de leitura espacial encontrados nos estudos ligados à Psicologia do Comportamento do Consumidor da área da Publicidade ou ainda nos aprofundar nos conceitos de Alinhamento, Proximidade, Repetição e Contraste tão conhecidos na área do Design. Contudo, por agora será mais objetivo se voltarmos nossa atenção para alguns elementos arquitetônicos que estão presentes em muitos lugares usados como ou adequados para servir como espaços cênicos e que nos remetem às sensações e sentimentos bem sensíveis à nossa percepção.

Segundo Bruno Zevi (1996), a arquitetura humaniza e anima, suscita reações em nossos corpos e em nosso espírito a partir das formas. A identificação do espectador com as formas, enquanto linhas horizontais, por exemplo, podem remeter ao racional e ao intelectual, supõe segurança sobre o conhecido, onde o homem caminha certo de seus passos. Em relação às linhas verticais, estas podem simbolizar o infinito, o êxtase, a emoção e o sublime, em que o ser humano precisa erguer seus olhos e buscar um caminho que o afasta de seu conhecido, mas, o seduz por não saber sobre seu comprimento e o eleva sem que o mesmo encontre obstáculos ou limites. As linhas retas e curvas podem nos dar noções de decisão e rigidez ou hesitação e flexibilidade. Já as formas helicoidais nos trazem sensações de ascensão ou libertação do plano terreno, enquanto o cubo representa a integridade com dimensões facilmente compreensíveis e transmite certeza tal qual, o círculo que nos dá sensação de equilíbrio e controle sobre a vida. A esfera nos transmite a perfeição e a lei conclusiva e

---

<sup>2</sup> A corpografia é uma cartografia corporal ou corpo-cartografia, é o que nomeia a hipótese de que as experiências urbanas ficam inseridas no corpo daquele que as experimentam e também o define (JAQUES, 2008).

ainda, a elipse que ao desenvolver-se a partir de dois centros torna a visão irrequieta e móvel, não permitindo que o olhar repouse.

Em continuidade com esta perspectiva, Iacov Hillel<sup>3</sup> revela que nosso modo de leitura ocidental, da esquerda para direita, alguns bem observáveis no cotidiano, subliminarmente são reconhecidos como o ritual do culto ou da missa cristã: a partir do posicionamento do crucifixo, que em geral fica na parede de fundo do altar, foi determinado ao inconsciente de quem recebe as mensagens, algumas leituras bem peculiares, como veremos em seguida.

Desse modo, o lado direito da cruz passa a ser o lado de Deus, o conhecido (Títese), na conotação de argumento favorável e positivo - o início de uma linha na leitura de um texto, usado geralmente como entrada de palco. O lado esquerdo ou o contrário de Deus, o 'desconhecido' (Antítese), representa o argumento antagonista, negativo, final de uma linha de texto e usado como saída de palco conseqüentemente. O centro, onde se localiza o altar ou o púlpito, aparece como signo de representação do diálogo entre os homens com o divino e lugar onde se desenrola o conflito de pensamentos e atitudes, com a opção de se ir à frente do centro, em direção ao proscênio, estabelecendo como o lugar que se apresenta a resolução do problema, onde o católico recebe a hóstia e ligado ao mundano. Ou se seguindo em direção contrária, ao fundo, junto à rotunda terminando como o local onde o assunto ficará em aberto, sob e a partir do julgamento e resolução de Deus ou à mercê da conclusão decorrente da imaginação do público.

Trazendo essas subjetivas determinações na nossa mente e associando-as aos princípios conhecidos da perspectiva espacial, que aprendemos com o desenho técnico, podemos considerar os pontos mais altos e mais baixos do que entendemos como 'palco italiano'. A partir da leitura horizontal, similar à usada comumente na leitura de livros e pelo ponto de vista do espectador, o lado esquerdo, fundo ou frente, torna-se mais alto e o lado direito, fundo ou frente, torna-se mais baixo. Ao mesmo tempo, mas, sob outra maneira de se ler, considerando a parte de fundo do palco e principalmente do lado esquerdo, como quando iniciamos uma leitura, num nível mais alto e a frente do espaço cênico, no lado direito ou final da leitura de que poderia ser uma página, o local mais baixo. E tudo isso enquanto pensamos no espaço demarcado por um grande retângulo ou quadrado tendo um dos lados invisível e subjetivo, nos separando da plateia.

---

<sup>3</sup> Transcrição da fala do diretor de teatro e de musicais Iacov Hillel, em aula no curso de Cenografia, Iluminação e Figurino, durante o Festival de Dança de Joinville no ano de 1996.

Seguindo ainda mais pelas possibilidades desta forma de se ler o espaço, podemos determinar uma diagonal que nasça na esquerda e do fundo, para a direção do lado direito em frente ao palco, descendo pelo espaço cênico e subindo se fizermos o percurso pelo processo inverso. Por outro lado, se partirmos do lado direito no fundo do palco, numa diagonal direcionada para o lado esquerdo na frente, causaremos no público, uma sensação de subida e vice-versa. Enfim, percepções espaciais que também estão relacionadas com as técnicas usadas na Leitura de Imagens (CARRION, 2005), a psicologia usada para estudar o Comportamento do Consumidor (GIGLIO, 2005), na arte sequencial das Histórias em Quadrinhos (QUESADA, 2006) e igualmente presentes quando o lemos o mundo e algumas artes.

Como se vê, por este viés, temos a chance de compreender melhor quais informações um intérprete/criador carrega e nos transmite quando constrói suas movimentações a partir das linhas, curvas, helicoidais e elipses, fazendo uso dos pontos sobre títise, antítise, conflito, abertura e resolução tão intrínsecos ao nosso inconsciente coletivo. Pode-se ver como se estruturar uma coreografia em harmonia com espaço cênico, com a trilha sonora, ou ainda, em contrapontos quando a proposta for sair do tradicional. Contudo, para fazer funcionar a comunicação de mensagens e considerando também o público alvo deste contexto, vale observar o que diz Bourriaud:

São os espectadores que fazem os quadros, dizia Marcel Duchamp: a frase só adquire sentido quando a relacionamos com a intuição duchampiana sobre o surgimento de uma cultura do uso, na qual o sentido nasce de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas que vêm observá-la (BOURRIAUD, 2009, p.17)

Portanto, um olhar mais específico se faz necessário para reconhecer o ponto de inter-relação entre linguagens, tal como um DJ<sup>4</sup> que acessa a história da música para encontrar o mais ideal e relacionar os produtos gravados a partir de mixagens ou colagens e sobreposições de *samplers* ou trechos de músicas para conduzir uma festa (KATZ, 1998). Similar a isto, os intérpretes/criadores tornam-se sampleadores<sup>5</sup> que unem os elementos à sua

---

<sup>4</sup> DJ abreviação de ou Disk Jôquei, é um profissional que seleciona e toca as mais diferentes composições, previamente gravadas ou produzidas na hora para um determinado público alvo, trabalhando seu conteúdo e também diversificando seu trabalho em radiodifusão, bailes, festas Rave, clubes, boates e danceterias.

<sup>5</sup> O sampleador ou mixer é o instrumento que digitaliza trechos musicais e os cola, ou sobrepõe conforme o desejo e conhecimento do DJ e também supõe que esse trabalho em si atenua os limites entre a recepção e a prática, gerando novas cartografias do saber (BOURRIAUD, 2009).

disposição, conciliando corpografias, munindo seus corpos com informações e conexões relevantes, seja em performances grupais ou em solo.

O professor de Administração e Marketing da Louisiana State University, Leon C. Megginson num discurso em 1963 em que interpretava a Origem das Espécies de Charles Darwin (2016) e que foi muitas vezes atribuída ao conhecido autor erroneamente, não é o mais forte ou o mais inteligente que sobrevive na natureza e sim aquele que se adapta melhor às mudanças. Entretanto, transportando esse paradigma à da criação pelo movimento que resulta a partir de um improviso ou de uma liberdade estética e técnica, a inteligência, não só corporal, todavia, também mental, devem agir em benefício do sistema de adaptação daquele que dança (SETENTA, 2008). E para essa adaptação acontecer, o criador/intérprete tem a opção de se colocar como um DJ, analisando e experimentando as inter-relações reconhecidas, em busca de um resultado mais harmônico na sua composição e mais eficiente enquanto comunicador de uma mensagem, seja ela através de uma obra que inclua uma narrativa com uma história de começo, meio e fim, ou mais abstrata a partir do movimento pelo movimento. E esse artista é quem vai servir como mixer e emissor e, seu corpo, transparecerá os elementos necessários para reunir linguagens e conduzir o olhar do público ao encontro do que se quer expressar.

Desta forma, quando falamos de um corpo em movimento e não podemos deixar de mencionar a importância que outros signos conferem à conjunção que estamos nos referindo. A trilha sonora, por exemplo, muitas vezes é fundamental para que a obra cênica nasça, seja como principal inspiração, ou algo que venha a complementar a motivação de uma coreografia. Entretanto, não diferente da dança, a música no cenário contemporâneo, também perpassa por revisões e reformulações conceituais, sejam elas interpretativas e/ou perceptivas. Isto é, a linguagem musical também se renova a partir de novas formas de concebê-la e de produzi-la.

A música, além de interessar a músicos compositores e educadores, hoje se faz presente nos mais variados seguimentos sociais e, talvez por esta razão, ganhou especial atenção, quer para estudos científicos (neurociência) quer para estudos filosóficos, culturais sociológicos, etc. Assim, é fato que a música tem muitas possibilidades de entendimento e, por isto, habita não só o universo conceitual, mas o próprio fazer, o pensar e o sentir música.

Na base teórica dessas incursões, encontra-se o esteta Koellreutter (1990), que por sua experiência como compositor, músico e educador, difundiu o que chamou de *Estética relativista, do impreciso e do paradoxal*, repleta de ensaios e críticas que dizem que o universo sonoro é muito mais do que aquilo que se pode ouvir, habita o que está além da



possibilidade auditiva do homem e não pode ser percebido – é aquilo que toma a aparência de silêncio, mas não necessariamente ausência de som.

Em consonância com esta ideia, Wisnik (1999, p.28) diz que a música é produto de sons e silêncios, bem como um acontecimento sobre as relações entre os tempos sociais e os tempos musicais, visões estas que aparecem como um passeio sobre os diferentes períodos da história da música, na obra *o Som e o Sentido*.

Como se observa, a música da contemporaneidade contempla sons e silêncios como forças interdependentes e dinâmicas, pertencentes a um mesmo universo (musical), que se estabelecem pela complementariedade de suas existências e não por critérios excludentes. Em outras palavras, sons e silêncios têm o mesmo peso e força dentro de uma obra musical e o uso deles depende das intenções e preferências do compositor.

Visões como essas possibilitam pensar a música de forma aberta, ampla e irrestrita, em que, diferentemente das estéticas musicais mais conservadoras, seja possível contemplar outros elementos como parte dos processos de percepção musical.

Como exemplo disso, a dimensão espacial que há pouco tempo era pouco valorizada na música, hoje ocupa destaque nas produções, pois atualmente não se produz apenas música *no* espaço, mas se produz música *a partir e com* o espaço. O espaço, por longos anos na música ocidental, ficou reduzido à ocupação da sobreposição das notas dentro de um pentagrama, ou aos desenhos que a melodia poderia fazer na pauta. Hoje, existem bem mais compositores que se lançam às experimentações (fora do pentagrama musical) e ao jogo de intenções inventivas dessa ordem. O espaço, como elemento estético ou percepção é determinante na relação que cada ouvinte ou músico tem com o acontecimento musical.

Procurando explicitar isto, entendendo música como acontecimento, Silva (2010) acrescenta,

Para melhor compreender, o acontecimento musical é também fator resultante do lugar e das condições físicas (acústicas ou não) de onde se produz música {...} Tudo no espaço físico intervém no produzir e no receber música. [...] é o que se pode chamar de cena física do evento musical, em que a música produzida depende das condições objetivas e materiais do ambiente. A arquitetura do espaço, a posição dos objetos e os recursos acústicos dos instrumentos musicais são elementos determinantes no acontecer musical [...] Não menos importante é observar, que neste contexto, a presença humana em maior ou menor número também determina mudanças sonoras no ambiente, visto que é massa e absorve o som, interfere na acústica do lugar. (SILVA, 2010, p.29-30)

Percebe-se assim que, seja como ouvinte, músico, bailarino, público, a dimensão espaço constitui uma possibilidade de experimentação e intervenção dos fenômenos sonoros, e no universo perceptivo do encontro música ser humano, o acontecimento musical pode se dar em qualquer lugar.

Sob esta ótica, o fator tempo sempre será a essência da arte musical, porque os fenômenos acústicos são organizados a partir de eventos, de ocorrências, de sequências de sons e silêncios na linha do tempo. Contudo, o mesmo professor Koellreutter (2000) alerta em sua estética contemporânea da música, que o tempo é uma forma de percepção, que muda de pessoa para pessoa e de cultura para cultura. Sua função é a de relacionar as coisas que acontecem com o ser humano, isto é, as ocorrências, e sem isto, sem esta percepção, talvez não formulássemos a ideia de tempo.

Em consonância com este pensamento, Craveiro de Sá (2003, p. 81) diz que “cada ouvinte de acordo com seu próprio tempo, percebe e coexiste com essas temporalidades de diferentes maneiras no ato da escuta musical”.

Complementando o pensamento de Koellreutter (2000, p. 128) em relação ao tempo, encontra-se a ideia de Tautocronia (Sincronia), que são eventos que ocorrem simultaneamente, isto é, num tempo único e sincronizado pela percepção humana - um tempo criado para o ser humano compreender os eventos (ocorrências) no mundo.

Essas ocorrências (musicais) no âmbito da produção, da execução musical, em verdade, também representam um pouco a ideia de movimento, pois em música, o saltitar das notas em diferentes alturas, a variação de duração das notas, a sobreposição e simultaneidade de sons e silêncios, são elementos que não se percebem sem a perspectiva de movimento. Por esta razão, os próprios andamentos musicais são classificados por convenções que determinam a velocidade de pulsos (lento, andante, rápido...), atribuindo assim padrões de movimento à expressão musical. Na música do século XX e XXI, fora dos padrões mercadológicos da música comercial, vê-se um cenário de profundas transformações, pois a música contemporânea, assim como fez com a questão do espaço e do tempo, refletiu o movimento como algo que vai além da compreensão usual sobre os efeitos das durações das notas.

Em diálogo com a dança, pode-se verificar que a movimentação em si, detém as propriedades que passam pela expressão de intenções, mas sempre residem no corpo e na alma daquele que a produz, passando também pelo tônus muscular pela consciência do músico/intérprete. Enfim, movimento, tempo e espaço, ainda que possam ser pensados isoladamente, como já afirmados, são fatores interdependentes, e por esta razão, talvez seja

difícil percebê-los como unidades distintas, pois “para nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e fora dele são outra coisa que não elas mesmas”, diz Koellreutter (2000, p. 27).

Desta forma, movimento, espaço e tempo, além dessas possíveis interferências, também se tornam objetos de reflexão e experimentação na perspectiva da dança, sobretudo, quando o conhecimento e percepção desses fatores confluem e perpassam pelo corpo do interprete/criador, enquanto medida de intensidade e intenção perpassada pelo tônus muscular do ser dançante.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão maior de hoje em dia, não diz respeito ao realizar algo que se torne uma novidade, mas como usar as informações técnicas relativas às inter-relações nascidas dos hibridismos (BOURRIAUD, 2009) e assim criar outras perspectivas para a percepção. Entretanto, se o funcionamento de cada linguagem da arte já traz uma dinâmica/movimentação específica que resulta na sua comunicação com o mundo, pergunta-se, o quanto podemos ter de consciência sobre a qualidade da mixagem feita? Provavelmente, a resposta pode estar na compreensão sobre o instrumento que permite as relações, as confluências e as experimentações que constituem o repertório interdisciplinar de cada ser criador, de cada ser intérprete.

Essa compreensão passa por vivências e até mesmo treino, relacionados à percepção de quanto interferimos no ambiente e do quanto permitimos ser tocados por conduções, desarticulações, pausas. É importante desenvolver maior consciência das capacidades do corpo humano quando se trata da expressão física, que acontecem através do controle da intenção, da densidade e expansão, além de considerar as outras e inúmeras técnicas de consciência corporal, que permitem identificar o 'local' onde a movimentação nasce, por onde percorre, em que lugar e de que maneira encerra, se é que termina. Enfim, possibilitar combinações de qualidades que permitam aprimorar o interprete/criador e determinar a expressão de sua arte em outras dimensões.

Então, ao encontrar nas inter-relações o ideal também presente no processo de samplear, identificamos o que é indispensável para a criação, assim como a Etnociência e/ou a Etnocenologia nos diz quando afirma a existência e a eficácia das interfaces entre espécies e/ou linguagens (CAMPOS, 2005).

Compreender as fluências e confluências quando da produção e execução artística, seja dança ou outra arte que tenha o movimento como elemento presente, implica em considerar as aplicações psicológicas não só em quem assiste, mas sobretudo, a partir de quem propõe, com sua diversidade de percepções, analógicas ou digitais, naturais ou tecnológicas, num constante processo de hibridação e criação de novas percepções.

Essa hibridação deu origem a um novo sistema, que não é apenas corpo, tampouco se restringe à tecnologia. Esta nova possibilidade da dança existir, transpondo fronteiras e intercambiando um trânsito permeado pela mudança e a diversidade, parece propor ou talvez exigir um corpo fugaz,

ciberespacial, um corpo médium apto a assumir novas experiências e propostas coreográficas dentro do espaço simulado da realidade virtual (WOSNIAK, 2006, p. 89).

Os desdobramentos, influências, fluências e confluências compreendidas através desse texto podem trazer um maior controle na emersão de hipóteses relacionadas às limitações e padronizações, não obstante, também abram horizontes para a consciência diferenciada e mais abrangente sobre o que é levado ao público. Para que todos aqueles que trabalham a partir de seus corpos se conscientizem de seu papel como elemento da mixagem das linguagens, num lugar em que o domínio de seu tônus muscular torna-se imprescindível para que a obra se realize em sua totalidade, concretize-se o que nos disse Koellreutter no seu pensamento sobre a Tautocronia, referindo-se à sincronia de tudo aquilo o que experienciamos.

Ainda que muitas destas questões possam se mostrar óbvias para quem trabalha com o corpo e sua expressividade, as hibridações na arte, as linguagens artísticas e seu estudo permanecem separadas em compartimentos, mesmo com toda a busca sobre o saber acerca das inter-relações, bem como das exigências que o mercado da arte faz, colocando assim a formação do artista/interprete e criador numa base fragmentada e repleta de lacunas a ser preenchidas.

Poder refletir sobre esses repertórios múltiplos que constituem o fazer, o pensar e o sentir a arte, mais do que um caminho para encontrar novas respostas, é sim um exercício repleto de possibilidades e incertezas, que certamente é o cenário condizente para todo aquele que habita as fronteiras do universo híbrido da arte contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia** - Um caminho para a percepção corporal. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1983.
- ARAÚJO, Ismael de. **Manual da Mágica**. São Paulo: Editora Matrix, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- CAMPOS, Marcos D'Olne. **Etnociência e Etnocenologia**: Interfaces. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- CARRION, Wellington. **Leitura de imagem, 2005**. Disponível em: <[www.imasters.com.br/artigo/3712/teoria](http://www.imasters.com.br/artigo/3712/teoria)>. Acesso em: 10/01/2016.
- DANZI, Evelin. **Dança Moderna: Rudolf Von Laban, 2011**. Disponível em: <<http://danceeaprenda.blogspot.com.br/2011/02/rudolf-von-laban.html>>. Acesso em: 23/03/2016.
- DARWIN, Charles. **A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**: O Sistema Laban/ Bartenief na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: Repetição e transformação. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2001.
- GIGLIO, Ernesto Michelangelo. **O Comportamento do Consumidor**. Stamford, Editora Thompson Learning, 2005.
- HILLEL, Iacov. **Cenografia, Figurino e Iluminação**. Joinville: Festival de Dança de Joinville, 16, 1996.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias Urbanas**. ARQUITEXTOS. São Paulo, v.8, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: 11/11/15.
- KATZ, Helena. **O coreógrafo como DJ**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998.
- KOELLREUTTER, H.J. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. Org. Bernadete Zagonel e Salete Chiamuleira. Porto Alegre, Movimento, 1990.
- LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summers Editoria, 1998.

QUESADA, Joe. **Aprendendo a Desenhar com os maiores mestres internacionais**. São Paulo: Panini Books, 2006.

SÁ, Leomara Craveiro de. **A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia**. Goiânia, Ed. UFG, 2003.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFA, 2008.

SILVA, Lydio R. Musicoterapia: a música como espaço-tempo relacional entre o sujeito e suas realidades. **Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia**. Curitiba v.1, p.28-37, 2010.

SILVA, Lydio Roberto. **Apostila de Educação Musical**. Curitiba, 2011.

TZU, Sun. **A Arte da Guerra**. Trad.de Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.

WILLIAMS, Robin. **Design para quem não é Designer**. São Paulo: Callis, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

WOSNIAK, Cristiane. **Dança, Cine-dança, Vídeo-dança, Ciber-dança: Dança, Tecnologia e Comunicação**. 134p. Dissertação. Mestrado em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, UTP, Curitiba, 2006.

PAZZA, Rubens. **Essa frase não é de Darwin, 2012**. Disponível em: DNA Cético. <<http://darwin.bio.br/dnacético/?p=151>>. Acesso em: 26/03/2016.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.