



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

TATIANA AVANÇO RIBEIRO DOS SANTOS

MÚSICA E DANÇA: O DIÁLOGO DOS TEMPOS NA COREOGRAFIA
AGORA, DE CASSI ABRANCHES

CAMPINAS

2023

TATIANA AVANÇO RIBEIRO DOS SANTOS

MÚSICA E DANÇA: O DIÁLOGO DOS TEMPOS NA COREOGRAFIA *AGORA*, DE
CASSI ABRANCHES

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas como
parte dos requisitos exigidos para a obtenção
do título de Mestra em Música, na área de
Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: JORGE LUIZ SCHROEDER

ESSE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA
DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA TATIANA
AVANÇO RIBEIRO DOS SANTOS E ORIENTADA PELO PROF.
DR. JORGE LUIZ SCHROEDER.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Ribeiro, Tatiana Avanço, 1993-
R354m Música e Dança : o diálogo dos tempos na coreografia Agora, de Cassi
Abranches / Tatiana Avanço Ribeiro dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Jorge Luiz Schroeder.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. São Paulo Companhia de Dança. 2. Música e dança. 3. Colaboração
artística. 4. Espaço e tempo. 5. Dialogismo. I. Schroeder, Jorge Luiz, 1960-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Music and Dance : the dialogue between times in the
choreography Agora, by Cassi Abranches

Palavras-chave em inglês:

São Paulo Companhia de Dança

Music and dance

Artistic collaboration

Space and time

Dialogism

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Jorge Luiz Schroeder [Orientador]

Henrique Rochelle Meneghini

Carlos Gonçalves Machado Neto

Data de defesa: 13-04-2023

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-0446-9135>
- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4687604473206481>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

TATIANA AVANÇO RIBEIRO DOS SANTOS

ORIENTADOR: JORGE LUIZ SCHROEDER

MEMBROS

1. PROF. DR. JORGE LUIZ SCHROEDER
2. PROF. DR. HENRIQUE ROCHELLE MENEGHINI
3. PROF. DR. CARLOS GONÇALVES MACHADO NETO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 13.04.2023

AGRADECIMENTOS

A Jorge Luiz Schroeder, orientador que eu busquei ativamente e que confiou em minha pesquisa. Por incentivar a calma e a paciência nas produções acadêmicas, permitindo o amadurecimento dos pensamentos. Por me fazer ver e ouvir que o diálogo está em tudo e em todos.

À São Paulo Companhia de Dança, por abrir suas portas e seus materiais para a pesquisa. À Marcela Benvegnu e Charles Lima pela disponibilidade e encaminhamento de autorizações, vídeos e fotos. Aos bailarinos Yoshi Suzuki, Thamiris Prata e especialmente Matheus Queiroz, por estarem abertos ao meu ponto de vista e enriquecê-lo com a experiência viva e dançada de seus olhares.

À Cassi Abranches, por dar à luz a obra estudada nesse trabalho. Pela generosidade e afetuosidade no compartilhamento de suas práticas artísticas.

A Henrique Rochelle, pela leitura atenta e detalhista, e pelo comprometimento e seriedade com a pesquisa em dança. Pelo apoio periférico a essa dissertação em seus cursos e no grupo de estudos Dança, Apreciação e Recepção.

Aos parceiros e parceiras de pesquisa: Bruna Piccazio, Luís Aranha, Hugo Romano e Leandro Amorim, que estiveram próximos apesar do distanciamento pandêmico que me foi imposto para a escrita desse trabalho. Agradecimento especial aos colegas do grupo de pesquisa Musilinc (Grupo de Pesquisa sobre Música, Linguagem e Cultura) que contribuíram com sua disponibilidade para a revisão e a discussão das ideias que ainda nasciam.

A Guilherme Afonso, companheiro de vida e de longas conversas musicais e coreográficas.

RESUMO

Este trabalho é uma investigação acerca do tempo como elemento comum na construção de sentidos entre música e dança. Busca-se promover um diálogo entre temporalidades e espacialidades dessas duas artes e de seus artistas criadores, colocando as vozes da pesquisadora, coreógrafa e bailarinos entrevistados em um mesmo nível. Para isso, fundamenta-se na coreomusicologia e na abordagem dialógica de Mikhail Bakhtin, discutindo a aplicabilidade da filosofia da linguagem desse autor quando transposta para estudos das relações entre música e dança. Verifica-se que as ideias bakhtinianas de refração, responsividade, enunciado, gêneros do discurso e especialmente cronotopo podem ser úteis para proporcionar leituras de sentido de obras de dança, bem como para o desenvolvimento de estudos sobre processos colaborativos entre músicos, compositores, bailarinos e coreógrafos. Esse arcabouço teórico foi utilizado para a realização de uma análise coreomusical e dialógica da obra *Agora* (2019) feita para a São Paulo Companhia de Dança com coreografia de Cassi Abranches e música de Sebastian Piracés. Conclui-se que a observação das relações entre formas de tempo e espaço da música e da dança de *Agora* – ou seja, seus cronotopos – revelou sentidos de solidão, coletividade, memória, brasilidade, calor e aceleração, sendo um caminho prolífico para a interpretação de obras de dança.

Palavras-chave: São Paulo Companhia de Dança; Música e Dança; Colaboração artística; Espaço e tempo; Dialogismo.

ABSTRACT

This work is an investigation of time as a common element in the construction of meaning between music and dance. It aims to promote a dialogue between temporality and spatiality of these two arts and of their artists by giving equal importance to the voices of the researcher, choreographer, and dancers. To achieve this goal, the study is based on choreomusicology and the dialogical approach of Mikhail Bakhtin, which explores the applicability of philosophy of language in studying the relationship between music and dance. This study demonstrates that Bakhtin's ideas of refraction, responsivity, linguistic utterance, discourse genders and especially chronotope, can be useful to interpreting the meaning of dance works and for developing studies on collaboration between musicians, composers, dancers and choreographers. This theoretical framework was employed to conduct a dialogical and choreomusical analysis of *Agora* (2019), a dance work by São Paulo Dance Company choreographed by Cassi Abranches and composed by Sebastian Piracés. It is concluded that the observation of the relationships between the temporal and spatial forms of music and dance in *Agora* - that is, their chronotopes - revealed meanings of solitude, collectivity, memory, Brazilian identity, warmth, and acceleration, proving to be a fruitful path for the interpretation of dance works.

Keywords: São Paulo Dance Company; Music and Dance; Artistic collaboration; Space and time; Dialogism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Inês Bogéa (diretora artística da SPCD), Sebastian Piracés, Cassi Abranches e bailarinos nos agradecimentos da estreia de Agora (acervo da SPCD).....	21
Figura 2: Estrutura geral de Agora	23
Figura 3: Mapa das posições iniciais dos doze bailarinos em Agora (acervo da SPCD).....	25
Figura 4: Bailarinos e bailarinas em movimento pendular para o lado direito e bailarina 12 correndo sozinha (à esquerda) (foto de Charles Lima – acervo da SPCD).....	26
Figura 5: Comparação dos movimentos pendulares do relógio e do metrônomo e seus respectivos pivôs.	27
Figura 6: Desenvolvimento das células rítmicas da primeira cena de Agora.....	27
Figura 7: Representação gráfica da sobreposição de subdivisão binária com subdivisão ternária em um compasso quaternário	30
Figura 8: Camadas, frases e pontos estruturais em a2.....	32
Figura 9: Camadas do cânone da frase A	33
Figura 10: Esvaziamento do palco, movimento pendular do bailarino 1 e caminhada da bailarina 12 (foto de Charles Lima – acervo da SPCD)	36
Figura 11: Camadas de bailarinas e de bailarinos na seção a2 (acervo da SPCD).....	39
Figura 12: Ostinato de baixo característico da seção a3.....	40
Figura 13: Primeira aparição do típico salto horizontal de Agora com a bailarina 3 e o bailarino 11 (foto de Fernanda Kirmayr – acervo da SPCD)	42
Figura 14: Estrutura periódica na frase da guitarra na seção a3	44
Figura 15: Mapa de camadas coreográficas da seção a3	46
Figura 16: Célula rítmica do agogô em 4’58”	47
Figura 17: Melodia do uníssono entre sintetizador, guitarras e baixo.....	47
Figura 18: Reação em cadeia em direção à direita do palco	48
Figura 19: Ponto culminante com o salto horizontal (centro), saída dos bailarinos em corrida (laterais) e preparação lenta do solo do bailarino 2 (esquerda)	48
Figura 20: Solo do bailarino 2 versus tutti de bailarinos (acervo da SPCD).....	51
Figura 21: Saída do bailarino 1 e caminhada lenta da bailarina 12 (esquerda) e encontro da bailarina 8 (direita) com o bailarino 10 (centro) (foto de Fernanda Kirmayr – acervo da SPCD)	54
Figura 22: Transcrição do primeiro momento de piano da seção b1	55
Figura 23: Transcrição do segundo momento de piano da seção b1 (página 1).....	57

Figura 24: Transcrição do segundo momento de piano da seção b1 (página 2).....	58
Figura 25: Acento vertical no duo dos bailarinos 8 e 10 (foto de Silvia Machado – acervo da SPCD).....	59
Figura 26: Bailarina 12 entre os bailarinos 8 e 10 (foto de Charles Lima – acervo da SPCD)	60
Figura 27: Bailarina 12 atravessando o duo dos bailarinos 8 e 10 (foto de Rodolfo Dias Paes – acervo da SPCD)	61
Figura 28: Transcrição do vocal da seção b2	63
Figura 29: Solo da bailarina 12 (foto de Charles Lima – acervo da SPCD)	64
Figura 30: Tema do baixo e marcação de chimbau na seção c1	66
Figura 31: Entrada de costas ao tema do baixo (centro), corrida do bailarino 1 (direita)	67
Figura 32: Os dois motivos de voz da seção c1 e suas respectivas durações de pausas.....	68
Figura 33: Diagrama da composição coreográfica a partir dos motivos de voz de c1	68
Figura 34: Círculo de três duos de c1	69
Figura 35: Motivo de baixo da seção c1 encurtado	70
Figura 36: Tutti de bailarinos e bailarinas na seção c2 (foto de Charles Lima – acervo da SPCD)	71
Figura 37: Solo do bailarino 2 em eco com o conjunto.....	72
Figura 38: Terceiro motivo de voz da seção c3	72
Figura 39: Bailarino 2 circunda solo do bailarino 1	73
Figura 40: Reparção do salto horizontal no ponto culminante de Agora, com os bailarinos 8 e 10 (fotos de Rodolfo Dias Paes – acervo da SPCD).....	74
Figura 41: Memória da parte B com os bailarinos 8 e 10 (centro) em contraste com outros os dois duos (foto de Rodolfo Dias Paes – acervo da SPCD).....	75
Figura 42: Balanço de joelhos e giro em torno de si	76
Figura 43: Solo do bailarino 2 (esquerda), conjunto em tempo lento, bailarino 1 olha para público (direita)	77
Figura 44: Último tutti.....	78
Figura 45: Tutti e retorno dos solistas	79
Figura 46: Bailarino 1 no último apagar de luzes de Agora (foto de Fernanda Kirmayr – acervo da SPCD).....	80

SUMÁRIO

Introdução	12
Pontos de partida para o diálogo entre artes.....	14
1. Análise coreomusical de <i>Agora</i>	18
1.1. Os criadores, o encontro e a concepção.....	18
1.2. Um ouvir-olhar dialógico sobre a obra.....	22
Parte A: métrica, música e corpo	25
Parte B: descontinuidades da memória	53
Parte C: ritmo, corpo e calor	66
2. O dialogismo de Bakhtin na Coreomusicologia	81
2.1. Relação, refração e resposta entre som e movimento	81
2.2. No interior do enunciado: composicional, dialógico e cronotopo na música e na dança	93
2.2.1. Mais algumas considerações sobre tempo e espaço.....	100
2.3. Sobre tempo e espaço no vídeo e no teatro	104
2.4. Conexões entre coreomusicologia e cronotopo na análise e interpretação	107
Considerações finais	112
Referências	117
APÊNDICES	121
APÊNDICE A – Guia visual da análise de <i>Agora</i>	121
APÊNDICE B – Primeira entrevista com os bailarinos Matheus Queiroz, Thamiris Prata e Yoshi Suzuki	135
APÊNDICE C – Segunda entrevista com os bailarinos Matheus Queiroz, Thamiris Prata e Yoshi Suzuki	149

APÊNDICE D – Primeira entrevista com a coreógrafa Cassi Abranches	163
APÊNDICE E – Segunda entrevista com a coreógrafa Cassi Abranches	179
ANEXOS	182
Anexo 1: Páginas do programa de sala da estreia de <i>Agora</i>	182
Anexo 2: Histórico de apresentações da coreografia <i>Agora</i> (documento cedido pela São Paulo Companhia de Dança)	186
Anexo 3: Termos de autorização para realização de entrevistas e uso de materiais audiovisuais	194
Anexo 4: Termos de Consentimento Livre e Esclarecido das entrevistas	197

Introdução

Essa pesquisa é fruto de reflexões e experiências acerca das relações entre música e dança. Minha insistência em manter uma formação artística híbrida fez com que eu sempre presenciasse o diálogo entre essas duas artes. De um lado, tenho mais de quinze anos de balé clássico, passando por experiências de dança contemporânea e prática de ensino de balé. Do outro lado, há uma formação musical acadêmica em regência, combinada com ensino de piano e musicalização. São dois lados que se mesclam em entrelaçamentos, amarras e desamarras, por meio dos quais a pesquisa flui e toma corpo.

A formação híbrida me colocou em um ponto de vista distinto, revelando detalhes e questões difíceis de serem desdobrados com base nos estudos tradicionalmente isolados de música ou de dança. Senti a necessidade de desenvolver uma abordagem conjunta, e encontrei ferramentas na coreomusicologia e em estudos que, mesmo sem se denominarem coreomusicais, propunham e favoreciam essa perspectiva interdisciplinar.

Desde minha iniciação científica, tenho praticado uma abordagem metodológica que considera música e dança como linguagens artísticas autônomas, dotadas de seus modos próprios de estruturação, porém capazes de serem influentes entre si. Na busca por afinidades e distinções entre essas duas artes, foi constatado que ambas são *artes do tempo*: tanto a música quanto a dança acontecem no instante e se esvaem, porém enquanto duram compartilham desse tempo e coexistem em um mesmo espaço. Como se trata de duas linguagens artísticas diferentes, é de se esperar que cada uma delas tenha seus próprios modos de dar forma ao tempo, mas dadas as proximidades entre alguns de seus procedimentos de construção também se percebe que elas possuem aspectos temporais semelhantes.

Sendo assim, levantam-se questões: O que caracteriza o tempo musical? Em que ele difere do tempo da dança? Como tempo e espaço se relacionam na dança? E na música? Em que casos uma arte se apropria da temporalidade ou da espacialidade de outra arte? Como esses conceitos de tempo e espaço participam da construção de sentidos de uma obra artística?

Para tanto, a pesquisa encontra fundamento no pensamento do filósofo russo e estudioso da linguagem Mikhail Bakhtin (1895-1975), cuja concepção de linguagem provém dos estudos de literatura e abarca noções como dialogismo, gêneros do discurso e cronotopo. Tais ideias são relevantes para observar as confluências e divergências entre temporalidades da música e da dança e, principalmente, para compreender as construções de sentido que o contato

entre essas diferentes temporalidades é capaz de criar. Para tanto, considera-se música e dança como duas linguagens artísticas distintas e desenvolve-se uma aplicação das ideias bakhtinianas que respeite as peculiaridades desses dois campos artísticos e realce seus entrelaçamentos.

Longe da pretensão de abarcar a linguagem da música ou a da dança como um todo, é importante delimitar que serão investigados alguns recortes temporais da dança cênica ocidental e seus diferentes contatos com a música, chegando à dança contemporânea no Brasil em permeabilidade com culturas afro-diaspóricas.

Desse cenário, será analisada coreomusicalmente e por completo a obra *Agora*, criada em 2019 para a São Paulo Companhia de Dança (SPCD), com coreografia de Cassi Abranches, música de Sebastian Piracés, iluminação de Gabriel Pederneiras e figurinos de Janaína de Castro. Essa coreografia foi escolhida justamente por ter como premissa o desdobramento da diversidade de sentidos da palavra *tempo*, fato que a aproxima do tema central dessa pesquisa. Foram entrevistados a coreógrafa Cassi Abranches e três bailarinos da SPCD que participaram do processo criativo de *Agora*. As entrevistas completas estão no apêndice dessa dissertação e foram um material fundamental para a análise coreomusical da coreografia em questão.

Outras obras musicais e coreográficas desse contexto socio-histórico-cultural, no entanto, serão apresentadas como exemplos na medida em que revelarem aspectos sobre temporalidades e contribuirão para tornar esse texto acessível tanto para conhecedores da música quanto da dança. A acessibilidade a estudiosos e curiosos de ambas as áreas artísticas – compositores, coreógrafos, músicos, bailarinos – foi um fator que conduziu toda a escrita dessa dissertação. Para tanto, o excesso de terminologia técnica – tanto da área da música quanto da área da dança – foi evitado sempre que possível e notas de rodapé foram escritas em vocabulário acessível quando a aplicação de termos técnicos foi estritamente necessária.

Para manter a coerência com a fundamentação teórica adotada, optou-se por colocar a prática antes da teoria. No primeiro capítulo será realizada uma análise coreomusical de *Agora*, na qual utilizo de minha formação híbrida para elucidar os diálogos estabelecidos entre as vozes musicais e coreográficas que compõem esse enunciado-obra. Somente no segundo capítulo será completamente revelado o arcabouço teórico que arquitetou a análise do objeto. Desse modo, será mantida uma relação mais estreita e evidente entre a teoria e a prática artística, uma vez que, segundo a abordagem enunciativo-discursiva da linguagem do Círculo de

Bakhtin¹, a linguagem só pode ser verdadeiramente analisada e compreendida quando está em uso, em funcionamento na realidade.

Pontos de partida para o diálogo entre artes

Antes de partir para a análise coreomusical de *Agora*, será feita uma breve apresentação da fundamentação teórica desse trabalho, que será aprofundada logo depois da análise. Esse trajeto de apresentação das ideias, embora diferente do que se espera tradicionalmente de uma dissertação, visa colocar a teoria em função da prática e estabelecer um diálogo mais estreito com a obra estudada.

O diálogo, nesse caso, não é palavra metafórica ou uma simples força de expressão: é o cerne da fundamentação teórica. Para o filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin, o dialogismo é o princípio fundamental da linguagem, é o modo pelo qual as línguas funcionam, interagem, transformam-se e renovam-se. Embora seus estudos tenham sido desenvolvidos principalmente na literatura, a maleabilidade do pensamento bakhtiniano propicia a observação de diálogos entre outras artes, que no caso dessa pesquisa são a música e a dança.

A colaboração entre artistas da música e da dança requer, necessariamente, o diálogo entre essas duas categorias de criadores, uma intensa troca de perspectivas e pontos de vista. A variedade de formas de colaboração ao longo da história da relação dessas duas artes revela tanto diferentes formas de diálogo entre artistas quanto diferentes formas de diálogo entre artes – que nem sempre coincidem entre si. São justamente as ferramentas bakhtinianas que permitem expandir a ideia de diálogo para além do seu sentido concreto e pessoal e para o interior do funcionamento das linguagens artísticas e de suas construções de sentido.

Num sentido mais básico, para que um diálogo se estabeleça é necessário haver um *eu* e um *outro*. Do contrário, seria um monólogo. Esse *eu* e *outro*, naturalmente, terão diferentes pontos de vista, tanto na visão em si quanto acerca de determinado assunto a ser dialogado, resultando em divergências.

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e, sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função

¹ Designa-se por Círculo de Bakhtin o grupo de amigos e estudiosos com os quais Mikhail Bakhtin trabalhava e desenvolvia seu pensamento em meados das décadas de 1920 e 1930 na Rússia, composto pelo linguista Valentin Volóchinov (1895-1936), pelo teórico literário Pavel Medvedev (1891-1938) entre outros. O próprio desenvolver da abordagem dialógica dava-se dialogicamente entre os membros desse grupo de intelectuais.

dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis. a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. (BAKHTIN, 2011, p. 21)

Como superar essa cisão entre dois mundos, entre duas consciências diferentes? Nesse parágrafo, que abre o segundo capítulo de *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin argumenta que o autor literário possui uma visão do todo que a personagem não possui acerca de si, acumulando assim um excedente de visão que é transgrediente em relação à consciência da personagem, e que pode acrescentar-lhe outras particularidades. A troca entre o visto pelo *eu* que não foi visto pelo *outro* – e vice-versa – só pode ocorrer por meio de uma relação dialógica. A amplitude das ideias desenvolvidas por Bakhtin, porém, não se restringe à esfera estética e abrange também o campo ético, ou seja: esse parágrafo não se refere apenas à relação entre autor e personagem na criação literária, mas também às próprias relações sociais. O *eu* e o *outro*, necessariamente separados, têm consigo diferentes excedentes de visão que podem ser transgredidos por meio de uma experiência dialógica.

No âmbito das relações entre a música e a dança, tomamos a liberdade de conceber o *eu* e o *outro* como duas linguagens artísticas diferentes, porém com uma proximidade essencial: ambas são dadas à percepção no tempo – e irremediavelmente no espaço. Promover o diálogo entre as diferentes temporalidades e espacialidades da música e da dança é o objetivo central desse estudo, que trabalha nas fronteiras entre essas duas linguagens e numa constante transgrediência entre os limites de uma e da outra.

Ou seja, “o que define a dialogia é menos a oposição imediata ao monologismo do que o confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões de mundo dentro de um dado campo de visão” (MACHADO, 2005, p. 135). A dificuldade inicial dessa dissertação, portanto, ia além de reconhecer que há duas vozes e residia na maneira de colocar em confronto os sistemas artísticos da música e da dança, ou seja, como transgredir os seus limites sem perder a coerência e o equilíbrio no trato da música e da dança, na tentativa de não pender demais para um lado ou para o outro.

A ferramenta mais importante para enfrentar essa questão foi meu olhar híbrido de bailarina e musicista: tentei colocar-me o mais precisamente entre “esses dois diferentes mundos que se refletem na pupila dos nossos olhos” e agir traduzindo os excedentes de visão como se viessem de duas línguas estrangeiras. A diferença de vocabulário entre artistas da música e da dança é uma questão recorrente em estudos em coreomusicologia, enfatizado por Marian Smith em *Counts and Beats: Moments in the Dialogue between Music and Dance*

(2005). A autora entende o problema da diferença de vocabulário como óbvio e de caráter prático, porém importante de ser encarado e superado, sendo por si mesmo uma via para o encontro com o outro – e com o sentido:

O fato de que os vocabulários da música e da dança, e os conhecimentos e culturas que eles trazem, poderem tão facilmente manter existências separadas na academia - e às vezes até no mundo da performance - certamente indica que existem fissuras. Mas, felizmente, o vocabulário também pode nos dar um caminho para as culturas dos outros. É verdade que, às vezes, o significado se perde na tradução, mas a tradução também é onde o sentido é encontrado. (SMITH, 2005, p. 178 – tradução livre)²

Bakhtin, de modo semelhante, fala sobre *traduzir-se* quando se refere à habilidade de expressão do *eu* para o *outro* (2011, p. 14, 27 e 40). Mas a proposta de Smith difere da de Bakhtin por propor uma tarefa que não é literária e envolve o diálogo não entre dois indivíduos, mas entre duas linguagens artísticas que possuem práticas próximas e distantes em pontos muito específicos – e cujas distâncias e proximidades facilmente podem se confundir entre si. Isso, no entanto, não diminui a utilidade da teoria dialógica bakhtiniana para os estudos coreomusicais, desde que as fronteiras entre o que é a teoria pura e o que é a teoria aplicada sejam devidamente traçadas – e que sua aplicação para além da literatura seja devidamente justificada.

À primeira vista, as ideias de Bakhtin já pareciam muito propícias aos estudos de música e dança devido à alta recorrência da palavra “diálogo” em textos sobre o assunto. Isso foi constatado durante a escrita do artigo *Panorama de estudos sobre música e dança: uma breve análise metodológica* (2020), trabalho que foi uma etapa da revisão bibliográfica da presente pesquisa. Nele, foram analisados dez artigos e dissertações nacionais sobre música e dança do período entre 2000 e 2019, e foi concluído que o “diálogo” esteve onipresente, tanto como menção e metáfora quanto como termo central para descrever as relações entre música e dança (p. 329).

Com o aprofundamento dos estudos bakhtinianos, a importância do diálogo para os estudos coreomusicais foi reforçada e consolidada, fornecendo cada vez mais ferramentas de análise, que se desdobram umas nas outras. É como se o dialogismo de Bakhtin já estivesse presente em forma de intuição nos estudos analisados no artigo de 2020, aguardando por quem respondesse a ele. Essa pesquisa, então, se coloca dialogicamente como uma elaborada resposta

² *The fact that the vocabularies of music and dance, and the knowledge and cultures behind them, can so easily maintain separate existences in the academy — and sometimes even in the world of performance — certainly tells us that fissures exist. But luckily, vocabulary can also give us a way into each other's cultures. Meaning gets lost in translation sometimes it is true, but translation is also where meaning gets found.*” (SMITH, 2005, p. 178)

aos enunciados-estudos anteriores sobre música e dança e sobre coreomusicologia³ e, mais profundamente, em resposta ao enunciado-obra *Agora*, estabelecendo assim um diálogo científico e artístico entre o *eu* e o *outro* que são as linguagens da música e da dança.

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos. [...] Todo enunciado é pleno de ecos e de ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Todo enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui, concebemos a palavra "resposta" no sentido mais amplo); ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 2016, p. 57)

Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa: ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, na tonalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição. (Ibidem, p. 58-59)

³ No artigo de 2020 percebeu-se que, embora muitos os estudos analisados não se colocassem como pertencentes ao campo coreomusical – muito possivelmente por desconhecimento da existência dessa área de estudos –, as questões discutidas são muito próximas, justamente por pertencerem à mesma esfera dialógica dos estudos em música e dança.

1. Análise coreomusical de *Agora*

1.1. Os criadores, o encontro e a concepção

Para iniciar a análise coreomusical de *Agora* (2019), será apresentada uma breve biografia dos criadores da dança e da música da obra: Cassi Abranches e Sebastian Piracés, respectivamente, além de expor detalhes essenciais acerca do processo criativo desse trabalho.

Cassi Abranches (Cassilene Cossa Abranches) é natural da cidade de São Paulo, cidade onde também iniciou seus estudos de dança, na Escola Municipal de Bailados (atual Escola de Dança de São Paulo). Trabalhou como bailarina na Raça Cia. De Dança (São Paulo-SP), Balé do Teatro Castro Alves (Salvador-BA) e Balé do Teatro Guaíra (Curitiba-PR), porém sua experiência de maior destaque se deu no Grupo Corpo (Belo Horizonte-MG), companhia de dança na qual atuou durante treze anos. Iniciou suas práticas de criação coreográfica em 2009 com a obra *Contracapa*, feita para o Balé Jovem de Minas Gerais. A partir de 2013, Abranches deixa a carreira de bailarina para se dedicar exclusivamente à de coreógrafa, carreira que reflete tanto sua experiência de longa data como bailarina dessas companhias (ANDRADE, 2015) quanto as influências dos coreógrafos Roseli Rodrigues, Luís Arrieta e Rodrigo Pederneiras⁴. Em 2021, Cassi Abranches passa a ser diretora artística do Balé da Cidade de São Paulo, onde aplica tanto seus conhecimentos de dança quanto sua formação acadêmica em administração e gestão de negócios.

Sebastian Piracés (Sebastian Piracés-Ugarte) é filho de pai chileno e mãe mexicana, mas naturalizado brasileiro. Sua atuação principal se deu na banda *Francisco, el Hombre*, fundada em 2013 onde atua com percussão e voz juntamente com os artistas Mateo Piracés-Ugarte (seu irmão, violão e voz), Juliana Strassacapa (percussão e voz), Andrei Kozireff (guitarra) e Rafael Gomes (baixo e voz). O percurso de sua banda é marcado pela fusão entre a música latino-americana e o *punk rock* nacional, com um viés político de resistência, tendo realizado amplas turnês por países da América Latina (ANTUNES, 2019)⁵. A banda foi nominada ao *Grammy Latino 2017* de melhor canção em língua portuguesa com *Triste, louca*

⁴ Esses são os três coreógrafos que Cassi Abranches citou como suas referências principais em entrevista realizada em São Paulo no dia 17/08/2022. Esses elementos biográficos de Abranches, bem como a contextualização da coreografia a ser estudada, foram fundamentados em duas entrevistas realizadas entre agosto e setembro de 2022, que podem ser encontradas nos apêndices D e E dessa dissertação.

⁵ Após sucessivas tentativas de contato, infelizmente não foi possível realizar entrevistas com Sebastian Piracés. As referências para a biografia foram, portanto, retiradas de *sites* de referência em música popular, e os detalhes acerca da composição musical de *Agora* foram circunscritos ao que Cassi Abranches e os bailarinos declararam em entrevista.

ou má. Sebastian desenvolveu também uma carreira solo com o projeto *Sebastianismos* (HAGUIÔ, 2020), mas retomou as apresentações ao vivo com a banda *Francisco, el Hombre* em 2022 na turnê *Arranca a cabeça do rei*.

Abranches já havia coreografado para a São Paulo Companhia de Dança em 2014, dando origem a *Gen*, com música de Marcelo Jeneci e Zé Nigro, em 2018 com *Os Amores do Poeta* e em 2019 foi convidada para coreografar novamente para a companhia. Buscava, então, por novos colaboradores para a composição musical de seu novo trabalho, uma vez que esse é um elemento constante em seu modo de coreografar⁶. Por sugestão de Gabriel Pederneiras⁷, Abranches é introduzida ao repertório musical da banda *Francisco, el Hombre* pela faixa *Calor da Rua* do álbum *Soltasbruxa* (2016)⁸, e decide que gostaria de ter esse tipo de sonoridade em sua nova coreografia para a SPCD.

Num processo coletivo de influências, a faixa *Calor da Rua* da banda de Sebastian levou Abranches a querer coreografar sobre calor, ao passo que Gabriel Pederneiras sugeriu que a ideia de calor fosse ampliada para a abrangente noção de tempo. A partir de então, Abranches decidiu por explorar os diversos sentidos que a palavra tempo é capaz de expressar, em desdobramentos que partem do tempo climático e chegam, pelo menos inicialmente, nas noções de tempo musical e tempo cronológico. É dessas concepções temporais que surge o arcabouço inicial da coreografia *Agora* (2019).

No campo da temporalidade climática, o tempo quente é entendido por Abranches como uma característica intrínseca ao Brasil, tanto pela proximidade com os trópicos quanto pela proximidade cultural e física entre as pessoas: o calor solar e o calor humano se fundem. O caráter brasileiro também é característico da banda *Francisco, el Hombre*, que por sua vez possui uma perspectiva cultural um pouco menos nacional e mais latinizada, numa mescla de abordagens rítmicas e timbrísticas de diversos territórios da América Latina que não deixam de dialogar também com referências estadunidenses.

Sob a direção de Sebastian Piracés – que intermediava as necessidades musicais de Abranches –, a banda *Francisco, el hombre* compôs toda a música de *Agora*, em arranjos

⁶ Desde 2014, Cassi Abranches tem coreografado em colaboração com diversos músicos e grupos musicais, tais como a banda mineira Dibigode, Marcelo Jeneci, Zé Nigro, Samuel Rosa e Beto Villares.

⁷ Gabriel Pederneiras, Cassi Abranches, Janaína Castro e Atila Gomes integram a *Blecaute Produções*, que é uma empresa de criação, produção e desenvolvimento de espetáculos, festivais, e eventos artísticos. Além disso, Gabriel Pederneiras também é marido de Cassi.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=vfy8lcOMAb0>

predominantemente instrumentais com algumas participações de Juliana Strassacapa, a vocalista do grupo. Segundo Abranches, após conversar com Sebastian sobre a proposta de *Agora*, o compositor lhe enviava trechos de até trinta segundos que, assim que aprovados, foram sendo utilizados para a composição da primeira estrutura geral da música. Abranches, que estava acostumada a trabalhar com músicas estruturadas em faixas com começo, meio e fim – no padrão de álbuns de música⁹ – teve o desafio de, em *Agora*, trabalhar com uma estrutura musical mais longa e sem interrupções, elaborada em três grandes partes que duram em torno de sete minutos cada. Essa continuidade musical, segundo Abranches, passou a significar o próprio fluxo contínuo e ininterrupto do tempo.

O nome da banda de Sebastian se refere diretamente ao personagem Francisco, el Hombre do livro *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez. Esse fato funcionou como gatilho para que Abranches utilizasse esse livro como mais um enunciado com o qual sua coreografia dialoga¹⁰. Numa bem-vinda sincronicidade, aconteceu de o livro de García Márquez também ter o tempo como tema central, contribuindo para enriquecer o diálogo entre os múltiplos sentidos de tempo da dança, da música e da literatura que se entrecruzam em *Agora*.

Além disso, *Agora* também apresenta notáveis trabalhos de luz e figurino, elaborados respectivamente por Gabriel Pederneiras e Janaína Castro. Esses dois artistas trabalham com Abranches há vários anos, o que gera uma facilidade no intercâmbio de ideias entre eles. A luz de Pederneiras tem como motivo principal o desenho do chão do palco com círculos, que demarcam, revelam e escondem os bailarinos em cena, em jogos rítmicos precisamente estudados em relação à música de Sebastian. O trabalho de cores e de intensidades da iluminação contribui para estabelecer diferentes ambientações entre as três grandes partes da coreografia. Os figurinos de Castro, por sua vez, dão movimento, leveza e despojamento ao movimento dos bailarinos. Os vestidos femininos, especialmente, embora tenham uma unidade em seus comprimentos, têm modelos e cores individuais para cada papel – bem como as cores das calças masculinas também são únicas – o que contribui para realçar a individualidade de

⁹ A estruturação coreográfica baseada em álbuns de música – aliada à composição musical específica para a dança – é uma característica marcante do Grupo Corpo, que sob a direção de Rodrigo Pederneiras já teve trabalhos compostos por músicos como José Miguel Wisnik, Tom Zé, Caetano Veloso, Lenine, Arnaldo Antunes, Grupo Uakti entre outros. Os álbuns de coreografias marcantes do Grupo Corpo como *21* (1992), *Parabelo* (1997), *Onqotô* (2005), entre várias outras, podem ser facilmente encontrados em plataformas de *streaming* para serem ouvidos de maneira autônoma às suas respectivas coreografias.

¹⁰ A noção de que obras de arte constituem enunciados que dialogam entre si provém dos estudos da linguagem de Mikhail Bakhtin, que compõem a fundamentação teórica dessa dissertação. Essas questões serão expostas e desenvolvidas em detalhes após a análise coreomusical.

cada artista em cena. Além de individuais, as cores dos figurinos também têm um caráter temporal: vão gradualmente do mais claro – nos bailarinos que representam o tempo presente – ao mais escuro – nos bailarinos que representam o passado. Por fim, uma das características que une o trabalho de Pederneiras e Castro é a composição com sutis e variadas nuances de tons quentes e terrosos.

Desde sua estreia em junho de 2019, *Agora* já foi apresentada pela São Paulo Companhia de Dança mais de 71 vezes¹¹ no Brasil e no exterior. Recebeu o prêmio de Coreografia/Criação de 2019 pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), além de ter sido nomeada para o Prêmio Técnico da comissão em razão da trilha sonora¹² de Sebastian Piracés (ROCHELLE, 2019).



Figura 1: Inês Bogéa (diretora artística da SPCD), Sebastian Piracés, Cassi Abranches e bailarinos nos agradecimentos da estreia de *Agora* (acervo da SPCD)

¹¹ Contabilização realizada pela equipe da São Paulo Companhia de Dança até a data de 25 de outubro de 2022, em tabela que integra o anexo 2 dessa dissertação.

¹² No campo da dança, é comum referir-se às composições musicais como trilhas sonoras, devido a certas aproximações entre abordagens de composição musical da dança e do cinema (cf. DAMSHOLT, 1999).

1.2. Um ouvir-olhar dialógico sobre a obra

Essa análise foi realizada a partir do registro em vídeo de *Agora* em plano geral do dia oito de junho de 2019, realizado na ocasião de estreia da coreografia no Teatro Sérgio Cardoso, localizado no bairro da Bela Vista da cidade de São Paulo. *Agora* dura 20 minutos e 26 segundos, e divide-se em três grandes partes que são explicitadas pela própria coreógrafa no programa de sala:

Na primeira parte: sincronidades, individualidades e nuances do andamento do tempo musical são refletidos nos corpos dos bailarinos. E, de alguma maneira, apresento os três elementos que percorrerão toda a obra: velocidade, tempo e memória.

O grupo de 12 bailarinos, segue os impulsos corporais, quebrados ou acentuados para criar dinâmicas associadas ao tempo musical, subdividindo tempo e espaço.

No segundo movimento vivemos o tempo da memória e do presente.

Na terceira seção o tempo passa, explode, ralenta, vibra, num vai e vem infinito dos corpos.¹³

Em relação à estrutura geral da coreografia, o programa de sala nos informa a divisão em três segmentos: “primeira parte”, “segundo movimento” e “terceira seção”¹⁴. Por questão de rigor e organização da análise, será adotada uma nomenclatura padronizada e em três níveis: “parte” irá se referir à divisão da coreografia em três grandes segmentos como consta no programa de sala e na concepção da coreógrafa, “seção” para referir-se às divisões internas de cada parte e “frase” para referir-se às menores unidades da comunicação discursiva. As frases, por sua vez, poderão em alguns casos ser seccionadas em motivos de som – no caso da música – ou de movimento – no caso da dança. Essa estrutura pode ser visualizada de acordo com o seguinte diagrama:

¹³ Texto retirado do programa de sala distribuído na ocasião de estreia de *Agora*. As páginas do programa referentes ao trabalho estudado integram o anexo 1 dessa dissertação.

¹⁴ Nas entrevistas à Cassi Abranches, ela utilizou a palavra “blocos” para se referir às três partes de *Agora*. O uso de palavras para referir-se à estrutura da coreografia tanto no programa quanto na entrevista é um tanto arbitrário, e por isso considera-se importante apontar essas diferenças de nomenclatura para evitar possíveis equívocos caso se cruze a presente análise com a leitura das entrevistas.

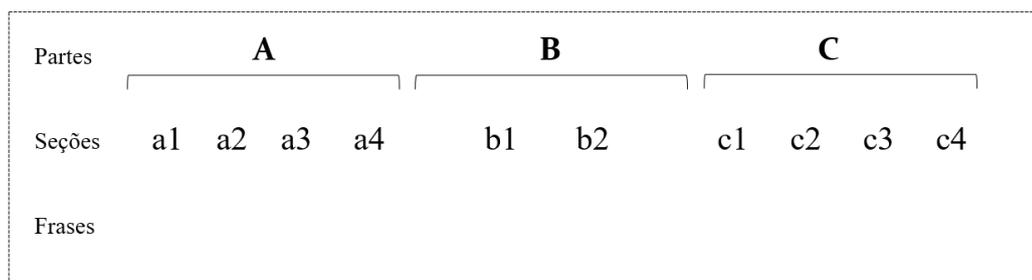


Figura 2: Estrutura geral de *Agora*

O nível das frases encontra-se em branco no diagrama por ser o mais complexo de ser representado visualmente, uma vez que envolve um entrelaçamento de unidades musicais e coreográficas de diferentes durações e estruturações internas, divididas ou não em motivos, que nem sempre coincidem entre si. Ou seja: quanto menor a unidade analisada, maior tende a ser a divergência entre as estruturas da música e da dança, pois é no nível micro que as diferenças entre essas duas artes se tornam cada vez mais evidentes, mesmo que demonstrem estar em concordância em níveis mais amplos.

Essas divisões têm a função inicial de definir e descrever os elementos das duas linguagens artísticas aqui estudadas – a música e a dança. De acordo com o que Bakhtin expõe em *O problema do texto na linguística, na filosofia e em outras ciências humanas*, essa divisão de unidades estará a serviço de um propósito maior, que é encontrar os sentidos no interior do enunciado:

Em que medida as definições linguísticas (puras) da língua e de seus elementos podem ser empregadas na análise artístico-estilística? Elas podem servir apenas de termos iniciais para a descrição. Entretanto, não descrevem o mais importante, este não cabe nelas. Porque aí não se trata de elementos (unidades) do sistema da língua, porém de elementos do enunciado.

O enunciado como um conjunto de *sentidos*. (BAKHTIN, 2011, p. 329 - grifo do autor)

O enunciado, nesse caso, é a própria obra *Agora*. É nesse intrincado campo estrutural, do macro ao micro, que as temporalidades da música e da dança entram em diálogo como vozes internas de um mesmo enunciado, e estabelecem as relações de sentido que serão explicitadas na análise coreomusical.

Por se tratar de uma obra bastante recente, não foi possível disponibilizar o acesso à gravação completa da coreografia, porém há outros recursos que podem auxiliar os leitores dessa dissertação a terem uma ideia sensível do que é essa obra. Um deles são os trechos de

vídeo de *Agora* que a SPCD disponibilizou no YouTube: um *teaser*¹⁵ e dois clipes de ensaios¹⁶. Outro recurso é o *Guia visual da análise de Agora* que se encontra no apêndice A. Esse guia foi construído em forma de tabela, num cruzamento geral entre muitas capturas de tela, minutagens e tópicos principais da análise coreomusical. Recomenda-se a consulta do guia durante a leitura da análise. Para facilitar a consulta do guia em caso de leitura via computador ou outro dispositivo tecnológico, o guia pode ser mantido aberto em uma segunda janela ou em outro leitor de PDFs.

As capturas de tela apresentadas no guia estrutural e na análise pertencem ao vídeo de plano geral da estreia de *Agora*. As fotos apresentadas no decorrer da análise, por sua vez, pertencem ao acervo da SPCD e foram capturadas em diferentes dias e lugares de apresentação e por diferentes fotógrafos. No entanto, como esse é um estudo sobre a obra em si – e não sobre as variações pelas quais ela naturalmente passou – a escolha das fotos foi guiada pelo quanto elas seriam úteis para demonstrar os argumentos dessa análise, e não por pertencerem a um mesmo dia e local de performance.

¹⁵ <https://youtu.be/-uMYBJ0d5us>

¹⁶ <https://youtu.be/4vMP4Y2hyXQ> e <https://youtu.be/wrRjT7tWOX8>

Parte A: métrica, música e corpo

Seção a1

A coreografia se inicia em blecaute, e doze bailarinos em movimentos pendulares são revelados um a um por focos de luz verticais e individuais, revelando todos aos 1'07". Na foto abaixo, os números representam a ordem na qual os focos de luz são acesos, e as abreviações dos nomes de cada bailarino e bailarina do elenco de estreia:

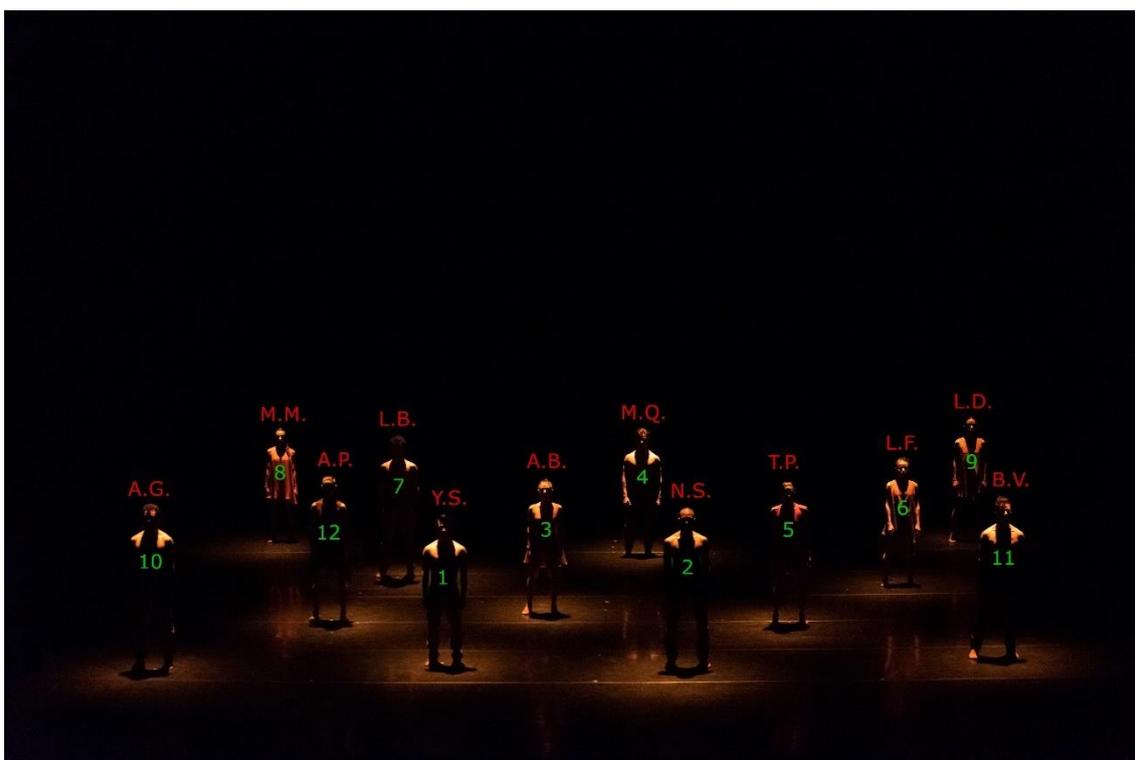


Figura 3: Mapa das posições iniciais dos doze bailarinos em Agora (acervo da SPCD)

1	Yoshi Suzuki
2	Nielson Santos
3	Artemis Bastos
4	Matheus Queiróz
5	Thamiris Prata
6	Letícia Forattini
7	Luan Barcelos
8	Michelle Molina
9	Luciana Davi
10	André Grippi
11	Bruno Veloso
12	Ana Paula Camargo

Desde o início, escutam-se batidas que lembram o som de um relógio, tanto pelo timbre quanto por estarem no andamento de 60 batidas por minuto (BPM), tal qual os sessenta segundos que preenchem um minuto. Os doze bailarinos – que também se referem às doze horas do relógio – estão posicionados sobre pés paralelos, e movem o corpo em bloco pendularmente para a direita e para a esquerda em uníssono¹⁷, levando duas pulsações para passarem de um lado para o outro.



Figura 4: Bailarinos e bailarinas em movimento pendular para o lado direito e bailarina 12 correndo sozinha (à esquerda) (foto de Charles Lima – acervo da SPCD)

A escolha desse movimento corporal pode ser lida novamente como relógio por se referir ao pêndulo de relógios antigos, porém um pêndulo de relógio tem um pivô superior e oscila em sua parte inferior. O corpo só conseguiria se mover pendularmente à maneira de um relógio se estivesse suspenso em relação ao chão. O pêndulo que o corpo realiza nessa coreografia tem pivô inferior e oscila em sua parte superior, o que se assemelha mais ao movimento pendular de um metrônomo:

¹⁷ O uníssono, aqui, não se refere a um elemento musical, mas sim coreográfico: é termo de uso comum no campo da dança para se descrever um movimento ou sequência coreográfica que seja realizado da mesma maneira por um grupo de bailarinos. A convergência de sentidos musicais e coreográficos nesse mesmo termo também é um indício de relação dialógica entre música e dança. Nos parágrafos seguintes, o termo uníssono será substituído pelo *tutti*, que também tem origem na terminologia musical, mas que expressa a unificação do coletivo sem evocar tão diretamente elementos sonoros – dos quais a dança carece.

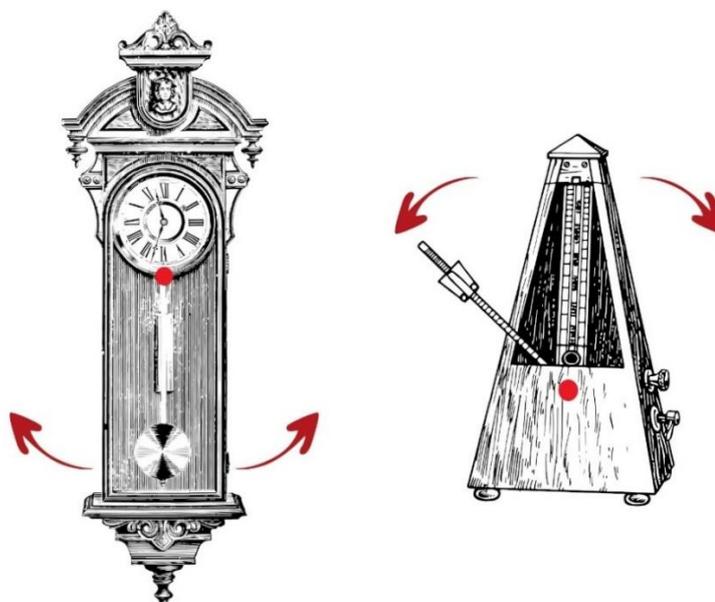


Figura 5: Comparação dos movimentos pendulares do relógio e do metrônomo e seus respectivos pivôs¹⁸.

Ou seja: a sobreposição dos elementos musicais e coreográficos da obra comunica que o tempo musical pode ser entendido como um tempo métrico tal qual o de um relógio. Essa interpretação é corroborada pelo desdobramento da própria cena, quando os “tique taques” de relógio se transformam gradualmente em um ritmo binário, via uma subdivisão e acentuação rítmica que pode ser descrita assim (semínima inicialmente a 60 BPM, mas em gradual *accelerando* ao longo da cena):



Figura 6: Desenvolvimento das células rítmicas da primeira cena de *Agora*.

A familiaridade entre tempo cronológico e tempo musical também pode ser vista no livro *Cem anos de solidão*, que inspira a criação da obra. No terceiro capítulo, o relógio é relacionado diretamente à música e à organização temporal que o personagem principal, José Arcádio Buendía, impunha à sua rotina na vila de Macondo:

Livre, pelo menos naquele momento, das torturas da fantasia, José Arcádio Buendía impôs em pouco tempo um estado de ordem e trabalho dentro do qual só se permitiu uma licença: a libertação dos pássaros que desde a época da fundação alegravam o tempo com suas flautas e a instalação, em seu lugar, de relógios musicais em todas as casas. Eram belos relógios de madeira lavrada que os árabes trocavam por araras, e que José Arcádio Buendía sincronizou com tamanha precisão que, a cada meia hora, o povoado se alegrava com os acordes progressivos de uma mesma peça, até chegar

¹⁸ Montagem da autora a partir de imagens coletadas nos sites *Pixabay* e *Openclipart*.

ao ápice de um meio-dia exato e unânime com a valsa completa. (MÁRQUEZ, 2019, p. 47–48)

Tal como na subdivisão musical, a coreografia de *Agora* vai se transformando a partir do mínimo movimento pendular, e forma balanços laterais de quadril com soltura dos joelhos – que, assim como no início, “contagiam” um bailarino por vez, do fundo até a frente do palco –, movimento que progressivamente se transforma em uma corrida para frente, mas sem sair do lugar. Além do pêndulo, esses dois novos movimentos (balanço e corrida) já tem uma relação de subdivisão com o tempo da música: inicia-se levando dois pulsos para a transferência de um lado para outro, e passa-se a uma transferência completa entre direita e esquerda conduzida por um único pulso (em colcheias¹⁹, segundo a terminologia musical).

Essa construção coreográfica tem familiaridade direta com a subdivisão do tempo musical que acabamos de citar, mas não acontece em espelhamento tão direto com a música: as duas artes compartilham processos similares, mas resultados autônomos. Por exemplo: é curioso que, mesmo que o balanço e a corrida utilizem o mesmo tamanho de subdivisão musical, percebamos a corrida como sendo mais rápida que o balanço, simplesmente por ser um gesto corporal e espacial mais elaborado, com mais uso de peso corporal e que denota aceleração.

Em 1’27”, todos os bailarinos são tomados pelo movimento de corrida. Em 1’33”, todo o grupo volta ao balanço, porém a bailarina 12 continua a corrida (vide figura 4). Enquanto ela corre sozinha, o grupo diminui coletivamente a subdivisão do balanço para uma transferência de lado a cada pulso e, depois, uma transferência a cada dois pulsos, formando duas camadas temporais paralelas – grupo e bailarina 12 – até o final da seção, em 1’47”. Esse final de cena já estabelece que o lugar da bailarina 12 acontece num plano temporal à parte dos demais bailarinos.

A ideia de "lugar" em dança é mais adequada a essa análise que a de personagem ou de papel, que tem uma relação forte com conceitos de teatro. "Lugar" também indica que ele pode ser ocupado e dançado por outros bailarinos ou bailarinas, que é o que tem acontecido durante as sucessivas remontagens de *Agora* pela SPCD. Durante a realização de entrevistas desta pesquisa, a bailarina Thamiris Prata era quem ocupava o lugar da bailarina 12, originalmente dançado por Ana Paula Camargo. Thamiris declarou em entrevista que a

¹⁹ Colcheia é o nome da figura rítmica que representa a subdivisão do pulso em duas partes iguais.

personagem Úrsula Iguarán de *Cem anos de solidão*²⁰ foi uma das livres inspirações espaço-temporais para a composição do lugar de bailarina 12, mas que este lugar não pode ser entendido como uma representação direta dessa personagem do livro.

Os lugares dos bailarinos 1 e 12 são lugares de solistas, e compõem sentidos específicos conforme destacam-se temporalmente e espacialmente do corpo de baile. Nas entrevistas, foi mencionado que o bailarino 1 representa o próprio tempo e que a bailarina 12 relaciona-se com uma vivência de longas décadas, de uma matriarca tal qual Úrsula. Sendo assim, é como se o bailarino 1 inaugurasse um “início dos tempos” ao ser iluminado primeiro e a bailarina 12 visse metaforicamente toda uma história passar pela sua frente, e por isso é iluminada por último.

Seção a2

Em 1’47” se inicia uma nova seção marcada pela ênfase na percussão afro-brasileira, pelo amplo uso de espaço e pelo surgimento de uma frase coreográfica que funciona como matriz, dando origem a várias frases de movimento da obra e que será dançada ao reverso no final do trabalho. Nessa seção, a música parte do mesmo pulso e célula rítmica que finalizam a seção a1 para acrescentar a ele mais camadas de ritmo, com dois atabaques graves, congas e agogô, que seguem em acumulação até a quebra estrutural que dará origem à seção seguinte.

Nesse ponto, surge em *Agora* um importante elemento característico música afro-diaspórica: a sobreposição métrica da subdivisão binária – na colcheia pontuada e semicolcheia que vem de a1 e permanece em a2 – com a subdivisão ternária do mesmo pulso – na qual se baseiam as linhas de percussão. Segundo Sergio Molina em *Música de Montagem: a composição de música popular no pós-1967* (2017), essa sobreposição de duas subdivisões diferentes é um dos traços rítmicos da África subsaariana que permeiam a formação da música no Brasil. Na teoria da música clássica ocidental – anterior ao século XX – embora haja a subdivisão binária e ternária na forma de compassos simples e compostos

não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas ou três pulsações, como semínimas e semínimas pontuadas. É precisamente essa mistura que

²⁰ Na ocasião da morte de Úrsula, os personagens de *Cem anos* estimam que ela tinha entre cento e quinze e cento e vinte e dois anos (MÁRQUEZ, 2003, p. 326). Úrsula falece no 17º capítulo de *Cem anos de solidão*, quando ainda restam mais três capítulos para o fim do livro e da história da família Buendía. No entanto, a essa altura da narrativa toda a geração já havia nascido e sido conhecida por Úrsula, faltando apenas o nascimento do último Aureliano que daria fim à estirpe. Sendo assim, Úrsula pôde conhecer praticamente todos os membros da família, embora não tenha sobrevivido até o fim da história.

vai desempenhar papel muito importante na África subsaariana. (SANDRONI apud MOLINA, 2017, p. 67)

A mistura da subdivisão binária com a ternária, proveniente dos povos negros da diáspora africana, junta-se com os elementos musicais dos colonizadores europeus – a tendência ao tempo binário e à linearidade do ritmo harmônico –, formando uma base para os primeiros gêneros da música popular brasileira (Ibidem, p. 77).

Esse cruzamento intercontinental de referências está contido na composição musical de *Agora*, uma vez que o repertório da banda *Francisco, el Hombre* – grupo que colabora com a criação musical assinada por Sebastian Piracés – é de música popular brasileira, e permeado por outras referências latinas. Nessa seção, no entanto, há uma ênfase na raiz afrodiaspórica da música nacional, devido à predominância da percussão e pela convivência polirrítmica entre a subdivisão binária e a ternária.

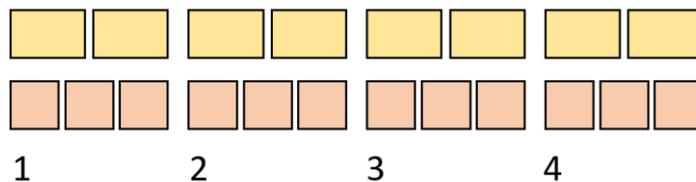


Figura 7: Representação gráfica da sobreposição de subdivisão binária com subdivisão ternária em um compasso quaternário

Esse tipo de construção rítmica, segundo Muniz Sodré, é especialmente impulsionador para o corpo. Ao descrever o jazz e o samba em *Samba, o dono do corpo* (1998), Sodré afirma que a síncopa desses dois gêneros musicais, por colocar acentos em tempos considerados fracos do compasso, incita quem ouve a “preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança” (p. 11). Os “vãos” de tempo abertos pela síncopa seriam, portanto, uma das explicações para o “poder mobilizador da música negra nas Américas”, cujo magnetismo “vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço” (p. 11). Ou seja, essas formas de música e dança se relacionam por meio de complementaridade e interferência entre seus tempos e seus espaços:

O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando em consequência simetrias às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical. (SODRÉ, 1998, p. 22)

Essa citação de Sodré se aproxima de uma concepção de dança que Cassi Abranches apresentou em entrevista²¹ – “dança é música vista” – e que, segundo a própria coreógrafa, fundamentou a criação de *Agora*. A visualidade que a dança acrescenta à música acontece devido à espacialidade por meio da qual o corpo decodifica a temporalidade do som. A espacialidade da dança, por ser um aspecto do qual a música não compartilha, estabelece uma relação não de identidade, mas de complementaridade com a música: é mantida uma intimidade com o pulso e suas subdivisões e é acrescentado o deslocamento no espaço, que elabora estruturas próprias do corpo em movimento.

Enquanto a música, em a2, se estrutura pela lógica de *looping* e acumulação, a coreografia de Abranches desenvolve um contraponto pelo espaço. Logo no início de a2, surge a frase coreográfica que será chamada de frase 1. Ela se inicia em 1’47” à esquerda do palco e se espalha por todo o grupo à maneira de um cânone musical. É como se fosse um cânone a três “vozes”, ou melhor, camadas espaço-temporais de bailarinos. Os bailarinos, no entanto, não entram todos de uma vez em suas respectivas camadas-vozes, mas sim gradualmente, como que levados um a um quando a frase que lhes atinge espacialmente. Na primeira camada entra o bailarino 10, seguido dos bailarinos 2 e 11, todos à frente do palco. A segunda camada, que é feminina, é iniciada pela bailarina 3 e seguida por uma entrada simultânea das bailarinas 6 e 9, na camada intermediária do palco. Na terceira entrada, temos o início simultâneo das bailarinas 5 e 8 e dos bailarinos 4 e 7, todos na camada intermediária e de fundo do palco. As camadas podem ser representadas temporalmente da seguinte maneira:

²¹ Vide apêndice D.

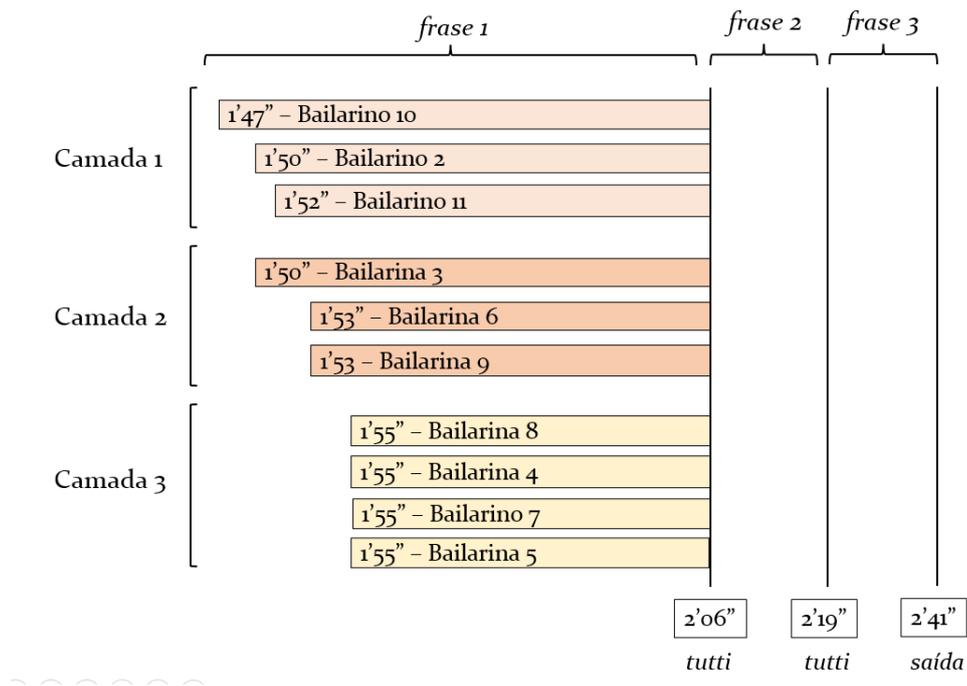


Figura 8: Camadas, frases e pontos estruturais em a2

Nessa construção de camadas a partir da frase 1, observa-se um novo elemento de aceleração, que se dá pela diminuição progressiva do intervalo de tempo deixado entre o ingresso de cada bailarino em sua respectiva camada. Enquanto na camada 1 entra-se um bailarino por vez – com um intervalo de aproximadamente três segundos entre o primeiro e o segundo bailarino –, na camada 3 já há quatro bailarinos começando a frase simultaneamente, como se não houvesse mais tempo para esperar pela entrada gradual de um bailarino por vez.

A frase 1 acontece mantendo os lugares da posição inicial no palco, mas com um certo deslocamento para a direita, e os agrupamentos das camadas 1, 2 e 3 se dispõem no espaço do palco de acordo com a imagem abaixo:



Figura 9: Camadas do cânone da frase A

Essa fugaz captura de tela representa a entrada da última camada do cânone (aos 1'55'') e nela pode-se observar que os três bailarinos com a perna esquerda para trás compõem a camada 1, as três bailarinas com o braço esquerdo para cima formam a camada 2, os quatro bailarinos de costas e pernas cruzadas compõem a camada 3. À esquerda, vemos o bailarino 1 e a bailarina 12 parados de frente.

Esses gestos capturados fotograficamente, no entanto, pouco dizem sobre o conteúdo coreográfico da frase 1. Em entrevista, Abranches disse ter explorado nessa coreografia a movimentação de corpo todo, que ela diz ser típica do jeito brasileiro de dançar. Esse tipo de movimentação geralmente parte do quadril, que por estar no centro do corpo desalinha os eixos corporais e irradia-se para os membros superiores e inferiores. Somado aos quadris, também há a condução das mudanças de direção do corpo via laterais, principalmente com uso dos ombros, o que é reflexo do desalinhamento corporal promovido pela movimentação dos quadris. O quadril também é de onde parte a espiralização do movimento do corpo²², elemento essencial do vocabulário coreográfico de Abranches, mas que surgirá com maior evidência em momentos de relação melódica com a música. Em momentos de relação predominantemente rítmica com o tempo musical – que é o caso da parte A – a coreógrafa enfatiza movimentos mais marcados, em qualidade de *staccato*, e com ênfase no apoio dos pés nos pulsos e subdivisões da música.

²² Vide apêndice E.

Também há a intenção de valorizar as qualidades de movimento próprias de cada bailarino e bailarina, que apesar de terem uma sequência determinada de movimentos, são chamados a interpretá-la com as suas características de corpo²³. Disso, resultam diferenças sutis de inclinações, direções, acentos ou alturas de braços ou pernas – que podem ser observadas na captura de tela acima.

O que garante a unidade dentro desse campo de diferenças corporais é, para Abranches, a precisão na acentuação musical dos movimentos. Há portanto, simultaneamente, uma liberdade relativa de movimentação e uma homogeneidade de compreensão musical, que atua não somente na sincronização dos bailarinos, mas principalmente moldando suas qualidades de movimento²⁴. A compreensão das subdivisões musicais, nesse caso, é de fundamental importância para os bailarinos, uma vez que há uma relação direta entre as acentuações internas do pulso musical e a dinâmica de movimento requerida pela coreógrafa. É por esse motivo que, ao serem questionados sobre os aspectos temporais de *Agora*, os bailarinos entrevistados citaram primeiramente as questões de contagem e de subdivisão dos tempos²⁵, dada a relevância desse fator para o estudo e a performance das movimentações corporais de *Agora*.

A fluidez do movimento que parte do quadril, a interpretação pessoal dos bailarinos e a precisão da subdivisão do tempo musical, quando somados, formam as principais características de movimento da primeira parte – e da terceira parte – de *Agora*. Essas características compõem a frase 1, que tem a extensão de três “oitos” – ou seis compassos quaternários²⁶ – e apresenta os materiais coreográficos principais dessa obra.

Tudo o que foi descrito até então sobre a frase 1 demonstra que ela tem características motílicas, detalhes que somam-se às relações que os materiais coreográficos da frase 1 estabelecem com a obra em si: sua aparição logo ao começo da obra, seguida de recomposições, fragmentações e combinações de seus elementos com os de frases subsequentes. Há, especialmente, uma relação da frase 1 com a seção final: veremos que a frase 1 que será dançada ao reverso e acelerada no encerramento da coreografia, num jogo temporal

²³ Esses artistas possuem forte formação em balé clássico, o que os predispõe a delinear as formas desses movimentos, porém a proposta de Abranches requer que esses movimentos não sejam fixados em uma série de posições, mas que seja mantido o seu fluxo temporal.

²⁴ Vide apêndice E.

²⁵ Vide apêndice C.

²⁶ Ao definir e agrupar pulsações, as diferenças de percepção temporal entre músicos e bailarinos surgem com maior evidência. Esse tópico será desenvolvido na seção 2.2.

que retorna ao começo à maneira de uma fita cassete sendo rebobinada. Sendo assim, de um ponto de vista bakhtiniano, a própria existência dos elementos motivicos só pode ser constatada observando a *relação* que os elementos coreográficos e musicais estabelecem entre si ao longo da obra:

O sentido é potencialmente infinito, mas pode atualizar-se somente em contato com outro sentido (do outro) [...]. Ele deve sempre contatar com outro sentido para revelar os novos elementos de sua perenidade (como a palavra revela seus significados somente no contexto). Um sentido atual não pertence a um (só) sentido, mas tão somente a dois sentidos que se encontraram e se contactaram. Não pode haver “sentido em si” – ele só existe para outro sentido, isto é, só existe com ele. (BAKHTIN, 2011, p. 382)

Em 2’06”, o cânone se encerra em um *tutti* com ênfase em movimentos de braços, para logo estabelecer uma sequência em que todos viram para quatro direções – frente, direita, trás e esquerda – em tempos diferentes. Embora demarque quatro direções, esse giro é, segundo Abranches, mais uma representação de relógio: cada bailarino, em seu tempo individual, gira uma volta completa em torno de si, marcando a passagem do tempo à maneira dos ponteiros de relógio. Esse giro é encerrado com um novo *tutti* de pisada para o lado esquerdo em 2’19”, quando é iniciada uma frase de ênfase nos pés que inclui novamente mudanças de direções, por meio das quais todos os bailarinos saem de cena. A mudança de direção do corpo é, portanto, o elemento principal de variação das frases 2 e 3, e desintegram os *tuttis* tão logo quando eles são estabelecidos. Em 2’41”, permanecem no palco apenas os solistas 1 e 12.

Os *tuttis*, embora ainda sejam breves na parte A, já são pontos tanto de intensificação da relação com a música – a mesma música para um só e mesmo movimento do grupo – como de quebra temporal com as construções espaciais de frase coreográfica que os precedem. Os *tuttis* estabelecem uma estrutura para esse momento coletivo da seção a2, justamente por causa da segmentação temporal que eles provocam, e devido à sua recorrência ao longo da obra serão considerados pontos estruturais dessa análise coreomusical. Esses *tuttis* serão entendidos como equivalentes às relações dialógicas de concordância, momentos em que a “voz” coreográfica e a “voz” musical entram no mais intenso nível de acordo entre si.

A concordância é uma das formas mais importantes de relações dialógicas. A concordância é muito rica em variedades e matizes. Dois enunciados idênticos em todos os sentidos ("belo clima!" - "belo clima!"), se realmente *são dois* enunciados pertencentes a diferentes vozes e não um só enunciado, estão ligados por uma *relação dialógica de concordância*. Trata-se de um determinado acontecimento dialógico nas relações mútuas entre os dois e não de um eco. (BAKHTIN, 2011, p. 331 - grifos do autor)

As variedades e matizes dessa concordância se manifestam, no caso da música e da dança, nas diferentes durações temporais dos *tuttis* e nas diferentes leituras de sentido que eles desencadeiam em cada momento da obra.

Sobre os solistas

Os dois principais solistas são apresentados na seção a2 por meio de suas diferenças de temporalidade em relação ao conjunto. Isso ocorre quando seus andares se tornam imediatamente lentos em relação à música, quebrando com momentos coreográficos anteriores. Enquanto as frases 1, 2 e 3 tomam o corpo de baile, o bailarino 1 mantém-se no movimento pendular inicial, e a bailarina 12 inicia uma caminhada muito lenta a partir de 2'08". Conforme os solistas ficam a sós – não por acaso o primeiro e a última que se iluminam em a1 –, um ruído pulsante inicia em 2'24" e segue como uma camada textural²⁷ constante na música, que terá importância na seção seguinte.



Figura 10: Esvaziamento do palco, movimento pendular do bailarino 1 e caminhada da bailarina 12 (foto de Charles Lima – acervo da SPCD)

²⁷ Em música, o termo ‘textura’ tende a descrever o modo como são entrelaçadas as diferentes camadas do discurso musical: textura polifônica, homofônica, serial etc. Nesse caso, emprega-se textura para descrever um elemento sonoro da composição que apresenta menor ligação com as estruturas rítmicas e melódicas e maior função de timbre e de adensamento do todo da sonoridade.

Em entrevista, Yoshi Suzuki (que dança o lugar do bailarino 1) mencionou – e Abranches confirmou em entrevista – que ele representa em *Agora* o “tempo relógio”. Isso explica a permanência dele no movimento pendular de a1 mesmo depois do início da caminhada da bailarina 12, bem como o fato de eles dois sempre se cruzarem em cena ao longo da coreografia: é a bailarina 12 passando pelo próprio tempo, que é o bailarino 1.

Para construir essa representação de tempo, Abranches manteve o bailarino 1 no pêndulo da seção a1, com o objetivo de sustentar a pulsação de 60 BPM *apesar* da aceleração pela qual a música já passou para chegar em a2. Para verificar esse resultado, fiz a experiência de assistir a coreografia em silêncio e colocar um metrônomo para tocar a 60 BPM assim que o bailarino 1 retoma o pêndulo aos 1’56’’: ele leva dois pulsos para passar de um lado ao outro de maneira não exata, mas surpreendentemente próxima da marcação dos segundos.

Cada qual com sua motivação, os solistas sempre se dissociam do conjunto em atitudes que podem ser relacionadas à solidão. As separações deles em relação ao grupo parecem vir da criação de um outro tempo psicológico, que se dá pelo andar lento, olhar introspectivo e quebra da quarta parede, olhando para o público. Com esses elementos, eles rompem com a relação espaço-temporal de seus pares e apresentam uma atitude que pode ser entendida como direta com a plateia ou como mais reflexiva, voltada para si.

Nos estudos literários, Mikhail Bakhtin localiza o sentimento de solidão justamente no estabelecimento de uma nova ideia de tempo e espaço, que pode ser observada nos gêneros literários biográficos e autobiográficos. Se na época grega clássica a imagem do ser humano para si e para os outros é sempre exteriorizada nos discursos de praça – que Bakhtin denomina cronotopo da praça –, a situação é diferente na Roma antiga, quando o pensamento mudo passa a ter preponderância em relação ao discurso público.

Nas épocas posteriores, as esferas mudas e invisíveis nas quais o homem passou a comungar deturparam a sua imagem. A mudez e a invisibilidade penetraram o seu interior. Com elas veio também a solidão. O homem privado e isolado – o “homem para si” – perdeu a unidade e a integralidade que haviam sido determinadas pelo princípio público. Sua autoconsciência, tendo perdido o cronotopo popular da praça, não conseguiu encontrar um cronotopo tão real, único e integral; por isso ela se desintegrou e desuniu-se, tornou-se abstrata e ideal. (BAKHTIN, 2018, p. 78)

Embora haja uma distância histórica e de contexto entre a literatura romana e a dança contemporânea do século XXI, é possível isolar apenas essa compreensão de tempo, de espaço e ser humano – ou seja, esse cronotopo – e aplicá-lo às formas de música e dança que são estudadas nesse trabalho. Guardadas as devidas diferenças entre dança e literatura, a autoconsciência à qual Bakhtin se refere – que tem por consequência a solidão – se realiza em

Agora justamente por meio da *relação* de tempos diferentes entre a música e a dança. Isso se dá quando os bailarinos estão evidentemente mais lentos ou mais rápidos que a referência musical de tempo, perdendo a “unidade e a integralidade” com o coletivo de seu entorno, desintegrando-se.

A partir da permanência dos dois solistas em cena, inicia-se a construção progressiva de duas novas camadas coreográficas. Se até então coreografia e composição musical traçavam estruturas diferentes, porém complementares, a partir desse momento haverá uma relação mais paralela, em que frases coreográficas correspondem diretamente às frases musicais. A primeira é guiada pelo solo do bailarino 1 e a segunda camada é guiada pela bailarina 12, de movimentação mais lenta e relacionada à guitarra, instrumento que faz sua primeira aparição no arranjo musical em 2’50”. Essas camadas atravessam o palco por inteiro: a feminina vai da direita para a esquerda, e a masculina da esquerda para a direita – mas seus trajetos ao longo do palco, como veremos, só serão concluídos na seção seguinte, a3.

São duas camadas por meio das quais esses dois solistas, que antes ocupavam o palco sozinhos, passam a se “multiplicar”, uma vez que os outros bailarinos gradualmente entram em cena com movimentos iguais ou similares aos que os solistas estão fazendo. Dois fatores contribuem para o efeito de multiplicação: o mesmo gênero – as bailarinas multiplicam a bailarina 12 e os bailarinos multiplicam o bailarino 1 – e a associação nítida de uma instrumentação, andamento e tipo de fraseado musical para cada camada de bailarinos.



Figura 11: Camadas de bailarinas e de bailarinos na seção a2 (acervo da SPCD)

Enquanto a camada masculina cresce em bailarinos, densidade de percussão e ritmo pulsante, a camada feminina cresce em bailarinas, com uma lentidão ligada ao desenvolvimento melódico da guitarra, que estabelece o centro modal de mi eólio. As frases da guitarra parecem ter passado por processamentos de distorção de áudio, que atenuam o ataque de cada nota ou acorde, além de possivelmente já ter alguns fragmentos reproduzidos ao reverso. As bailarinas vão formando uma camada homogênea, mas os bailarinos, embora sempre entrem com um movimento similar ao de outro bailarino que já está no palco, seguem com frases autônomas. Assim, em 3'49", quando todos os bailarinos homens terminam de entrar no palco, cada um deles está realizando uma frase coreográfica diferente, embora baseadas nos mesmos motivos coreográficos já expostos anteriormente.

Embora uniforme, a camada feminina liderada pela bailarina 12 traz novos elementos à coreografia. É apresentada uma frase lenta e baseada em *pliés*²⁸, *demi rond de jambes*²⁹, sinuosidades de coluna frontais e laterais, e posições demarcadas com o braço direito. Essa frase se repete duas vezes e meia, até que a bailarina 12 chegue até o outro lado do palco e todas as bailarinas entrem em cena. O conteúdo coreográfico dessa frase parece “pertencer”

²⁸ Uma dobra de joelho ou de joelhos (ROSAY, 1980, p. 129)

²⁹ Metade de um *rond de jambe*, ou seja, a perna esticada vai da frente até o lado (e não até atrás, como seria na volta completa) (ROSAY, 1980, p. 147)

à bailarina 12, uma vez que seu solo na parte B retomará a primeira parte dessa frase: é como se ela não fosse somente uma mulher, mas várias.

Seção a3

As camadas coreográficas feminina e masculina de a2 são transpassadas por um breve *tutti* em 4'02", ao som de um prato de ataque tocado ao reverso. Logo em seguida, as camadas continuam seus trajetos de deslocamento espacial iniciados ainda em a2: bailarinas em direção à direita do palco e bailarinos em direção à esquerda.

Ambas as camadas, embora se mantenham, sofrem as influências da súbita alteração musical: a feminina mantém sua frase coreográfica, porém adaptada à nova dinâmica e andamento musicais da seção a3 que lhe dão uma qualidade mais demarcada, e a masculina se transforma em uma “caminhada de costas” até sua saída do palco, elemento que já fazia parte da frase 3 da seção a2. Sendo assim, observa-se que em a2 inicia-se uma configuração espacial que precisava ser concluída pela coreografia e ultrapassou os limites temporais da frase musical de a2. Essa passagem de um lado ao outro do palco, então, se mantém *apesar* da transformação musical pela qual essas camadas passaram. Isso demonstra um tipo de diálogo entre as estruturas musicais e coreográficas mesmo quando música e dança mantêm estruturas autônomas entre si.

Tematicamente, o baixo apresenta um *ostinato*³⁰ em mi eólio, confirmando a tonalidade³¹ que já se delineava nas frases de guitarra da seção anterior. Há também uma nova condução rítmica nos atabaques e congas e a presença de um chocalho percutido na marcação de pulsações, percussão essa que atua na transformação da camada feminina³².



Figura 12: *Ostinato* de baixo característico da seção a3

³⁰ O *ostinato* (do italiano “obstinado”) é uma frase musical que se repete constantemente, funcionando como uma base sobre a qual os outros elementos musicais se organizam. Para Molina, o *ostinato* é um dos fatores que constituem a música popular e pode ser interpretado como uma herança da circularidade rítmica da música da África subsaariana (2017, p. 70)

³¹ Uma tonalidade se estabelece, em música, quando é instaurada uma hierarquia entre as alturas, e dentre as quais uma delas se estabelece como o centro tonal – que nesse caso está na nota mi e nos acordes que se formam a partir dela.

³² A música dessa seção pode ser ouvida parcialmente nesse clipe de ensaio: <https://youtu.be/4vMP4Y2hyXQ>

Se em a2 a camada feminina seguia a guitarra com movimentos fluidos e lentos, agora ela estabelece uma relação direta com a pulsação e com a percussão, e adquire uma outra qualidade de movimento corporal, mais demarcada e com ênfase nos pontos de finalização de cada movimento do corpo. Em 4'09", há menção à frase 2 da seção a2 em resposta à “virada” da percussão, e depois novamente é retomada a travessia na frase coreográfica original até a lateral direita do palco. Os bailarinos, por sua vez, vão saindo de cena conforme concluem suas travessias, e apenas a bailarina 3 e o bailarino 11 permanecem no palco para o primeiro duo.

Existe uma construção sonora que culmina em 4'21" e marca o início do primeiro duo, que apresenta um salto horizontal que se tornou emblemático dessa coreografia. Um dos elementos dessa construção é a sonoridade pulsante que inicia por volta de 2'24" e se caracteriza por sutis *accelerandos* e *ralentandos*³³ com variações microtonais³⁴ de altura. Essa sonoridade arrefece com o início da seção a3, mas passa por um *accelerando* mais intenso que os anteriores e ruma para a sua própria extinção, que serve como realce à corrida da bailarina 3, culmina no prato de ataque – que dessa vez não é reverso – e marca a chegada do salto horizontal supracitado. O surgimento do prato de ataque, nesse ponto, cria uma relação com o prato de ataque reverso do início da seção: emoldura o tempo entre a conclusão da passagem das camadas e o salto horizontal do duo.

³³ Assim como no balé o francês é a língua comum para a nomenclatura dos passos, em música o italiano assume essa função, de modo que o acelerar e ralentar, por exemplo, são tradicionalmente descritos na língua italiana.

³⁴ Variações microtonais de altura acontecem quando uma melodia passa por uma gama mais dividida de frequências do que a estipulada pela escala diatônica – representada pelas doze teclas brancas do piano por exemplo.



Figura 13: Primeira aparição do típico salto horizontal de *Agora* com a bailarina 3 e o bailarino 11 (foto de Fernanda Kirmayr – acervo da SPCD)

Esse detalhe revela que a coreógrafa possui uma atenção temporal ao dispor esse salto em relação às sonoridades que a música apresenta, e preza por apresentá-lo em pontos culminantes e tempos fortes da música. É plausível interpretar que um dos fatores que contribuiu para a relevância desse elemento coreográfico de *Agora* tenha sido sua própria disposição em relação à música, uma vez que é um salto que geralmente surge em tempos fortes de começo de frase e, como será visto na parte C, no ponto culminante musical e coreográfico da própria obra.

Esse primeiro duo, assim como ocorre desde o início da seção a2, apresenta elementos coreográficos que serão retomados nos duos seguintes – inclusive na parte B. Diferente dos momentos coreográficos de solos ou conjuntos, a relação dos duos com o pulso da música ocorre muito mais no ar do que no chão: os acentos estão nas elevações e no ponto alto dos saltos, *grand battements*³⁵ e *demi rond de jambé em l'air*³⁶ que as bailarinas executam. Isso é resultado das possibilidades de movimento próprias do duo, que apresenta como peculiaridade tradicional a elevação da bailarina pelo bailarino. Embora os *pas de deux* do balé

³⁵ Quando a perna é atirada para cima, atingindo o máximo de sua altura. (ROSAY, 1980, p. 48)

³⁶ Quando a perna é lançada traçando um semicírculo no ar, nesse caso indo da frente até o lado (ROSAY, 1980, p. 147)

clássico, por exemplo, utilizem dessa elevação para estabelecer relações mais fluidas com o tempo musical, os duos de *Agora* fazem da elevação um modo de acentuação vertical e aérea dos eventos musicais.

O duo de 3 e 11 muda drasticamente de caráter com a entrada da bailarina 6 pelo lado esquerdo do palco em 4'40", acompanhada por um tema de guitarra. O duo, então, se reveste de uma temporalidade lenta, fluida e conectada ao chão, sem as elevações anteriores. A partir daí, inicia-se um processo de construção de tensão musical e coreográfica que atingirá o clímax na finalização da seção a3. Será utilizado um procedimento coreográfico semelhante ao do contraponto coreográfico de a2, porém sem a estrutura de cânone que foi apresentada ali.

Diferente das construções de tensão e relaxamento da música ocidental europeia, que são guiadas pelas progressões de harmonia tonal, na música popular esse processo tende a acontecer principalmente por meio do ritmo, via adensamento dos elementos percussivos, bem como de elaborações de harmonia modal. Percussão e modalismo tendem à circularidade temporal – que difere da linearidade da música tonal – e, segundo Molina, essa circularidade seria um “um importante agente de estruturação das levadas nas músicas populares urbanas da América” (2017, p. 119). Sendo assim, os modos de construção de tensão nesse tipo de repertório acontecem mais por meio da interação e sobreposição dos elementos sonoros apresentados simultaneamente do que pela condução harmônica. Esse modo de estruturação, como veremos, dialoga com a apresentação de camadas coreográficas simultâneas na coreografia em questão.

O processo é iniciado por uma melodia em mi eólio apresentada pela guitarra, que possui uma estrutura periódica simétrica, com uma frase antecedente e uma frase consequente³⁷. Embora a harmonia modal desse trecho esteja estática no acorde de mi menor, o período da guitarra apresenta tensão e relaxamento melódico: o antecedente conclui a frase no quinto grau da escala (si, função dominante) e o consequente conclui no primeiro grau (mi, função tônica). A compreensão dessa estrutura é importante para observar uma nova elaboração de aceleração, similar à que foi vista nas entradas do cânone de a2³⁸.

³⁷ Em uma estrutura periódica simétrica há a apresentação de duas frases musicais de igual duração e início semelhante, em que a primeira frase tem finalização inconclusiva (antecedente) e a segunda tem finalização conclusiva (consequente).

³⁸ A música dessa seção pode ser ouvida parcialmente nesse clipe de ensaio: <https://youtu.be/wrRjT7tWOX8>

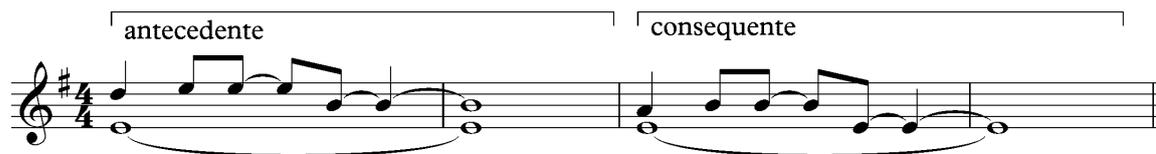


Figura 14: Estrutura periódica na frase da guitarra na seção a3

Ao entrar no palco em 4'40", a bailarina 6 traça uma diagonal em direção à direita do palco, ocupando temporalmente o antecedente e o consequente do primeiro período. O mesmo ocorre na entrada do bailarino 4 em 4'49", que dura o antecedente e consequente do segundo período. Em 4'58", a bailarina 3 atravessa o palco para iniciar um novo duo com o bailarino 4 à esquerda do palco e seu salto horizontal acentua o começo do antecedente do terceiro período, mas agora há uma entrada já no consequente, a do bailarino 10, que traça uma diagonal em direção à esquerda do palco. Ou seja, assim como em a2 há uma diminuição do intervalo que separa o início dos eventos coreográficos: é como se não houvesse tempo para esperar pela conclusão do terceiro período para que um novo acontecimento coreográfico seja apresentado em cena. Além dessa aceleração estrutural, também é sentida uma sutil aceleração no tempo musical.

Em 4'58", além de diminuir o tempo entre cada entrada de bailarino no palco, a guitarra apresenta o terceiro e último período. O consequente é alterado de mi eólio para mi lócrio, ou seja, serão alteradas duas notas da escala – de si natural para si bemol e de fá sustenido para fá natural. Depois disso, o tratamento melódico da guitarra passa a ter caráter improvisado, gerando uma quebra da estrutura periódica que, juntamente com a alteração modal, contribui para tensionar a seção a3. Há também a entrada de uma segunda guitarra em um *ostinato* de *power chords*³⁹ (E5 Bb5 A5), que também acentua sonoramente mais um salto horizontal de duo tanto pela sua densidade sonora quanto pela sobreposição do modo lócrio – trazido pelas guitarras – sobre o modo eólio – mantido pelo baixo.

Melodicamente, em alguns momentos a guitarra 1 utiliza o si bemol do modo lócrio não como quinto grau diminuto, mas como quarto grau aumentado, ou seja, lá sustenido⁴⁰. Esse uso melódico revela uma proximidade com a escala de *blues* na guitarra 1, onde o lá sustenido pode ser interpretado como *blue note*. Aliada ao *ostinato*, essa intrincada situação modal coloca

³⁹ O *power chord* é típico na guitarra, e se apresenta como um acorde somente de quintas e sem terças, caracterizando uma sonoridade mais “dura” do que a de acordes com terça.

⁴⁰ Nessa frase está sendo descrito um caso de enarmonização, que é quando uma mesma nota pode assumir duas funções diferentes num mesmo contexto, apresentando, portanto, dois nomes diferentes.

o trítono⁴¹ (mi – lá sustenido) em evidência, instaurando um estado constante de tensão harmônica.

Uma vez que a tensão harmônica é constante – e não progressiva – isso abre espaço para que outros elementos, tanto musicais como coreográficos, atuem progressivamente nas construções de tensão e relaxamento da obra. Em diálogo com essa tensão musical constante, a coreografia elabora uma tensão progressiva, por meio de uma complexificação das camadas de bailarinos em cena. No diagrama abaixo, vê-se que a elaboração espacial da coreografia é feita de solos (verde), duos de casal (azul), e duos que se tornam trios (amarelos e laranjas⁴²), que com o passar do tempo preenchem o palco com cada vez mais eventos simultâneos.:

⁴¹ O trítono é uma dissonância entre duas notas que se encontram à distância de três tons inteiros. Em música tonal, as dissonâncias precisam ser resolvidas ou “aliviadas” pelas consonâncias, mas no caso descrito acima a dissonância permanece constante, sem resolução. A música modal tende a colocar menos ênfase nas resoluções de dissonâncias, mantendo-as suspensas.

⁴² Cores diferentes – amarelos e laranjas – representam frases coreográficas diferentes, mas com a mesma estrutura de duos que se tornam trios.

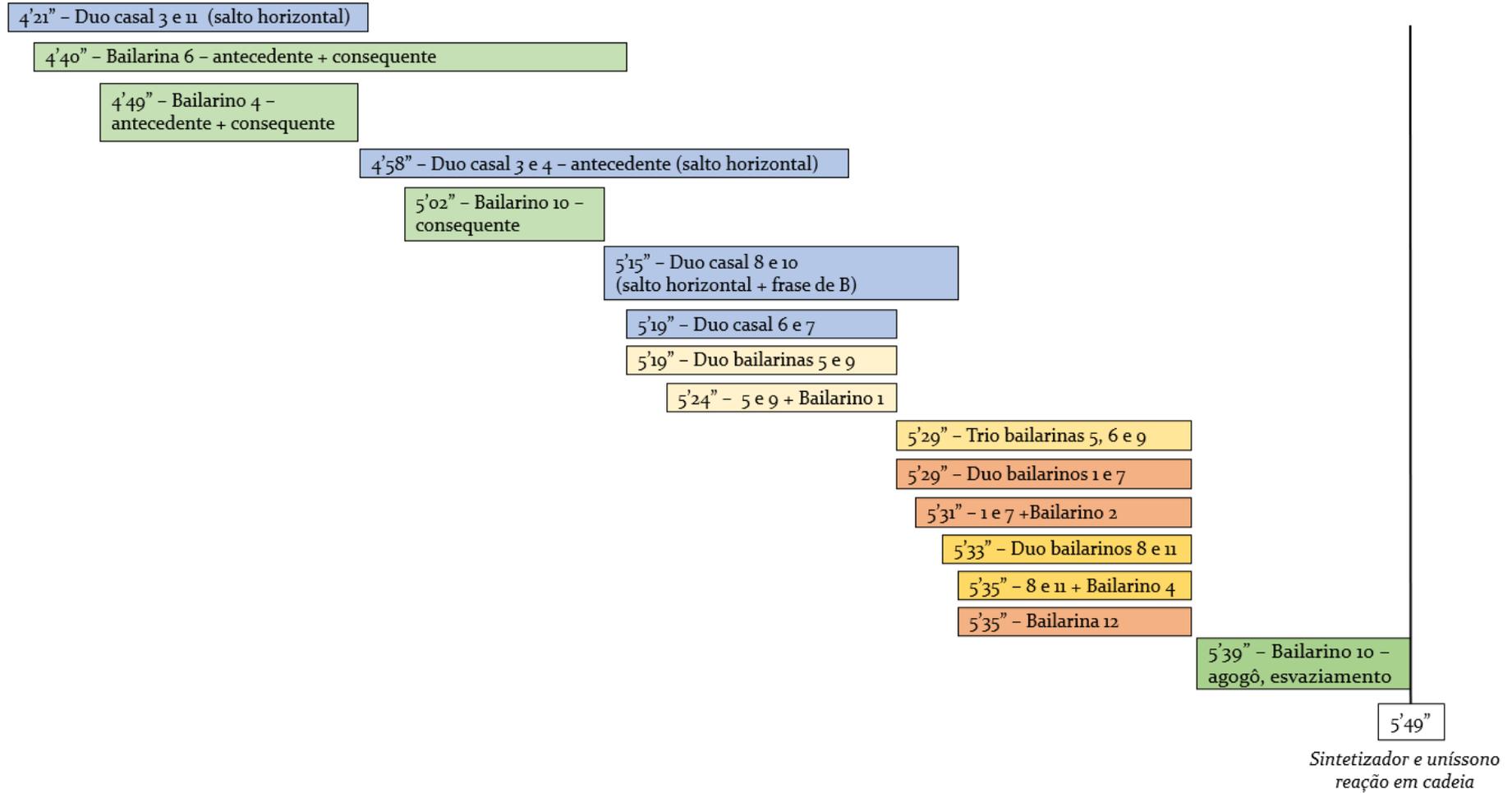


Figura 15: Mapa de camadas coreográficas da seção a3

Os que perdem seus pares – como no caso do bailarino 11, que fica sem par quando a bailarina 3 entra em duo com o bailarino 4 – ficam “solitários”, e andam para frente lentamente assim como os solistas 1 e 12 já faziam anteriormente.

No campo das tensões rítmicas, o agogô tem um papel importante. Ele surge no começo da primeira estrutura periódica da guitarra com uma célula rítmica que começa a tempo, mas fica levemente defasada em relação ao pulso dos outros instrumentos a partir da segunda estrutura periódica, em 4’49”. De 4’58” em diante, o agogô apresenta uma nova célula rítmica, a tempo e constante, importante para a alteração na rítmica geral da percussão. Essa célula rítmica é colocada em evidência em 5’39”, quando o bailarino 10 retoma o começo da frase 1 em diagonal enquanto todos os outros bailarinos movem-se lentamente. Ou seja, a diagonal do bailarino 10 – que também foi o primeiro bailarino a iniciar a frase 1 – sublinha um evento rítmico importante da seção a3 contrapondo-o a um elemento coreográfico anterior e central da própria obra: é uma concordância coreomusical com ares de reminiscência.



Figura 16: Célula rítmica do agogô em 4’58”

O paralelo entre o bailarino 10 e o agogô vem acompanhado de um súbito esvaziamento musical e coreográfico: se apenas ele se move, na música apenas o agogô e uma leve textura de guitarra soa ao fundo. A lentidão de todos os outros bailarinos pode funcionar, portanto, como “textura” para a linha coreográfica do bailarino 10, numa quebra de continuidade que aumenta a expectativa do que está por vir.

Em 5’43”, sintetizador, guitarras e baixo apresentam uma melodia em uníssono, centrada no modo de mi lícrio. A subdivisão em semicolcheias e força melódica ascendente, bem como o contexto que a prepara, fazem dessa breve melodia o ponto culminante da seção.



Figura 17: Melodia do uníssono entre sintetizador, guitarras e baixo

Esse momento musical é lido coreograficamente como uma reação em cadeia de bailarinos, da esquerda para a direita do palco, e não por acaso o salto horizontal é

visto novamente e exatamente no ponto mais agudo da melodia em uníssono. Além disso, o final de frase dessa melodia apresenta uma quebra de métrica: em vez manter a constância de compassos quaternários, surge um compasso de 6/4 justamente na nota mais aguda do uníssono. Isso gera uma sensação de prolongamento, de “atraso” de dois tempos em relação ao ponto em que se espera que apareça o próximo tempo forte da música.



Figura 18: Reação em cadeia em direção à direita do palco



Figura 19:: Ponto culminante com o salto horizontal (centro), saída dos bailarinos em corrida (laterais) e preparação lenta do solo do bailarino 2 (esquerda)

Na música, sobreposição de modos nas cordas, defasagem e transformação rítmica com o agogô e quebra de métrica. Na coreografia, duos com salto horizontal em tempos forte de culminância, solos que sublinham linhas melódicas – sejam elas periódicas ou não – e construções de camadas espaciais em adensamento paralelo ao adensamento musical. Na seção a2, como diria a coreógrafa Doris Humphrey, a música e a dança são dois indivíduos que andam de mãos dadas, mas não são gêmeos idênticos⁴³.

⁴³ “A dança não é uma arte independente; é verdadeiramente feminina, e precisa de um companheiro simpático, mas não de um mestre, na música. O relacionamento ideal é como um casamento feliz em que dois indivíduos andam de mãos dadas, mas não são gêmeos idênticos.” (HUMPHREY apud DAMSHOLT, 1999, p. 74)

Seção a4

Em 5'51", inicia-se o solo do bailarino 2, ao som da voz de Juliana Strassacapa. É o primeiro surgimento de voz cantada em *Agora*. É a primeira vez que um bailarino permanece sozinho no palco, o que reforça a interpretação de solistas como papéis de solidão em *Agora*.

Em entrevista, Abranches relatou ter utilizado o personagem Francisco, el Hombre do livro *Cem anos de solidão* como inspiração para a composição do lugar do bailarino 2, embora sua intenção não fosse dar ao bailarino um papel literal de personagem em *Agora*. Embora a ideia não seja a de retratar um personagem, essa vaga alusão a Francisco, el Hombre pode proporcionar algumas leituras de sentido. O fato de, no livro, Francisco, el Hombre ser um cantor e trovador da vila de Macondo conecta-se à primeira aparição de voz cantada em *Agora*, justamente no solo do bailarino 2.

Meses depois, voltou Francisco, o Homem, um ancião errante de quase 200 anos, que passava com frequência por Macondo, divulgando as canções compostas por ele mesmo. Nelas, Francisco, o Homem, relatava com detalhes minuciosos os fatos acontecidos nos outros povoados do seu itinerário, de Manaure até os confins do pantanal, de modo que se alguém tinha um recado para mandar ou um acontecimento para divulgar pagava-lhe dois centavos para que o incluísse no seu repertório. (MÁRQUEZ, 2003, p. 54)

Além disso, Francisco, el Hombre é o nome da banda do compositor Sebastian Piracés, que não por acaso aparece pela primeira vez em sua formação mais completa⁴⁴ (baixo, bateria, percussão, guitarra e voz) logo nesse momento da obra, em associação com o bailarino 2.

⁴⁴ Em sua formação original, a banda Francisco, el Hombre conta com uma presença maior de vocais, performados tanto por Sebastian Piracés quanto pelos outros membros em *backing vocals*.



Figura 20: Solo do bailarino 2 versus *tutti* de bailarinos (acervo da SPCD)

O canto, quando colocado em relação à dança, é mais uma voz – literalmente – que se faz ouvir nos diálogos entre música e dança. Isso, em alguns casos, pode gerar uma sobrecarga de informação e de sentidos, e essa é uma das razões pelos quais a canção é usada com moderação em contextos de dança contemporânea. No caso da obra analisada, Abranches evita o efeito de sobrecarga de sentidos reservando a voz cantada para momentos de solistas. É o que acontece também em a4 e, como veremos, no final da parte B.

Além de combinar a voz com apenas um bailarino no palco, a voz é gravada e editada de forma que a compreensão das palavras não esteja tão nítida. Em entrevista, a coreógrafa declarou que a letra cantada nesse momento é “tempo se vai/como areia, como o tempo vai”. Porém uma escuta atenta revela que a composição musical brinca com a coexistência de “foi” e “vai”, uma vez que a sílaba começa com a consoante “f” e a vogal “o” é gradualmente transformada na vogal “a”, terminando com o “i” de “vai”. Esse jogo fonético se relaciona diretamente com os sentidos de tempo que a obra se propõe a discutir: a simultaneidade do “foi” e do “vai” comunica a fugacidade de um instante do presente que se torna passado e se dirige ao futuro tão logo quando é percebido.

Coreograficamente, o bailarino 2 apresenta um material novo, intrinsecamente conectado às frases da voz de Juliana, porém sem perder a relação com a levada rítmica. Por enfatizar ao mesmo tempo a voz e a condução rítmica, trata-se de uma camada coreográfica mais híbrida que é diferente, como veremos, do solo da parte B, focado quase que exclusivamente na linha vocal. Em 6'06", a bailarina 6 “duplica” o solo do bailarino 2 – semelhante ao procedimento das camadas masculinas e femininas de a2 –, e daí em diante construção de múltiplas camadas que se unem e se desfazem será novamente explorada, tal qual as verificadas em a2 e a3.

Após esse conjunto, a relação se inverte: o grupo fica lento e o bailarino 2 torna a ser solista. Junto com isso, ressurgem também a linha vocal e a própria coreografia que é associada a essa linha no início de a4. A qualidade de movimento dessa retomada, no entanto, é diferente da que é colocada na apresentação da frase coreográfica. No começo de a4, Nielson parece enfatizar o prolongamento das vogais do canto de Juliana ao apresentar movimentos de tronco e braços mais ligados e prolongados. Já no final de a4, a voz não ressurgem assim como foi apresentada sonoramente, mas com mais camadas percussivas e sobreposta ao *riff*⁴⁵ de guitarra. Essa nova textura sonora interfere na interpretação corporal que Nielson dá à mesma frase coreográfica, que agora tem menos intenção de prolongamento e mais peso e acentuação, dialogando com os aspectos rítmicos que foram acrescentados à música.

⁴⁵ *Riffs* são frases em *ostinato* rítmico-melódico, características do universo do *rock* e do *jazz* (MOLINA, 2017, p. 100).

Parte B: descontinuidades da memória

O mais feroz dos animais domésticos é o relógio de parede: conheço um que já devorou três gerações da minha família.

Mário Quintana

A parte B separa-se da parte A devido à conjunção de fatores musicais e coreográficos que se apresentam a partir de 7'05". Nesse ponto, o piano surge pela primeira vez, acentuando uma nota mi grave e promovendo uma quebra na constância rítmica que havia sido estabelecida na parte A. Com a quebra da constância, também se quebra o solo do bailarino 2, que é o primeiro a se retirar do palco.

A música arrefece e o som de metrônomo inicial volta à evidência – consideravelmente mais rápido que no início da obra –, os bailarinos saem de cena gradualmente e a iluminação se transforma: de geral e clara, ela escurece e demarca um grande círculo no centro do palco. Quando o bailarino 1 finalmente sai de cena, em 7'42", o metrônomo e a percussão finalizam sua longa presença métrica com um trêmolo no agogô, indicando o “personagem” metronômico que o bailarino representa e informando que um outro tipo de tempo será instaurado. Permanecem em cena apenas três pessoas: o bailarino 10, a bailarina 8 e a bailarina solista 12, que andam lentamente, dissociados e com olhares distantes. Ouve-se apenas efeitos sonoros e sons de vento, e pela primeira vez na obra não há marcação de pulso.



Figura 21: Saída do bailarino 1 e caminhada lenta da bailarina 12 (esquerda) e encontro da bailarina 8 (direita) com o bailarino 10 (centro) (foto de Fernanda Kirmayr – acervo da SPCD)

Como dizia Abranches no programa de sala, essa parte tem relação com o tempo da memória e do presente. Porém, em entrevista, a coreógrafa disse que a seção B se refere ao tempo cronológico. Parece que, nesse caso, Abranches se referiu à cronologia não no sentido de sequência lógica de eventos em direção ao futuro, mas sim no sentido de um longo e biográfico acúmulo de experiências. Essa temporalidade de vivência longa e de relação com o passado é característica principal da bailarina 12, que é a protagonista da parte B.

Nesse sentido, mesmo o duo da seção b1 refere-se à bailarina 12 pois, segundo os bailarinos e a própria coreógrafa, esse duo representa as memórias de um romance no passado da bailarina 12. Sendo assim, a bailarina 8 pode ser considerada como a própria bailarina 12 quando jovem, o que explica não só seu destaque nesse duo, mas também nos outros duos da coreografia.

Seção b1

O primeiro contato entre os bailarinos 8 e 10 acontece junto com a entrada do piano em 7'55", quando de fato inicia-se a seção b1. Ao mesmo tempo em que o piano contribui para adicionar lirismo ao duo, ele aparece inicialmente de modo bastante

dissonante e cromático, em ruptura com a tonalidade de mi menor da seção anterior e inicialmente sem direcionamento para outro centro tonal.

A ausência de pulso, somada à construção de frases musicais de durações assimétricas e dinâmicas contrastantes, remete à experiência subjetiva da memória, que temporalmente não se submete à métrica do relógio, e é capaz de misturar, encurtar, alongar, sobrepor e até reelaborar experiências pessoais. O sujeito dessas memórias é, nesse caso, a bailarina 12. Ou seja, a instabilidade e o lirismo da composição musical fazem dela uma interface que conecta a temporalidade incerta da memória da bailarina 12 e o romance do passado que os bailarinos 8 e 10 representam.

Devido a essas características musicais, a seção b1 foi transcrita de maneira não métrica e com uma notação estimada de durações, tendo a figura de semicolcheia como duração relativa mínima (♩) e a figura de mínima como duração relativa máxima (♪). As ligaduras foram utilizadas para demarcar os começos e finais de frases. Sustenidos e bemóis foram utilizados de maneira ocorrente e bequardos de aviso foram utilizados quando necessário.

Tempo rubato

Piano

p *pp* *mf*

poco accel.

rall.

pp

The image displays a musical score for piano, labeled 'Piano' on the left. It consists of four systems of staves. The first system is marked 'Tempo rubato' and includes dynamic markings *p*, *pp*, and *mf*. The second system continues the melodic line. The third system is marked 'poco accel.' and shows a more rhythmic passage. The fourth system is marked 'rall.' and ends with a *pp* dynamic marking. The notation is non-metric, with irregular note durations and frequent use of slurs and accidentals.

Figura 22: Transcrição do primeiro momento de piano da seção b1

Além do piano apresentado acima, a música também apresenta sons de chocalhos – é percussão, mas não tem métrica definida – sons que lembram areia, e sons pulsantes constantes que remetem a pássaros ou algum outro animal. Percebe-se uma construção de uma paisagem sonora: de uma música que remete a um espaço completamente diferente da seção anterior, e por isso sua função é mais de ambientação do que de referência rítmica. Embora esses outros elementos componham a sonoridade de b1, é nos fraseados do piano que se baseiam as interações coreográficas do duo.

Em vez de iniciar com o característico salto horizontal como outros duos de *Agora*, o duo da parte B é construído numa dinâmica bem menos intensa. Da caminhada aos seus primeiros contatos, os dois bailarinos estão bem enraizados no chão, sem elevações da bailarina pelo bailarino, e com ênfase na movimentação sinuosa e espiralada do corpo. Essa escolha de vocabulário de movimento se relaciona ao modo como *Abranches* traduz a música em coreografia: na ausência de pulsação e sua relação com o solo, o movimento “sobe” no corpo, em espiralização, e intensifica-se a relação com a melodia. Durante esse primeiro momento do duo, é a bailarina 8 que conduz os movimentos do bailarino 10, enquanto a bailarina 12 circunda o casal fora do círculo de luz, porém sempre olhando-os fixamente, enxergando neles o seu passado.

Embora começasse sem um centro tonal definido, o final da primeira aparição do piano polariza o sol sustenido (vide último sistema da partitura apresentada acima), que resolve como sensível⁴⁶ da nota lá em 8’47”. Nesse ponto, o piano atinge o tom de lá menor, apresentando um tema melódico na mão direita e um arpejo de tríade em *ostinato* na mão esquerda:

⁴⁶ O efeito de sensível pode ser descrito da seguinte maneira: como nesse caso a música está começando a apresentar a escala de lá menor (lá si dó ré mi fá# sol# lá) o sol sustenido é a sétima e última nota da escala. O sol sustenido, por estar à distância de um semitom (ou seja, o mais próximo possível) da nota principal (o lá) precisa deslizar para o lá, para nele repousar.

Piano

$\text{♩} = 58$

p

7

13
(primeiros três compassos da frase anterior tocados ao reverso)

20 $\text{♩} = 72$

mf

26 *poco rit.*

33 *a tempo*

Figura 23: Transcrição do segundo momento de piano da seção b1 (página 1)

Figura 24: Transcrição do segundo momento de piano da seção b1 (página 2)

A condução coreográfica passa então para o bailarino 10, que estabelece um outro tipo de acento musical por meio das elevações da bailarina 8, com mais ênfase no ar do que no chão. Suas suspensões e jogadas da bailarina para o alto, marcam no ar o pulso musical que em outros momentos da coreografia é marcado no chão, com os pés.



Figura 25: Acento vertical no duo dos bailarinos 8 e 10 (foto de Silvia Machado – acervo da SPCD)

Em 9'15", a música é reproduzida ao reverso, e os bailarinos do duo retomam os movimentos sinuosos, também em reverso, interrompendo numa pausa expressiva aos 9'25". Nesse momento, a bailarina 12 pausa ao fundo, exatamente entre a abertura de troncos feita pelo casal, como se com o reverso da música ela alcançasse o interior de suas memórias:



Figura 26: Bailarina 12 entre os bailarinos 8 e 10 (foto de Charles Lima – acervo da SPCD)

O duo é retomado aos 9’27”, em repetitividade temática e apresentando uma certa ambiguidade entre modo maior e modo menor na harmonia. Fragmentação e repetitividade são fortes características da música desse trecho, que se dá pelas quebras de quadratura – frases de seis compassos – e alternâncias entre compasso de 2/4 e 3/4. Essas características podem ser associadas à própria experiência subjetiva de memória, que tende a encurtar, alongar, reformular e revisitar experiências vividas, em infinitas possibilidades de composição e até de recriação do tempo e do espaço. A alta carga afetiva de relações românticas, representadas nesse caso pelo duo, favorecem ainda mais esse tipo de experiência de memória e de tempo.

Em 10’37”, a parte do piano finaliza de maneira harmonicamente inconclusiva, porque depois de muito repetir o si bemol – que sobre o lá menor resulta no acorde de Am9b – a melodia finaliza-se sobre a nota sol sustenido – formando um dissonante acorde de Am7M. Esses acordes, por serem formados sobre a função de tônica, geram dissonâncias que não se resolvem e produzem um efeito de suspensão. Os bailarinos 8 e 10 retomam a frase inicial do duo ao reverso. Da suspensão, volta-se à ausência de pulso. A bailarina 12, depois de muito caminhar, “corta” o duo pela frente, atravessando o centro do palco justamente entre os bailarinos 8 e 10. Se antes a bailarina

12 surgia entre o casal pela parte de trás dos bailarinos (vide foto acima), agora ela os atravessa pela frente, numa atitude de decisão e autonomia contrastante com sua longa e lenta observação.



Figura 27: Bailarina 12 atravessando o duo dos bailarinos 8 e 10 (foto de Rodolfo Dias Paes – acervo da SPCD)

Seção b2

O corte do duo por parte da bailarina 12 comunica uma ruptura com a memória e um retorno ao momento presente, que tem uma marca musical muito específica: o uso da voz cantada. A voz dessa coreografia, sempre na interpretação da cantora Juliana Strassacapa, já havia aparecido na primeira parte, porém com efeitos de distorção que não evidenciavam o que estava sendo cantado. Nesse momento, a voz é nítida e a coreografia estabelece relações ricas com a sua letra. Como há apenas uma pessoa no palco e uma voz soando, ambas femininas, essa voz pode ser interpretada como a “voz da consciência” da solista – ou da consciência da personagem Úrsula – gerando um efeito de “eu lírico”.

Durante seu solo, a estreita coerência entre as frases musicais e o movimento corporal da solista realçam ainda mais a ideia de ‘eu lírico’. Abranches declarou, em

entrevista⁴⁷, que o sentido da letra da música foi utilizado como referência direta para a composição do solo, ajudando a determinar as intenções de movimento de cada frase coreográfica. Na ausência de pulsação demarcada, Abranches realçou que a divisão silábica foi um fator crucial para a organização temporal do solo, estruturando o tempo de todo o fraseado de movimento, seja pela ênfase na articulação das consoantes ou pelo prolongamento das vogais.

Porém a ausência de demarcação de pulso não significa, nesse caso, a ausência de pulso. A própria coreógrafa percebeu que nos silêncios entre cada frase cantada residem possibilidades de pulsação, e preencheu-os com pequenas frases de ritmo coreográfico, que colaboram também para a interpretação do solo. Isso foi considerado durante a transcrição do vocal que, diferente do primeiro piano da parte B, possui um pulso implícito que permite uma escrita em compasso quaternário e uma discriminação mais precisa de sua divisão rítmica. Esse pulso, embora oculto, aparenta ter certa maleabilidade temporal, ora acelerando, ora ralentando, o que acaba por favorecer a dramaticidade do solo da bailarina 12.

Além disso, Molina afirma que na música popular “mesmo depois dos anos 1960 ainda é comum haver uma primeira etapa de criação em que se configura uma melodia/letra acompanhada por uma proposta de harmonia em uma determinada condução rítmica” (2017, p. 36). Esse fato permite levantar a hipótese de que essa melodia de vocal de *Agora*, mesmo apresentada *a capella*⁴⁸, possa ter sido composta inicialmente sobre uma condução rítmica e harmônica, e continuou carregando traços desses elementos mesmo quando apresentada sem eles.

⁴⁷ Vide apêndice E.

⁴⁸ *A capella* é a denominação dada ao canto realizado sem o apoio de nenhum acompanhamento de instrumento musical.

$\text{♩} = 82$

O que é, o que é o que e-xis-te é o a - go-ra

O que é, o que é o que e-xis-te é o a - go-ra E a gen-te

rit. bus-ca to-do di - a co - e-rên - ci - a to - do

di - a pa - ci - ên - cia pra ex-pli-

car o i-nex-pli-cá - vel só por me-do de che - gar

que o que é que o que e - xis - te é o a - go-ra

Figura 28: Transcrição do vocal da seção b2

A expressividade dessa cena é intensa principalmente por culminar após uma lenta caminhada de mais de dez minutos, que gerou o efeito de acumular a energia e a tensão que é descarregada no solo. A relação com o tempo reverso também ocorre aqui: a frase que se inicia aos 11'30" com a entrada do chimbau é dançada ao reverso e muito rapidamente a partir de 12'28", quando a bailarina 12 encerra seu solo e retoma suas lentas e longas caminhadas pelo espaço.



Figura 29: Solo da bailarina 12 (foto de Charles Lima – acervo da SPCD)

O lugar da bailarina 12 é o único que pode ser associado a uma personagem de *Cem anos de solidão*, embora não de maneira literal. Nesse caso, a bailarina 12 não retrata nem representa a personagem Úrsula em si, mas sim a experiência temporal dessa personagem, que é refratada em formas musicais e coreográficas sem levar consigo os aspectos narrativos do livro.

Úrsula é a matriarca que percorre quase todo o enredo de *Cem anos de solidão*, envelhecendo gradualmente e carregando consigo as repetitivas memórias de diversas gerações familiares. Por ter vivido uma longa era, sua percepção de tempo é vasta, dilatada e distanciada dos pequenos instantes cotidianos. Sua experiência se assemelha ao cronotopo que Bakhtin associa ao tempo biográfico: “Os instantes, o dia, a noite, a contiguidade imediata de breves instantes quase perdem inteiramente o seu significado no romance biográfico, que opera com longos períodos, com partes restritas da totalidade vital (idades, etc.)” (BAKHTIN, 2003, p. 214).

Essa dimensão temporal dilatada do tempo biográfico soma-se, no caso de Úrsula, a uma circularidade e repetitividade intrínsecas às gerações da família Buendía, que a personagem Pilar Ternera descreve, em *Cem anos*, da seguinte maneira:

Não havia nenhum mistério no coração de um Buendía que fosse impenetrável para ela [Pilar Ternera], porque um século de cartas e de experiência lhe

ensinara que a história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que continuaria dando voltas até a eternidade, se não fosse pelo desgaste progressivo e irremediável do eixo. (MÁRQUEZ, 2003, p. 374–375)

A personagem Úrsula, no livro, percebe esse retorno de novos membros da família às mesmas questões e dificuldades de gerações passadas, exclamando ao decorrer do romance que "é como se o tempo desse voltas sobre si mesmo e tivéssemos voltado ao princípio" (p. 189) e "é como se o mundo estivesse dando voltas" (p. 284). Coreograficamente, a bailarina 12 apresenta essa circularidade dando voltas em torno do duo, e ficando exatamente ao centro do duo no fim da frase ao reverso, mas naquele momento ela ainda passava por fora do círculo de luz que demarcava o chão. Em b2, ela adentra a luz do palco e é acompanhada por um ponteiro luminoso que gira em sentido horário, à maneira de um relógio. A luz, a solidão radical da voz – o que existe é o agora – e a coreografia instauram uma nova temporalidade, que não é mais a da recordação e da memória e sim do presente e da ação, do ser, estar e agir nesse instante que é o agora.

Parte C: ritmo, corpo e calor

Nessa terceira e última parte de *Agora*, Abranches diz ter priorizado a ideia de tempo como temperatura. Na língua portuguesa, a palavra tempo além de designar as flutuações climáticas – previsão do tempo, tempo frio, tempo quente – também enfatiza a sua transitoriedade, sua constante mutabilidade. Nesse sentido, o tempo-temperatura não é algo estável e constante, mas sempre mutável, sempre em transformação. Nessa última parte da análise, porém, será visto que esse aspecto temporal climático não se separa do tempo musical que foi enfatizado na parte A, e sim relaciona-se com ele e com a elaboração coreográfica para a construção de um sentido de brasilidade.

Seção c1

Em 12'34" inicia-se a parte C, que estabelece uma simetria estrutural com a parte A justamente por voltar a enfatizar os grandes conjuntos coreográficos e por ter uma duração temporal proporcional à parte A. Iniciando logo após o final do solo da bailarina 12, bailarinos e bailarinas entram progressivamente por ambos os lados do palco, executando uma frase coreográfica que avança de costas e tem a mesma duração da frase apresentada pelo baixo – oito pulsos ou dois compassos quaternários:

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Baixo' and is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a descending contour, starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes and quarter notes. The bottom staff is labeled 'Bateria' and is in a drum clef with a 4/4 time signature. It shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (marked with an 'x' above each note), representing the 'oito pulsos' mentioned in the text.

Figura 30: Tema do baixo e marcação de chimbau na seção c1

De perfil melódico descendente e com ênfase no acento rítmico a cada três semicolcheias, essa frase do baixo apresenta as informações musicais que serão utilizadas pelas guitarras e pela voz, estabelecendo uma coerência de materiais musicais para essa seção. Entre a seção b2 e c1 não há relação de modulação ou de resolução harmônica, mas de súbita justaposição entre a tonalidade de si bemol menor da seção anterior com a tonalidade de fá menor da seção atual, valendo-se do fá como principal nota comum entre o fim do vocal e o começo do baixo.

A frase coreográfica que é apresentada no início da parte C relaciona-se tanto ritmicamente com as marcações de pulso do chibbal quanto melodicamente com a linha do baixo. Os pés parecem marcar os cinco primeiros pulsos do chibbal, seguidos de dois passos em um pulso e uma ondulação de corpo que passa pelos quadris e termina na cabeça – a espiralização ascendente de movimento –, relacionada ao fraseado do segundo compasso do tema do baixo.

Enquanto o grupo segue com essa sequência coreográfica, a bailarina 12 ainda está deixando o palco, retomando sua linha temporal lenta e cruzando com a também lenta passagem do bailarino 1. Para Abranches, é como se ela estivesse novamente cruzando com o próprio tempo – que é o bailarino 1 –, vendo-o passar ao seu lado, e por isso não participando dos acontecimentos do tempo presente.

O tempo do bailarino 1 na parte C, no entanto, não será sempre lento, mas em alternância com a aceleração. Ele corre em círculo pelo palco em 13'07" no sentido anti-horário e volta ao tempo lento em 13'14". Enquanto as performances lentas de solistas denotam introspecção ou solidão, essa performance de solista rápida traz o sentido de pressa, de estar em um tempo psicológico bem mais acelerado do que o dos outros bailarinos.



Figura 31: Entrada de costas ao tema do baixo (centro), corrida do bailarino 1 (direita)

Conforme novos elementos percussivos vão adensando a textura musical, o palco se torna cada vez mais cheio de bailarinos e bailarinas, que iniciam em 13'16" e em

13'33" novas frases de movimentos em que têm, assim como na parte A, a mesma duração dos motivos vocais que as acompanham. Quando terminam de dançar os motivos de voz, os bailarinos viram de costas ou retomam o “andar de costas”, mantendo uma relação ativa com o pulso, mas pausada em relação à melodia⁴⁹.



Figura 32: Os dois motivos de voz da seção c1 e suas respectivas durações de pausas

A construção espacial da coreografia sobre os motivos de voz, no entanto, mantém uma autonomia em relação à música: conforme os motivos se repetem, cada vez mais bailarinos dançam, mas a última aparição do motivo quebra com a expectativa, pois apresenta ou pausa ou menos bailarinos do que o que se espera. Isso é um modo de, como disse Abranches em entrevista, não deixar a relação entre a música e a dança tão próxima, tão óbvia, inserindo ligeiras quebras de expectativa.

 <p>Motivo de voz 1</p> <p>1ª vez Bailarino 11</p> <p>2ª vez Bailarino 2 + Bailarina 6</p> <p>3ª vez Bailarina 5</p> <p>4ª vez Bailarino 4 + Bailarina 9</p> <p>5ª vez nenhum bailarino*</p>	 <p>Motivo de voz 2</p> <p>1ª vez Bailarina 5 + Bailarina 6</p> <p>2ª vez Bailarina 5 + Bailarina 6 + Bailarino 2</p> <p>3ª vez Bailarina 5 + Bailarina 6 + Bailarino 2 + Bailarino 1</p> <p>4ª vez Bailarina 3*</p>
---	---

*quebra de expectativa, esvaziamento

Figura 33: Diagrama da composição coreográfica a partir dos motivos de voz de c1

Ainda assim, percebe-se no início da parte C uma relação bem mais próxima entre a estrutura dos elementos musicais e coreográficos apresentados do que as do início da parte A. A relação com pulso e subdivisão, que era o mote das relações entre a música e a dança na parte A, continua presente em C, mas soma-se a uma proximidade com os

⁴⁹ A música dessa seção pode ser ouvida parcialmente nesse *teaser*: <https://youtu.be/-uMYBJ0d5us>

conteúdos melódico-harmônicos, que são materiais próprios da parte C, e não tem relação direta com as partes anteriores.

No entanto, a ênfase na percussão e na elaboração de estruturas espaciais, típicas da parte A, retornam logo em seguida. Em 13'51" surge um breve tema microtonal na guitarra – que não ressurge na obra, mas age como transição para o retorno da percussão e leva a uma elaboração de duos em nível baixo que culmina em um círculo de duos de 14'06".

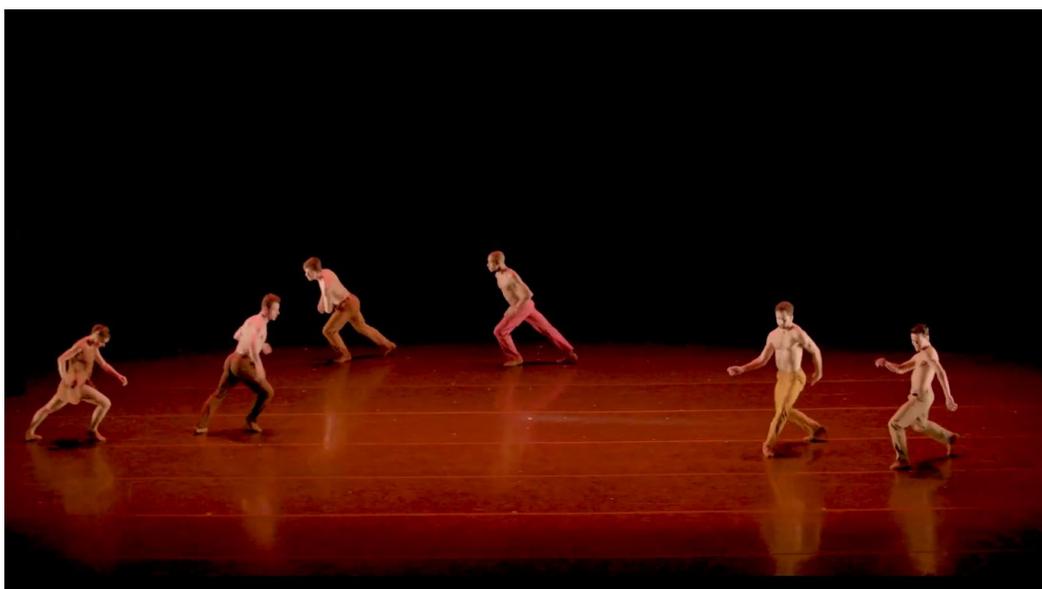


Figura 34: Círculo de três duos de c1

Calcado na percussão, o círculo de três duos que se inicia em 14'06" tem um sentido de memória, uma vez que remete às frases de percussão de a2 e à própria estrutura coreográfica daquele momento sem, no entanto, ser uma citação literal. Observa-se que os três duos de bailarinos executam combinações diferentes de uma mesma série de movimentos coreográficos, que ora se sincronizam, ora se dissociam, gerando assim certos pontos de *tutti* semelhantes aos observados em a2. Esse círculo também estabelece uma estrutura recorrente na parte C, que é a composição espacial baseada em três duos.

Seção c2

Em 14'43", temos o início de uma nova seção devido ao ressurgimento do tema de baixo que inaugurou a seção c1, porém encurtado e em timbre de sintetizador distorcido, preso em suas cinco primeiras notas à maneira de um “disco arranhado”. Os bailarinos 4 e 2 – o 2 foi o último integrante dos três duos que restou em cena ao final de

c1 – começam a andar para frente enquanto a coreografia parece voltar no tempo, já que os outros bailarinos voltam ao palco correndo de costas, numa qualidade de movimento que lembra uma fita de videocassete sendo rebobinada. Ou seja, é estabelecida uma relação de memória com o início da própria parte C, retomando-a não de maneira idêntica, mas como se houvesse uma força tecnológica que fizesse o tempo voltar (fita cassete) ou continuar girando em torno de si mesmo (disco arranhado).



Figura 35: Motivo de baixo da seção c1 encurtado

Coreograficamente, diversas linhas temporais e espaciais de bailarinos cruzam o território do palco: algumas o atravessam por completo, outras atingem um ponto para depois caminhar ou correr em outra direção. Independente das individualidades que são traçadas no espaço – que remetem diretamente às questões de solidão discutidas anteriormente – parece haver um senso de grupo que não pode ser quebrado, já que alguns bailarinos insinuam sair, porém voltam como que magneticamente à coletividade. O grupo vai se aproximando cada vez mais, diminuindo progressivamente a distância entre seus corpos, e essa reunião culmina com o poder agregador do pulso musical no *tutti* de 15'17". Junto com o *tutti* de bailarinos, o primeiro tema vocal de c1 é retomado na íntegra, contribuindo para instaurar o senso de coletividade da composição coreográfica.

Diferentemente dos *tuttis* da parte A, a parte C apresenta *tuttis* que são mais que breves cortes temporais: são frases inteiras em que todos os bailarinos e bailarinas dançam juntos e bastante próximos fisicamente. Por estarem todos realizando a mesma frase coreográfica – e não frases coreográficas de camadas diferentes que ocasionalmente se juntam, como era recorrente em A – gera-se, esteticamente, um efeito de força, uma vez que todos estão comunicando e reiterando uma mesma “informação” corporal e rítmica, em concordância.



Figura 36: *Tutti* de bailarinos e bailarinas na seção c2 (foto de Charles Lima – acervo da SPCD)

Essa mesma “informação” corporal se refere diretamente à música, à sua rítmica, uma vez que, nesse trecho, a coreografia explora novamente a subdivisão rítmica, com ênfase no movimento coreográfico dos pés. Ou seja: a reiteração de uma mesma sequência coreográfica dos bailarinos é também a reiteração da rítmica que a música apresenta. E como essa rítmica é intensa para o corpo, e “pede” por uma alta densidade de passos para ser preenchida, o corpo responde fisicamente a ela produzindo calor.

Ao assistir *Agora* ao vivo, é possível perceber o suor e a respiração ofegante dos bailarinos que correm ou mesmo dos bailarinos que dançam sequências coletivas que, na parte C, são mais exigentes em termos de esforço físico e velocidade de passos. Isso gera um calor que não é mera proposta estética, mas quase tátil para quem assiste e literalmente tátil para quem dança.

O *tutti* se desloca espacialmente, quebrando-se brevemente em filas para logo se tornar grupo de novo – a força de coletividade mantém o grupo junto apesar dessas pequenas quebras. Um breve duo dos bailarinos 6 e 11 solta-se do conjunto, sobrepondo a coreografia dos motivos de voz sobre frases de guitarra: reconhece-se a coreografia retomada, surpreende-se com a melodia nova que a acompanha. O duo se agrega ao conjunto, e o bailarino 2 se separa para um novo solo, em 15’52”.



Figura 37: Solo do bailarino 2 em eco com o conjunto

O grupo mantém a unidade do *tutti*, e desloca-se em filas pelo palco conforme o bailarino 2 procede com seu solo. É retomado o procedimento de solista que é “multiplicado” pelo conjunto, de modo que as frases do solista são algumas vezes ecoadas pelo grupo de bailarinos, juntamente com reminiscências sonoras do tema de baixo encurtado e em segundo plano. O grupo sai pela direita do palco, restando em cena apenas os bailarinos 1 e 2.

Seção c3

Em 16’30”, um terceiro motivo de voz se anuncia com o solo do bailarino 1, mas ainda sem se desenvolver em frases musicais. O bailarino 2, que havia acabado seu solo, permanece andando em cena e traça um círculo em sentido horário no palco em torno do solo do bailarino 1 – à maneira da bailarina 12 na parte B.



Figura 38: Terceiro motivo de voz da seção c3



Figura 39: Bailarino 2 circunda solo do bailarino 1

Musicalmente, a guitarra apresenta também uma nova frase, com ênfase na distorção, que leva a um aumento densidade na textura musical. Porém, novamente por quebra de expectativa, essa densidade sonora não é correspondida diretamente pela densidade de bailarinos no palco – que são apenas dois – mas indiretamente pela densidade coreográfica do solo do bailarino 1, pela sua energia empreendida na ocupação do espaço do palco.

A densidade sonora, no entanto, continua aumentando em dinâmica. É nesse cenário denso que os bailarinos 1 e 2 saem correndo e o duo dos bailarinos 8 e 10 volta à cena em uma corrida, com a música culminando em uma mudança para compasso ternário e a coreografia apresentando, mais uma vez, o icônico salto horizontal em 16'47". Juntamente com o salto, uma longa nota aguda no vocal é ouvida como se fosse um grito, enfatizando a intensidade da corrida e a finalização do salto. O fato de esse salto ter estado ausente durante toda a parte C e ressurgir justo no ponto culminante dessa seção, da parte C e de toda a obra dá a ele um peso dramático bastante intenso, pois faz dele mais um elemento de memória da parte A.

As fotos abaixo demonstram a execução do salto horizontal, em três momentos e à maneira de um fotograma⁵⁰:

⁵⁰ Os outros bailarinos em cena, no entanto, não fazem parte da composição coreográfica desse momento, que ocorre com apenas os bailarinos 8 e 10 em cena. Não se trata, portanto, de um registro, mas sim de uma fotografia posada, possivelmente tirada para fins de divulgação do trabalho, e composta com a presença de outros bailarinos para ilustrar a ideia geral da coreografia.

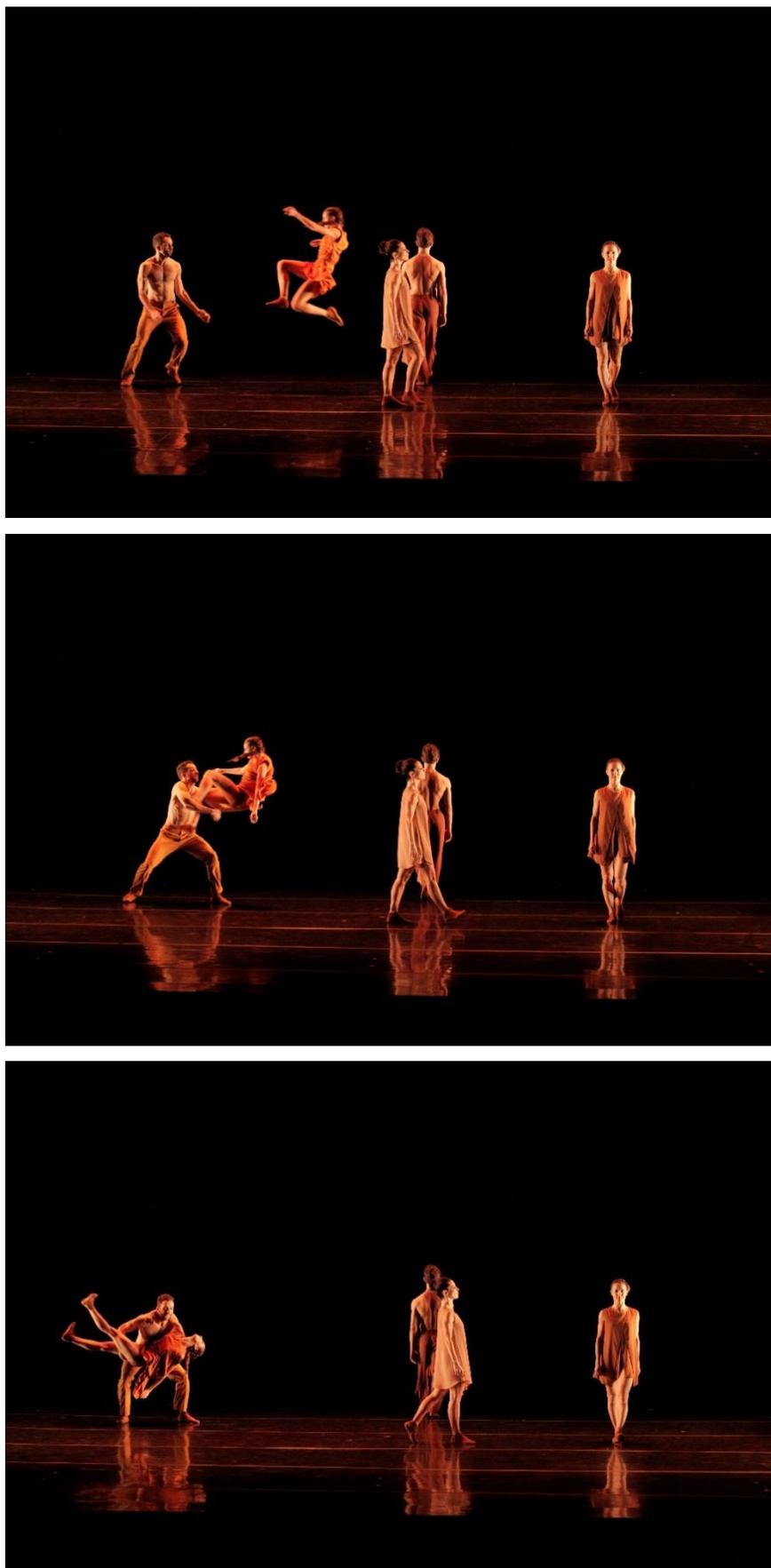


Figura 40: Reaparição do salto horizontal no ponto culminante de *Agora*, com os bailarinos 8 e 10 (fotos de Rodolfo Dias Paes – acervo da SPCD)

Esses elementos, reunidos, permitem mais uma interpretação com base no livro *Cem anos de solidão*. Retomemos a citação apresentada na parte A: a precisa sincronização dos acordes progressivos dos relógios culminava ao meio-dia em uma valsa completa. Juntando a figura do tempo cronológico do bailarino 1, o ritmo ternário apresentado pela mudança de compasso, a dança em casais que remete à valsa e o auge dinâmico da peça, podemos ler esse momento como o meio-dia de *Agora*, correlato ao meio-dia dos relógios fantásticos de José Arcádio Buendía.

Ao duo principal, juntam-se mais dois duos, totalizando três duos em cena – em paralelo com o tema coreográfico de três duos, recorrente na parte C. Aqui, no entanto, há duas temporalidades defasadas entre si. Os outros dois duos iniciam com o mesmo salto horizontal do duo principal, e seguem com a mesma sequência coreográfica, mas defasados por terem chegado logo depois.

Por terem terminado a sequência antes dos dois outros duos, em 17'02" o duo dos bailarinos 8 e 10 retoma a sua frase da parte B ao centro do palco ao reverso e na tentativa de manter o tempo lento e ligado que era característico daquele momento, e deslocam-se para a direita do palco. É mais uma composição de memória, uma memória que acontece em tempo paralelo e deslocado do espaço presente, e que justamente por não ser real pode ser revivida no tempo de maneira reversa.



Figura 41: Memória da parte B com os bailarinos 8 e 10 (centro) em contraste com outros os dois duos (foto de Rodolfo Dias Paes – acervo da SPCD)

No entanto, esse lapso de memória e de passado dura pouco e o duo principal logo se reúne novamente ao grupo em 17'18'': é a mesma força de união ao coletivo da seção anterior, atuando agora sobre os duos de casal. Ao som de um solo de guitarra, é feita mais uma composição de espaço, separando bailarinos de bailarinas em memória à divisão de gênero masculino e feminino e camadas musicais do começo de a3. Nesse momento, a acumulação de elementos de memória se intensifica ainda mais: nas frases do conjunto que retomam seções anteriores, na volta do agogô da parte A, nas andadas de costas, nos balanços de joelho de a1, nas camadas coreográficas que se unem e se separam.

Seção c4

Embora Abranches tivesse como centro a ideia de calor e velocidade, percebe-se que a parte C também é toda permeada por elementos de memória. Isso se dá pelo efeito cumulativo ao longo do tempo: quanto mais tempo se passa mais se vive e mais há o que recordar. Em 18'10'', início da última seção da obra, o elemento de memória é progressivamente intensificado.



Figura 42: Balanço de joelhos e giro em torno de si

Em linha reta à frente do palco, seis bailarinos retomam o balanço de joelhos e o giro em torno de si mesmos, típico da parte A, porém agora ao som do segundo motivo de voz da seção c1, que assim como ocorreu com a linha de baixo em c2, apresenta-se encurtado. Esse motivo de voz, no entanto, foi fortemente associado a um movimento

coreográfico em sua primeira apresentação em c1: uma frase coreográfica que inicia com uma jogada de perna direita para frente e para trás que, agora em c4, está ausente. É mais uma quebra de expectativa, um jogo de memória, em que a coreógrafa se recusa a dar a ver exatamente aquilo que o ouvido pede.

Em vez da frase “original”, são retomados vários outros movimentos coreográficos da parte A e da parte C, e frase coreográfica característica dessa frase vocal surge apenas em 18’35”. Como nessa seção ela está acompanhada por um tema musical encurtado em relação ao original, é como se o que é visto – a frase coreográfica completa – ajudasse a completar as notas faltantes naquilo que se apresenta aos ouvidos. Essa frase coreográfica, porém, só é apresentada duas vezes. Enquanto ela é dançada, os bailarinos já vão entrando em cena, em andadas e corridas de diferentes tempos, preenchendo novamente o palco. O tema vocal encurtado prossegue, porém em 18’45” é sobreposto à frase de baixo completo do início de c1.



Figura 43: Solo do bailarino 2 (esquerda), conjunto em tempo lento, bailarino 1 olha para público (direita)

À memória do tema de baixo que inaugurava a parte C, em é sobreposto o primeiro solo do bailarino 2 da parte A, que é apresentado na íntegra sobre uma base musical completamente diferente da inicial. Essa sobreposição de passado e presente dá ao solo uma qualidade de movimento mais acelerada e acentuada, uma vez que o andamento desse momento musical é consideravelmente mais acelerado que o da música original do solo do bailarino 2. O olhar do bailarino 1 – que representa o tempo – é o

único em direção ao público e enfatiza ainda mais que toda essa sobreposição de memórias é sobre o próprio tempo.

Nos bailarinos de todo o grupo também ecoa a memória da frase do baixo e, assim como nos motivos de voz, de maneira tardia: embora estivessem lentos no início do solo, todos retomam a frase de movimento típica desse tema de baixo na terceira vez em que ele é tocado, em 18'52". Com essa frase coreográfica, com a aceleração progressiva da música e com um sutil glissando da guitarra, é concentrada toda a energia cênica para o último *tutti*.



Figura 44: Último *tutti*

No último *tutti* em 19'01" o motivo vocal que foi apresentado no início da seção c3 é finalmente apresentado em uma frase completa e, assim como no *tutti* anterior, age como liga para instaurar a coletividade entre os bailarinos. Em termos de exigência física, esse trecho da coreografia é o mais intenso, tanto pela forte acentuação coreográfica do ritmo nos pés quanto pela constante aceleração do tempo musical, impulsionando todos a dançarem gradualmente mais rápido. A intensidade física desse trecho coreográfico condiz com o momento em que ele aparece na obra, logo ao final, o que faz com que ele seja interpretado por bailarinos progressivamente mais suados e aquecidos fisicamente e estabeleça um sentido de calor ainda mais palpável do que a primeira aparição dessa ideia na parte C.

Em 19'28", conforme o *tutti* vai chegando ao seu final, o bailarino 1 volta a correr em círculo em sentido horário, a bailarina 12 volta à cena com seu típico andar lento e o bailarino 2 entra em um andar em tempo intermediário. São, portanto, quatro linhas temporais diferentes no palco: grupo e três solistas, construindo uma coexistência de memórias do que já foram todos os solos de *Agora*, à maneira de um epitáfio.



Figura 45: *Tutti* e retorno dos solistas

O retorno dos solistas associa-se ao final do *tutti* e à diminuição da densidade do que é apresentado cenicamente. O desenho coreográfico do conjunto de bailarinos dispersa-se por meio da andada para trás ou de corridas de outros bailarinos além dos solistas. A música, por sua vez, segue reiterando a mesma frase do vocal e é trazida de volta a percussão de a2. A reiteração, em vez de apresentação de novos elementos, ajuda a sinalizar que a coreografia está se aproximando de seu fim.

Enquanto isso, o bailarino 1 segue correndo em círculo no sentido horário e todos os bailarinos e bailarinas tomam seus lugares do início da obra. Esse movimento de do bailarino 1 parece atuar de modo semelhante ao do início dos *tuttis* da parte C: circulando energicamente e repetidamente o palco, ele promove uma concentração coletiva de forças. A luz gradualmente volta a demarcar os doze focos no chão. Com todos colocados em seus lugares, o cânone da frase 1 é realizado ao reverso e rápido como em um vídeo rebobinado: o primeiro que tinha começado a dançar é o último a terminar.

As luzes também se apagam subitamente com cada clique de metrônomo, numa ordem quase reversa em relação à inicial. A bailarina 12, que foi a última a ser acesa em a1, deveria ser a primeira a se apagar nesse momento, porém o sentido de sua personagem requer uma outra construção: ela só se apaga segundos antes do bailarino 1, ou seja, quase junto com o próprio tempo, simbolizando a longa duração de sua vida.

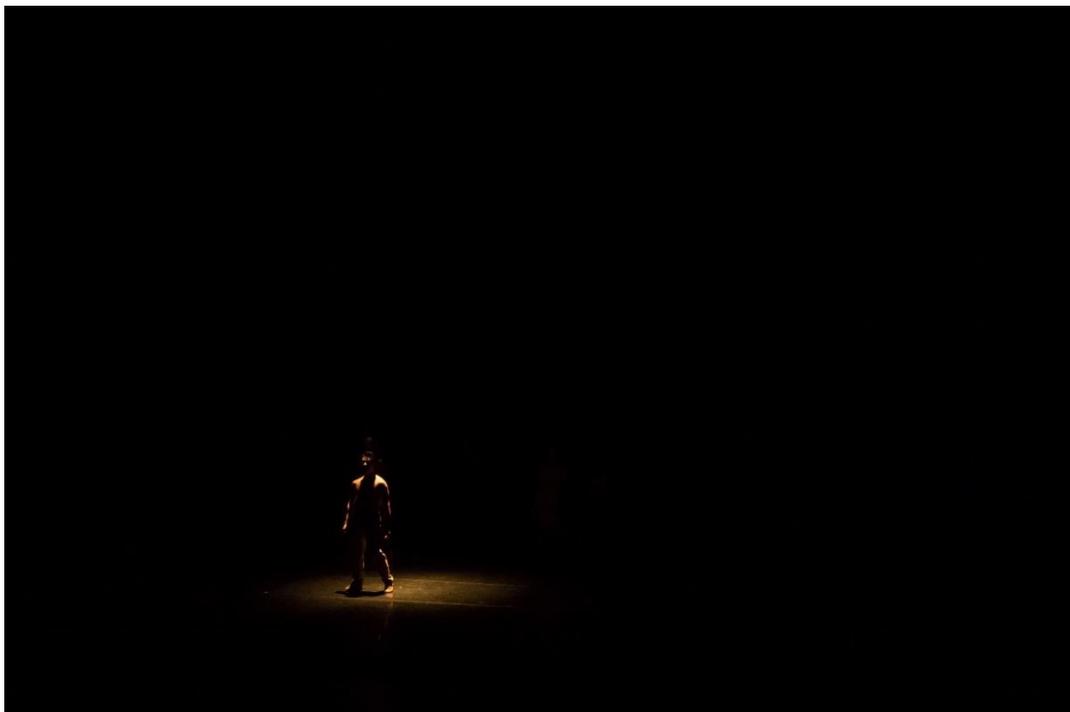


Figura 46: Bailarino 1 no último apagar de luzes de *Agora* (foto de Fernanda Kirmayr – acervo da SPCD)

2. O dialogismo de Bakhtin na Coreomusicologia

2.1. Relação, refração e resposta entre som e movimento

tempo (substantivo masculino)

1. Duração relativa das coisas que cria no ser humano a ideia de presente, passado e futuro; período contínuo no qual os eventos se sucedem. 2. Determinado período considerado em relação aos acontecimentos nele ocorridos; época 3. Certo período da vida que se distingue de outros 4. Período específico, segundo quem fala, de quem se fala ou sobre quem se fala 5. Oportunidade para a realização de alguma coisa 6. Conjunto de condições meteorológicas [...] 11. (gramática) categoria verbal que indica o momento em que se dá o fato expresso pelo verbo [o conteúdo dessa categoria varia segundo as línguas; em português, compreende presente, pretérito (ou passado) e futuro, e suas subdivisões] [...] 14. (música) unidade abstrata de medida do tempo musical, a partir da qual se estabelecem as relações rítmicas; pulsação 15. (música) m.q. *andamento* ('velocidade das pulsações') (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1826)

Com essa extensa – e ainda parcial – definição linguística da palavra *tempo*, inicia-se a segunda etapa dessa dissertação, focada em expor os alicerces teóricos sobre os quais a análise coreomusical de *Agora* foi desenvolvida. Tanto nessa definição de dicionário quanto na análise, percebe-se a multiplicidade de sentidos que uma mesma palavra pode expressar, seja em manifestações verbais, sonoras, corporais ou visuais. É assim que se apresenta um detalhe muito importante para a análise e para a fundamentação teórica desse estudo: a palavra *tempo*, por exemplo, só é capaz de expressar qualquer um desses sentidos caso ela esteja aplicada em um enunciado, ou seja, caso esteja *em relação* com outras palavras, com um contexto sociocultural, com a ideia, individualidade e entonação de quem a enuncia.

Esse é um dos princípios básicos do enunciado, uma noção essencial para o funcionamento do dialogismo proposto por Bakhtin. Compreender o enunciado, tal como proposto por Bakhtin, assegura uma transposição adequada do dialogismo para as linguagens da música e da dança, traçando assim o nível da maleabilidade e aplicabilidade dessa linha de pensamento para os estudos coreomusicais.

Em *Os gêneros do discurso* (2016), Bakhtin apresenta a ideia de enunciado como a “*real unidade da comunicação discursiva*” (p. 28 – grifo do autor), opondo-se às teorias da linguística que visam analisar as línguas gramaticalmente, dividindo-as em partes progressivamente menores, chamadas de unidades da língua – frase, palavra, sílabas, fonemas. Os maiores problemas dessas progressivas divisões, segundo Bakhtin, seriam a arbitrariedade e a exclusão do sujeito enunciatador e de sua entonação expressiva,

o que dificulta as interpretações de sentido. Sobre a questão da divisão de unidades da língua, Bakhtin escreve em rodapé:

Aliás, nem há como sustentá-la. Um enunciado como "Ah!" (réplica de um diálogo) não pode ser dividido em orações, combinações de palavras, sílabas. Conseqüentemente, nem todo enunciado serve. Demais, dividem o enunciado (a fala) e chegam a unidades da língua. Com muita frequência a oração é definida como o enunciado mais simples, logo, já não pode ser uma unidade do enunciado. Pressupõe-se em silêncio a fala de um falante, desprezando-se os sons harmônicos dialógicos. Em comparação com os limites dos enunciados, todos os demais limites (entre orações, combinações de palavras, sintagmas, palavras) são *relativos e convencionais*. (Ibidem, p. 28, grifo acrescido)

Não é que as estruturas gramaticais não sejam importantes para o estudo das línguas, mas que esse estudo estrutural deva ser colocado em função do estudo da comunicação discursiva real, e não do estudo da língua por si só, isolada de seu contato com a realidade e, portanto, de seu funcionamento enquanto língua. Esses limites puramente linguísticos devem, então, ser tomados tais como se apresentam: relativos e convencionais.

Os enunciados, por sua vez, têm uma estabilidade que também é relativa, mas que é determinada por critérios discursivos e não puramente linguísticos. Um desses critérios é a alternância dos sujeitos do discurso: toma-se como uma unidade de comunicação discursiva aquilo que determinado sujeito quis enunciar como um todo, podendo esse todo ser tão simples quanto um aceno, um sim ou um não ou tão complexos quanto uma longa fala, um livro, uma dissertação ou uma obra de arte. Sendo assim, os enunciados podem se apresentar numa alta heterogeneidade de durações e de formas, e ainda assim serem agrupados segundo um critério comum: a intenção dialógica e de comunicação discursiva.

Complexas por sua construção, as obras especializadas dos diferentes gêneros científicos e artísticos⁵¹, a despeito de toda a diferença entre elas e as réplicas do diálogo, também são, pela própria natureza, *unidades da comunicação discursiva*: também estão nitidamente delimitadas pela alternância dos sujeitos do discurso, cabendo observar que essas fronteiras, ao conservarem a sua precisão externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso – neste caso o autor de uma obra – aí revela a sua individualidade no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra. (BAKHTIN, 2011, p. 279 - grifo acrescido)

⁵¹ Na edição de 2016 de *Os gêneros do discurso*, essa frase é traduzida como “diferentes gêneros científicos e ficcionais”. Optou-se por apresentar a tradução de 2011, contida no livro *Estética da criação verbal*, justamente pela substituição do ficcional pelo artístico, uma vez que esse trabalho está, de fato, estendendo as ideias bakhtinianas do romance – o ficcional – para um outro âmbito artístico.

Sob essa ótica, já fica mais evidente que a palavra *tempo*, tal como exposta acima, pouco significa sozinha e que os significados expostos no dicionário são apenas umas poucas possibilidades de sentido que ela pode assumir quando e se for colocada em um enunciado – seja esse enunciado falado, sonoro ou dançado – proveniente da intenção dialógica de alguém.

Como transpor essa noção de enunciado para as linguagens da música e da dança? Primeiramente, o próprio Bakhtin já deixa a ideia de enunciado aberta também às obras de arte, pois em sua própria teoria dialógica ele já considera o texto de maneira mais ampla:

Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos. (Ibidem, p. 307)

Embora um enunciado-obra seja, então, um texto, ele não funciona da mesma maneira que os textos linguísticos e literários estudados por Bakhtin. Uma das especificidades da dança como obra de arte e como linguagem artística é colocada por Marília Amorim no artigo *O discurso da dança e o conceito de gênero – alguns elementos de leitura* (2020) escrito para a Revista Bakhtiniana. Amorim enfatiza que “o discurso da dança é feito de múltiplas discursividades e vozes, como a música, a cenografia, o figurino e a iluminação” (p. 76-77). Ou seja: uma obra de dança é um enunciado que, além de dialogar externamente com outros enunciados – tal como este enunciado-pesquisa dialoga com o enunciado-obra *Agora* – também apresenta diálogos entre suas múltiplas vozes internas, sendo que a música é uma delas. É a falta de alternância dos sujeitos do discurso que leva a essa interpretação, uma vez que dança, música, luz, cenografia e figurinos são enunciados simultaneamente em uma obra, ao mesmo tempo.

Percebe-se, portanto, que a alternância de sujeitos do discurso, por mais que delimite o enunciado como unidade da comunicação discursiva, não é requisito obrigatório para que o diálogo se instaure. O dialogismo de Bakhtin também propõe que se observe o diálogo entre as vozes internas do enunciado, e não somente entre vozes dos sujeitos concretos de uma enunciação.

Para que a dialogia interna possa ser melhor observada, cabe mencionar uma importante distinção de tipos de enunciado que Bakhtin apresenta em *Os gêneros do discurso* (2016). Segundo o autor, os gêneros do discurso são constituídos por “tipos

relativamente estáveis de enunciados” (p. 262), que se desenvolvem de acordo com a convenções, exigências e necessidades de cada campo de atividade cultural no qual o indivíduo se insere, e podem ser divididos em gêneros primários e secundários. Pertencem aos gêneros primários (ou simples) os enunciados da comunicação cotidiana, tais como as réplicas de uma conversa entre duas pessoas, que para o autor representam a forma mais básica e essencial de diálogo. Esses gêneros têm um caráter imediato e um vínculo bastante forte com a situação na qual tenham sido proferidos: eles dependem de que seus subentendidos sejam compartilhados por todos os participantes do diálogo para que a comunicação seja efetivada, e são predominantemente verbais.

Por outro lado, os gêneros secundários (ou complexos) “surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc.” (Ibidem p. 263). Uma das características dos gêneros do discurso é a incorporação e reelaboração dos gêneros primários ou secundários em sua constituição: o romance, por exemplo, incorpora e transforma os diálogos cotidianos, fazendo com que eles percam “o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios”, de modo que esse diálogo se torne um “acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana” (Ibidem, p. 263-264). Por sua vez, nos enunciados cotidianos – ou primários – é possível encontrar a incorporação de versos de poemas, letras de músicas ou mesmo trechos de romances ou de elaborações científicas. Deste modo, a dialogização dos gêneros do discurso pode ocorrer mesmo sem uma real alternância entre sujeitos do discurso, já que a voz do *outro* sempre estará presente na estrutura interna dos enunciados.

Ainda que a música componha o discurso da dança, isso não muda o fato de que ela é por si só uma linguagem artística autônoma que, assim como a dança, possui seus modos de enunciação próprios, com suas peculiaridades técnicas e estéticas. O mesmo ocorre com outras vozes internas da dança. Ou seja, ao considerar o enunciado-obra de dança como pertencente ao gênero secundário, não é possível considerar suas vozes internas como pertencentes ao gênero primário, mas sim como outros gêneros secundários, uma vez que elas são por si só manifestações artísticas.

Sendo assim, um enunciado-obra de dança pode ser descrito no dialogismo bakhtiniano como pertencente a um gênero secundário que se constitui de outros gêneros secundários, sendo um deles a própria música. Ao estabelecer a autonomia dessas duas artes, abre-se a possibilidade de diálogos internos entre elas, uma vez que o diálogo só

pode ocorrer quando se diferencia o *eu* e o *outro*, quando se reconhece a alteridade dos falantes. Nessa situação dupla, em que dança e música podem ora fundir-se na unidade de comunicação do enunciado ora individualizarem-se como o eu e o outro de artes e mundos distintos, muito há para ser observado, pois mesmo quando fundidas é possível encontrar suas cicatrizes, os limites entre as artes do som e do movimento.

Isso pode ser observado, por exemplo, nos casos das obras musicais que se desgarram de seu enunciado dançado original. É o caso do Grupo Corpo, por exemplo, que sob a direção de Rodrigo Pederneiras conta com música composta especialmente para dança desde 1992, ano de estreia da parceria com o Grupo Uakti na criação do balé *21* (1992). Mesmo criadas para fazerem parte do enunciado de dança, as músicas de *21* e de vários balés subsequentes do Grupo Corpo são regularmente lançadas também em formato de álbum, podendo ser facilmente encontradas em plataformas de *streaming* de música. Embora esse não seja o caso de todos os trabalhos – obras como *Nazareth* (1993), *Bach* (1996), e *Lecuona* (2004) não existem como álbuns – as composições musicais encomendadas do Grupo Corpo geralmente têm uma dupla existência, tanto como parte de um enunciado-obra de dança quanto como um enunciado musical, o álbum.

Essa dupla definição – música e dança como artes autônomas *versus* música e dança como partes de um mesmo enunciado – encontra eco em estudos de coreomusicologia. Na introdução ao livro *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse* (2018) é realizado um panorama da coreomusicologia como disciplina acadêmica, em desenvolvimento desde 1992, quando o musicólogo Paul Hodgins introduziu essa denominação. Desde então, muitos estudos coreomusicais vem sendo desenvolvidos, principalmente na Europa, Reino Unido e Estados Unidos. A coreomusicologia não é uma metodologia científica, mas sim um ponto de vista que alterna entre

uma ‘disciplina central’, que foca nas questões fundamentais de natureza puramente coreomusical e uma ‘área interdisciplinar’, baseada nas constantes trocas e entrelaçamentos entre a coreomusicologia no sentido estrito e disciplinas vizinhas correlatas. (VELORI, VINAY, 2018, p. 7 - tradução livre)⁵²

⁵² “[...] a ‘core discipline’, which focuses on fundamental issues of a purely choreo-musicological nature, and an ‘interdisciplinary area’, based on constant ex- changings and intertwining between choreomusicology in the strict sense and the related neighbouring disciplines.” (VELORI, VINAY, 2018, p. 7)

Ainda na introdução acima citada, Patrizia Velori e Gianfranco Vinay defendem uma “inseparabilidade do som e do movimento na performance de dança e em sua recepção”, entendendo “música e dança como um construto” (2018, p. 1). Esses autores entendem que, melhor do que estudar música e dança como disciplinas isoladas, é reconhecer que

é apenas como um todo, e não separadamente como música e dança, que essas duas artes entram em um relacionamento próximo, tanto com os indivíduos para os quais a performance é realizada quanto com aqueles que podem assisti-la via mediação tecnológica. (VELORI, VINAY, 2018, p. 1 - tradução livre)⁵³

A vantagem de se considerar a música como uma voz artística dotada de autonomia estética, mesmo pertencendo a um enunciado de dança, é a de poder observar melhor as consequências que cada escolha de gênero do discurso musical traz para a composição do enunciado coreográfico. Na primeira entrevista⁵⁴ Abranches relatou que, ao iniciar a criação coreográfica de *Agora*, sentiu imediatamente a diferença de temporalidade entre trabalhar com uma estrutura de álbum – em que as faixas possuem começo, meio e fim definidos e temporalmente breves – e trabalhar com uma música contínua, que lhe causou certo estranhamento inicial.

Esse exemplo revela que a composição de um enunciado-obra de dança, ao colocar em contato linguagens artísticas diferentes, pode desencadear relações dialógicas que nem sempre serão relações de acordo. O próprio Bakhtin alerta para que não se corra o risco de compreender o dialogismo como mera questão de acordo entre duas partes, como se o diálogo fosse meramente uma ferramenta de resolução de conflitos.

O diálogo real (a conversa do cotidiano, a discussão científica, a discussão política etc.). A relação entre as réplicas de tal diálogo é o tipo mais externamente notório e simples de relações dialógicas. Contudo, as *relações dialógicas* não coincidem, de maneira nenhuma, com as relações entre as réplicas do diálogo real; são bem mais amplas, diversificadas e complexas. (BAKHTIN, 2011, p. 331 - grifo acrescido)

Ou seja: o diálogo se dá *na relação* e não significa necessariamente consenso. Reduzi-lo ao consenso, à simples concordância ou discordância entre os elementos sonoros e corporais de uma obra seria perder de vista as nuances de possibilidades de sentido entre elas. Se há justamente a possibilidade de convivência de propostas e

⁵³ “[...] it is only as a whole, and not separately as music and dance, that these two arts enter into a close relationship both with the individuals before whom the performance actually takes place and with those who can watch it thanks to technological mediation.” (VELORI, VINAY, 2018, p. 1)

⁵⁴ Vide apêndice D.

percepções de tempo tão diferentes em uma mesma obra, há que se compreender essas divergências, e de que modo ocorre o contato entre elas. Manter essas divergências é também preservar a autonomia, mantendo em evidência os limites que separam as vozes que compõem o enunciado, sem desconsiderar ou almejar resolver os possíveis confrontos entre elas.

Retomando o exemplo de *Agora*, vê-se que a coreógrafa estava habituada à prática de coreografar álbuns, que era típica de sua experiência de mais de treze anos como bailarina do Grupo Corpo e típica do modo de coreografar de Pederneiras, que parte frequentemente dessa estruturação musical. Frente a uma outra estrutura musical, na qual cerca de vinte e um minutos são divididos em grandes três blocos de sete minutos – que é o caso de *Agora – Abranches* foi levada a estruturar seu enunciado coreográfico de outra maneira, no qual a temporalidade musical oferecia maior senso de continuidade que o da estrutura de um álbum. Essa característica de tempo musical, mesmo não prevista ou solicitada anteriormente pela coreógrafa, acabou por ganhar novos sentidos ao entrar em contato com a temática de tempo e foi, portanto, *refratada* ao dialogar com o enunciado-obra. Assim, Abranches concluiu e relatou em entrevista que a música de *Agora* “não tem parada, não tem ruptura, assim como o próprio tempo não tem. O nosso tempo começa aqui e vai até o fim. A trilha é contínua com três temperaturas diferentes”. Além disso, ao mencionar “três temperaturas diferentes” nessa enunciação, Abranches fez uma aproximação de sentidos entre as três diferentes temporalidades musicais das partes de *Agora* e a noção de tempo climático.

O movimento de refração, brevemente descrito acima, é também uma das operações essenciais do dialogismo e da formação de enunciados. Em *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin* (2009) Carlos Alberto Faraco elucida que os signos

refletem e refratam o mundo. Quer dizer: com os signos podemos apontar para uma realidade que lhes é externa (para a materialidade do mundo), mas o fazemos sempre de modo refratado. E *refratar* significa, aqui, que com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos – na dinâmica da história e por decorrência do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos – diversas interpretações (*refrações*) desse mundo. (Ibidem, p. 50-51 – grifos do autor)

A possibilidade de construção de interpretações, novas leituras, outros pontos de vista é, então, condição primordial para a significação. Faraco ainda enfatiza que “para

o Círculo [de Bakhtin]⁵⁵, *não é possível significar sem refratar*”, de modo que os signos “não podem ser unívocos (monossêmicos), só podem ser plurívocos (multissêmicos)” (Ibidem, p. 51).

Nesse sentido, percebe-se que em processos de criação coreográfica colaborativa entre coreógrafos e compositores, os compositores frequentemente percebem o potencial dos coreógrafos em refratar suas músicas, dando camadas de plurivocidade coreográfica às suas composições musicais. É o que o compositor Arnaldo Antunes, por exemplo, constatou ao ver pela primeira vez a coreografia do Grupo Corpo para a obra *O Corpo* (2000). Após ter composto coletivamente em estúdio, contando com a intervenção de músicos, produtores, bailarinos e do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, Antunes foi a Belo Horizonte para assistir ensaios de *O Corpo* (ANTUNES, 2000, p. 18–19). Sobre esses ensaios, o compositor relata que “é como se apenas ali, a música tivesse ficado pronta. Como se ela fosse um vir a ser que se realiza nos corpos e nos movimentos dos bailarinos”, tecendo comentários que revelam o potencial de significação da refração coreográfica sobre a composição musical:

A cada vez, eu descobria novos detalhes nos quais não havia reparado, ou tecia novas relações, como se houvesse ali uma fonte inesgotável de significação. Algumas relações me pareceram relevantes entre a música e a coreografia: motivos musicais recorrentes, que mudavam de função ao reaparecerem em novos contextos, pareciam obter correspondência em algumas células básicas de movimento que permeiam todo o espetáculo, pontuando o espaço e adquirindo novos sentidos em suas relações com os movimentos dos outros corpos (Ibidem, p. 19)

O comentário de Antunes revela como os sentidos, coreomusicalmente, foram constituídos justamente a partir da *relação* entre as vozes coreográficas e musicais do enunciado-obra. Esse exemplo muito se aproxima da abordagem relacional do próprio dialogismo bakhtiniano. Uma diferença importante de ser pontuada – e que abre mais possibilidades analíticas – é a da própria natureza do diálogo entre essas vozes. No caso desse trabalho, existem dois momentos de diálogo: o diálogo verbal – pertencente à esfera dos gêneros do discurso primários –, que se deu entre os artistas no processo de criação da obra, e o diálogo não verbal – pertencente à esfera dos gêneros do discurso secundários –, que ocorreu no âmbito estético. Até que ponto e sob que condições o diálogo verbal dos artistas se transforma de fato em “dialogização dos gêneros secundários” em dança?

⁵⁵ Designa-se por Círculo de Bakhtin o grupo de estudiosos com os quais Bakhtin trabalhava e desenvolvia seu pensamento, composto pelo linguista Valentin Volóchinov (1895-1936), pelo teórico literário Pavel Medvedev (1891-1938) entre outros.

Seria o diálogo entre artistas uma condição estritamente necessária para que haja um diálogo entre artes?

Entende-se que é possível trazer a ideia de gêneros do discurso para a coreomusicologia, e que ela possa contribuir para a diferenciação do “diálogo entre artistas” e diálogo entre artes”, que nem sempre é clara em estudos coreomusicais⁵⁶. Esse segundo nível pode abranger os casos em que há música ao vivo e se estabelece uma comunicação corporal/visual/sonora entre os artistas e no próprio contato de uma arte com a outra. Embora nossa pesquisa não estude uma coreografia que possui música ao vivo, vemos que a fundamentação teórica poderá ser útil para pesquisas futuras que envolvam esse tipo de relação entre música e dança.

Essa diferença de tipos de diálogo é importante para a análise da relação que os bailarinos estabelecem com a música por exemplo, que no caso de *Agora* não passou pelo diálogo com o compositor, e sim pelo contato direto com o fonograma. Em entrevista aos bailarinos da SPCD⁵⁷, eles pontuaram a diferença entre dançar com música gravada e dançar com música ao vivo, e que no caso dessa última a possibilidade de conflitos de andamento entre música e dança requer um diálogo entre artistas muito mais apurado que a primeira. E, mesmo relatando episódios de dança com orquestra ao vivo nos quais havia conflitos de andamento, os bailarinos disseram que o resultado estético ainda tendia a ser de concordância, e que as questões dialógicas entre os artistas não transpareciam na obra final.

A relação dos bailarinos com a música gravada em *Agora*, por sua vez, revela um trabalho muito apurado de escuta musical, de compreensão dos aspectos temporais, timbrísticos e dinâmicos com os quais o corpo se relaciona na elaboração de respostas coreográficas. Essas respostas coreográficas variaram de acordo com as experiências, expectativas e opções estéticas de cada coreógrafo e de cada bailarino. A possibilidade e necessidade de ser respondido também é uma das características básicas do enunciado, em que compreensão e resposta são partes de um mesmo processo:

⁵⁶ A importância dessa divisão foi explicitada anteriormente em meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *John Cage e Merce Cunningham: a superação do dualismo em música e dança* (RIBEIRO, 2018). Mais recentemente, encontramos um esclarecimento dessa mesma diferença – relacionamento entre artistas e relação entre artes dentro da obra – em uma dissertação de coreomusicologia portuguesa de Francisco Gonçalves Tavares intitulada *Dança em Corpos Sonoros: a composição nas Relações Coreomusicais do séc. XX* (2017).

⁵⁷ Vide apêndice D.

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. [...]

Portanto, toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma em que ela se dê). O próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva: ele não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas duble o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução etc. (BAKHTIN, 2011, p. 271 e 272)

Uma vez que o ouvinte se torna falante, cabe refletir acerca de como coreógrafos e bailarinos ouvintes se tornam falantes coreográficos, respondendo às ideias musicais, dando-lhes um excedente de visão que vai além do que o compositor imaginou e enxergou em sua obra. Ou, em casos de criação colaborativa, convida a refletir sobre o diálogo concreto – e não o diálogo estético – entre os dois criadores, em que as trocas de impressões entre artistas costumam ser mais imediatas e mais mediadas pela comunicação verbal⁵⁸.

Artistas de dança tendem a se tornar, pela própria experiência, excelentes ouvintes mesmo sem passarem por uma experiência formal de aprendizagem musical. Sendo assim, a maneira pela qual coreógrafos e bailarinos respondem a enunciados musicais não se dá pela construção de outros enunciados musicais, mas sim por meio da transformação de uma recepção musical em um enunciado-obra.

Nesse sentido, uma análise coreomusical precisa ser conduzida mais pelos parâmetros da recepção do que da construção musical, assim como proposto por Phillip Tagg em *Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais* (2011). Nesse artigo, o autor questiona a diferença de importância dada às competências poéticas (construção) e estéticas (recepção), sendo que somente as primeiras tendem a ser academicamente consideradas como conhecimento musical.

Apesar da predominância da competência poética no âmbito da educação e da análise musical – que abrange “criação, concepção, produção, composição, arranjo, performance etc.” – Tagg defende a necessidade de se “encontrar meios alternativos para identificar e denotar estruturas musicais de um ponto de partida estético” (Ibidem, p. 9 e

⁵⁸ É aí que surge a dificuldade de diálogo entre artistas, visto que artistas da música e artistas da dança nem sempre se comunicam a partir de um mesmo vocabulário, o que pode gerar discordâncias e desentendimentos.

10). Segundo o autor, as competências estéticas envolvem “lembrança, reconhecimento, distinção de sons musicais, assim como suas conotações e funções culturalmente específicas” (Ibidem, p. 9), competências que são a base do conhecimento musical da maior parte dos artistas de dança e por isso devem estar no centro de uma análise coreomusical. Daí a importância das constantes notas de rodapé no decorrer da análise, que tem a função de explicar os termos técnicos da música e da dança e aumentar a acessibilidade desse trabalho a artistas e conhecedores de ambas as áreas.

Embora esta dissertação seja conduzida sob um ponto de vista coreomusical, é necessário ressaltar que os métodos de composição coreográfica nem sempre buscam estímulo na música. Em *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador* (2007) Lenora Lobo e Cassia Navas listam os estímulos corporal, vocal, do próprio movimento, emocional e dos cinco sentidos como algumas das possibilidades que, como exposto por Amorim anteriormente, podem formar as diferentes vozes internas do enunciado-obra de dança e não necessariamente terão origens sonoras ou musicais. A resposta aos estímulos musicais também pode estar presente em outros momentos da criação coreográfica, que para Lobo e Navas pode ser dividida em oito etapas:

1. Os estímulos iniciais;
2. A escuta corporal, iniciando a improvisação;
3. A investigação e pesquisa coreográfica;
4. A seleção de imagens em movimento, iniciando-se a construção de frases;
5. A elaboração da “dramaturgia de movimento”;
6. A estruturação coreográfica, na qual se organizam frases, selecionadas nos componentes de movimento [...];
7. A concepção da cena total, relacionando-a com a música, cenário, figurino e luz;
8. A repetição, a limpeza e o refinamento do corpo cênico do ator-bailarino, que neste momento deve apropriar-se da composição, interpretando-a com personalidade e intenção (LOBO; NAVAS, 2007, p. 206–207)

No caso da criação de *Abranches*, observa-se que a resposta aos estímulos musicais está presente desde a primeira etapa, mas no caso de outros perfis de coreógrafos o diálogo com elementos musicais pode ser mais intenso nas fases finais da criação, como

demonstra a divisão de etapas acima⁵⁹. Em relação ao desenvolvimento dos estímulos em *Agora* há tanto a ideia de calor quanto a de *tempo* como estímulos iniciais e, num segundo momento, há a incorporação de um estímulo literário, fazendo com que calor e tempo se liguem a uma inspiração maior, que é o livro *Cem anos de solidão*. Assim, a definição de *tempo* apresentada no início desse capítulo serviu como embrião para o desenvolvimento de um enunciado-obra, levando a uma inspiração literária e conduzindo o desdobramento de várias ideias musicais, coreográficas, de luz e de figurino. As possibilidades discursivas de uma única palavra agiram como fator propulsor do diálogo entre todos os artistas envolvidos na criação, bem como entre as vozes internas da própria obra.

Em suma, verifica-se que o dialogismo de Bakhtin, mediante certas adaptações, pode revelar aspectos importantes acerca das relações entre música e dança. A ideia de enunciado, somada à de gêneros do discurso, permite observar o diálogo como elemento interno e externo às obras artísticas, e permite distinguir o diálogo como prática concreta – entre artistas – ou como comportamento de vozes internas do enunciado-obra – entre artes. No processo de construção de sentido, uma voz pode refratar outra, dando-lhe novos sentidos, já que o enunciado sempre está posto para a resposta do *outro*.

Nesse primeiro momento de aplicação da ideia bakhtiniana de enunciado ao âmbito coreomusical há uma facilidade de transposição das ideias do filósofo russo às questões da música e da dança justamente porque o dialogismo é tomado de maneira ampla. Assim, tem-se observado nesse estudo que a abordagem dialógica de Bakhtin é favorável aos estudos das relações entre música e dança justamente por focalizar as relações entre enunciados, e não tão diretamente os aspectos gramaticais da linguagem.

No entanto, a necessidade de se considerar o dialogismo entre música e dança em duas dimensões⁶⁰ – vozes internas do enunciado e diálogo entre enunciados – requer também que, no estudo das vozes internas, seja empregada uma abordagem mais próxima à gramatical. É necessário apresentar as ferramentas analíticas que revelaram os diálogos entre música e dança como vozes internas do enunciado, e isso será possível somente

⁵⁹ A observação das diferentes intensidades de diálogo com a música no decorrer das diversas fases da criação coreográfica demonstra-se um campo prolífico para a continuidade dos estudos. Por meio desse ponto de vista pode-se revelar diferentes nuances de diálogo no decorrer dos processos criativos de músicos e de bailarinos, bem como os modos de relação com a música que constituem os diferentes gêneros de dança.

⁶⁰ O diálogo entre artistas de dança seria a terceira dimensão, mas por acontecer no âmbito verbal ela não necessita de ferramentas de análise musical ou coreográfica.

mediante o estudo da constituição interna da música e da dança como linguagens artísticas. Eis a tarefa da seção seguinte.

2.2. No interior do enunciado: composicional, dialógico e cronotopo na música e na dança

Uma análise, no sentido lato do termo, é a divisão do todo em partes, que visa a compreensão do funcionamento de um determinado objeto de estudo. Na análise coreomusical realizada nessa dissertação, a coreografia *Agora* foi dividida progressivamente em três grandes partes, que se subdividiam em seções que, por sua vez, podiam dividir-se em frases e motivos. A questão que está em aberto é a dos critérios que determinaram o quando e o como dividir as unidades desse enunciado-obra, que tem vozes musicais e coreográficas. Para lidar com essa questão, será necessário adentrar o interior do enunciado e refletir sobre algumas questões sobre o que constitui música e dança como linguagens artísticas.

Muito se questiona se música e dança possam ser, de fato, consideradas como linguagens. É comum, por exemplo, que a estruturação da linguagem musical seja demonstrada em paralelo a estruturas gramaticais, como Lucia Santaella faz em *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal* (2001):

As analogias entre a sintaxe verbal e a sintaxe da música foram muito enfatizadas. De fato, para explicitar suas estruturas, a música fez uso de uma terminologia emprestada da gramática da língua. Na música, as notas, como elementos discretos, são, via de regra, consideradas as unidades mínimas. Quando os padrões melódicos e rítmicos formados pela combinação das notas se plasmam numa ideia musical completa, são chamados de motivos ou frases. Frases unidas formam um período de cuja combinação resultam as seções da música até suas estruturas maiores compondo as formas musicais: cantochão, moteto, madrigal, fuga, sonata, sinfonia etc. (SANTAELLA, 2001, p. 113–114)

Esse tipo de análise, de um ponto de vista bakhtiniano, fragmenta a linguagem musical e ignora o seu movimento vivo, uma vez que desconsidera sua dimensão comunicativa, dialógica. Uma análise que parta da nota musical como unidade mínima à estrutura geral de uma música pode ser útil a compositores, mas diz pouco a coreógrafos e bailarinos, cujo contato com música é baseado em elementos da recepção e não da construção musical. O exemplo de Santaella pode ser equivalente a apenas um momento da análise estética de Bakhtin, que é exposta no texto *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (1993). Nele, o autor propõe uma teoria de

estética geral sem descartar que a estética material – que se aproxima da proposta de Santaella – seja uma das etapas da análise estética:

Pode-se dizer que a estética material, como hipótese de trabalho, é inócua e, numa conscientização clara e metódica dos limites do seu emprego, pode até tornar-se fecunda, se for estudada apenas a *técnica da obra de arte*, mas tornar-se-á evidentemente prejudicial e inaceitável quando, baseado nela, se tentar compreender e estudar a obra de arte como um todo, na sua singularidade e significação estéticas. (Ibidem, p. 19 - grifo do autor)

Ou seja, para Bakhtin uma análise estética da obra de arte precisa distinguir nitidamente entre o que é composicional – que se refere à construção “gramatical” – e o que é dialógico – que se refere à recepção e à construção de sentidos –, para que não se corra o risco de confundir o estudo de um campo com o de outro. A distinção entre esses dois campos, no entanto, não serve para distanciá-los e sim para manter a relação entre eles. A questão central do autor é que as formas composicionais – derivadas do estudo da técnica da obra de arte – não podem ser estruturas autônomas na linguagem: elas só existem se estiverem a serviço da realização dialógica dos sentidos artísticos.

No texto supracitado, Bakhtin emprega a ideia de arquitetônica para descrever o âmbito de sentidos que são realizados pelas formas composicionais⁶¹. Porém esse é um trabalho do início de sua trajetória teórica, que não abarca as transformações pelas quais o pensamento de Bakhtin passou ao longo do tempo. Na presente dissertação, para evitar um desvio de percurso teórico a respeito da evolução da ideia de arquitetônica, optou-se por abordar a construção dos sentidos por meio do campo dialógico e da ideia de cronotopo, uma vez que para Paulo Bezerra – tradutor de Bakhtin – a *arquitetônica* dá lugar ao *cronotopo* (Cf. BAKHTIN, 2018, p. 253).

A utilidade do cronotopo para esta pesquisa coreomusical tem duas razões de ser. Primeiro pelo fato de tempo e espaço serem elementos composicionais comuns à música e à dança, e segundo pela abordagem do dialogismo de um ponto de vista espaço-temporal. Seja pela estruturação temporal da rítmica via som ou via corpo, seja pela temporalidade linear da música tonal ou circular da música modal, seja pelas estruturações espaciais que coreógrafos traçam pelo palco, o fato é que os tempos e

⁶¹ "As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente: são as formas da existência estética em sua singularidade." (BAKHTIN, 1993, p. 25)

espaços da música e da dança entrelaçam-se de inúmeras formas, e é por meio deles que o sentido é acessado.

O que nos importa, pois, é o seguinte: sejam quais forem esses sentidos, para que integrem a nossa experiência (e além disso, a experiência social), eles devem ganhar alguma expressão espaço-temporal, ou seja, uma forma sgnica que possamos ouvir e ver (um hieróglifo, uma fórmula matemática, uma expressão linguístico-verbal, um desenho, etc.). Até mesmo o pensamento mais abstrato é impossível sem essa expressão espaço-temporal. Consequentemente, qualquer entrada no campo dos sentidos só se concretiza pela porta dos cronotopos. (BAKHTIN, 2018, p. 236)

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medi- do pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (Ibidem, p. 12)

Exposto em profundidade em *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo* (2018) o cronotopo é definido inicialmente como “a interligação essencial das relações entre espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (p. 11). Embora tenha certa fundamentação na teoria da relatividade de Einstein, o cronotopo não deve ser compreendido cientificamente e sim “quase como uma metáfora” que expressa “a inseparabilidade de espaço e do tempo” e como “uma categoria de conteúdo-forma da literatura” (Ibidem, p. 11). Para além da literatura, o cronotopo apresenta-se como uma “categoria epistemológica abrangente” (p. 35), que Bakhtin aplica inicialmente à literatura em 1934 para depois expandi-la em aproximação com a metafísica nas “Observações finais” de *Teoria do Romance II*, em 1973. Essa expansão de 1973 possibilita que o cronotopo possa ser definido em várias dimensões, sem que nenhuma delas esgote ou demonstre por completo a abrangência dessa ideia.

Voltando à ideia de refração exposta na seção anterior, pode-se dizer que a cultura é capaz de refratar aspectos da realidade, tais quais seu tempo e seu espaço. O próprio livro *Cem anos de solidão*, por exemplo, é conhecido por efetuar uma espécie de retrato da América Latina⁶², em que a solidão de seus personagens seria análoga à solidão do continente latino-americano em relação ao Ocidente. Embora a descontinuidade temporal apresentada nesse livro refira-se ao desenvolvimento econômico e social não linear da América Latina, marcado pelas mazelas da colonização europeia, essa

⁶² O paralelo entre *Cem anos de solidão* e a condição latino-americana é colocado pelo próprio autor em seu discurso de recepção do Prêmio Nobel de Literatura, em 1982.

descontinuidade não é o próprio tempo real de nosso continente, mas sim uma síntese, uma refração desse tempo sob a ótica de Gabriel García Márquez.

Embora a leitura de *Cem anos de solidão* possa durar, em média, trinta horas e ocorrer concretamente entre as quatro paredes de uma sala de estar, o livro é construído de maneira a expressar a passagem cronológica de cem anos, narrando as vivências de todas as gerações de uma família do interior de um metafórico vilarejo da Colômbia. De maneira análoga, embora *Agora* dure vinte minutos e vinte e seis segundos e aconteça na caixa preta do teatro, sua constituição espacial e temporal remete a outros ambientes, outras vivências, outras experiências subjetivas. Assim, a ideia de cronotopo analisa esse jogo entre o tempo real e o tempo artístico, jogo sem o qual, como visto na citação de Bakhtin acima, mal seria possível adentrar o campo dos sentidos.

Sendo assim, cabe explicitar de que modo os elementos composicionais de *Agora*, tanto da música quanto da dança, revelam os elementos dialógicos da obra, ou seja, seus cronotopo – tarefa já apresentada na análise completa, porém agora refeita em vocabulário mais teorizado. No decorrer da análise de *Agora*, percebeu-se que os elementos composicionais encontrados entre música e dança proporcionam diálogos específicos dessa coreografia, como por exemplo os repentinos *tuttis* que agregam o conjunto de bailarinos em uma mesma estrutura coreográfica e musical. Esse elemento, que foi interpretado como concordância no diálogo entre as duas artes, em *Agora* transmite um sentido de coletividade, de união de grupo e de calor humano que remete ao Brasil – e que fica mais evidente na parte C da obra.

A identificação de frases e motivos da música e da coreografia de *Agora*, por sua vez, evidenciou que esses elementos não caminhavam tão próximos estruturalmente quanto geralmente se acredita que caminhem em trabalhos de dança musicalmente fundamentada⁶³. A apresentação da frase 1, que era uma frase coreográfica – e durava seis compassos quaternários ou três “oitos” – não tinha a mesma extensão da frase musical que a acompanhava – de dois compassos quaternários. Além disso, a coreografia

⁶³ Quando se descreve a abordagem musical do Grupo Corpo – que é uma das principais referências de Abranches – é relativamente comum que se refira a uma ideia de exatidão, como se a dança realizasse exatamente o que ocorre na música (Cf. GAVIOLI, 2013, p. 35; XAVIER, 2018, p. 97). No entanto, a presente análise evidenciou que essa exatidão coreográfica é estabelecida sempre com alguns elementos musicais e não com a música em sua totalidade, mantendo sempre uma margem de diferença entre as duas artes, uma vez que uma tradução total da música para o movimento corporal seria impossível.

apresentava uma estrutura de cânone que estava ausente na estrutura musical, que se desenvolvia por repetição e acumulação de camadas de percussão.

As diferenças de estrutura da frase 1, no entanto, conviviam com a íntima relação dos bailarinos com a pulsação da música e suas subdivisões, que agiam como fator unificador entre a música e a dança. Essa intimidade com a pulsação, por sua vez, relaciona-se à própria prática da música popular brasileira, que segundo Molina fundamenta-se no “extremo rigor com que as pulsações (as ‘semicolcheias’)⁶⁴, as *claves* e os *beats* são sentidos em uma sintonia milimetricamente compartilhada pelos músicos.” (MOLINA, 2017, p. 72). Diferente da composição tonal ocidental que tem preponderância no fator de alturas, a música popular brasileira enfatiza o campo das durações e assim “estrutura-se a partir de uma implacável segurança do *beat*, abrindo espaço para que as mínimas pulsações cumpram a função de elementos unificadores dos acontecimentos simultâneos” (Ibidem, p. 98).

Os bailarinos entrevistados referiram-se a uma “sintonia milimetricamente compartilhada” semelhante à relatada por Molina quando descreveram suas maneiras de compreender, subdividir e organizar o tempo musical. Eles denominam a pulsação musical como “contagem”, que tende a ir de um a oito, e que no caso de *Agora* precisa ser subdividido em unidades menores. Assim, a percepção temporal dos bailarinos não é mediada visualmente – como no caso dos músicos com a leitura de partitura – mas sim verbalmente, é contada e subdividida em voz alta⁶⁵ como “1 e a 2 e a 3 e a 4” (subdivisão ternária) ou “1 i e a 2 i e a 3 i e a 4” (subdivisão quaternária), por exemplo. Essa subdivisão é importante para a sincronização fina dos movimentos dos bailarinos, conhecida em dança como “limpeza”, que é um fator marcante não só dessa coreografia de *Abranches*, mas também de muitos trabalhos do Grupo Corpo.

⁶⁴ A terminologia de análise rítmica proposta por Molina apresenta as menores unidades de subdivisão rítmica com o nome de “pulsação”, que na grafia tradicional é entendida como a figura da semicolcheia: “Em música popular, são os encaixes de semicolcheias que unificam os diferentes acontecimentos, os ‘órgãos’ individuais em simultaneidade, independentes em suas funções, mas articulando-se em conjunto, ‘no organismo vivo’ do fonograma.” (MOLINA, 2017, p. 97)

⁶⁵ Molina, expandindo a questão do ritmo, fala sobre o método de solfejo silábico indiano *Konnakol*, traçando uma semelhança entre ele e as onomatopeias que geralmente são produzidas pelos músicos “para que o efeito preciso das células aconteça (seu *swing*)” (p. 73). Também é citado o método Rítmica Viva, de José Eduardo Gramani, pelo seu uso de sílabas para a leitura musical (tá, txi, tá, etc.). Essa prática dos bailarinos em relação à música pode ser categorizada como um tipo de solfejo silábico, sendo que a própria prática de solfejo silábico pode ser benéfica para a educação musical de bailarinos, uma vez que se aproxima de seu modo comum de compreensão do tempo musical.

Em entrevista com a coreógrafa Cassi Abranches, por sua vez, a questão das subdivisões foi colocada como mais do que um fator de sincronização: como um fator que condiciona a própria intenção e dinâmica do movimento coreográfico. Abranches enfatizou que, em seus trabalhos como coreógrafa, é importante que os bailarinos compreendam a música tal como ela compreende, uma vez que essa é a condição principal para que eles atinjam a qualidade de movimento que ela deseja. Na intimidade com o pulso e suas subdivisões, é comum que se acabe por refletir coreograficamente a rítmica da própria música, mas sem deixar de acrescentar a ela outras sutilezas, tal qual ocorre entre as camadas rítmicas da própria música popular, por exemplo. Ou seja, o diálogo entre as formas composicionais da coreografia revela uma referência às bases culturais brasileiras e, nesse caso, às suas práticas rítmicas musicais.

Isso também pode ser observado em um outro momento de *Agora* que, apesar de apresentar uma relação mais estreita entre som e movimento, também demonstra que o elemento rítmico pode se apresentar composicionalmente e dialogicamente. Na seção a3, o salto horizontal apresentado inicialmente pela bailarina 3 é colocado sempre no primeiro tempo do compasso⁶⁶, o que reforça um acento próprio desse movimento coreográfico e destaca-o visual e auditivamente. Considerando que na parte C esse mesmo salto é realizado pela bailarina 8 – a bailarina do duo da parte B que representa a bailarina 12 quando jovem – e que desta vez é apresentado não só num ponto forte, mas no ponto culminante da própria obra, é possível interpretar o salto horizontal como um motivo coreomusical de representação do vigor e da vitalidade da bailarina 12 em sua juventude.

Em relação aos solistas de *Agora*, também pode-se observar de que modo os elementos composicionais concretizam os elementos dialógicos. Nessa obra, o bailarino 1, bailarino 2 e bailarina 12 destacam-se como solistas justamente quando estabelecem uma temporalidade corporal mais lenta ou mais rápida em relação à do conjunto e à temporalidade musical. A divergência entre o tempo dos solistas e o tempo musical e coreográfico gera um sentido de solidão, de não estar integrado à sua “sociedade”, numa expressão introspectiva que os isola do seu entorno. Nesse caso, especificamente, a construção do sentido se dá justamente por meio da diferença de tempo entre a música e a dança, e não numa concordância temporal.

⁶⁶ Em qualquer compasso (seja ele um agrupamento de dois tempos, três tempos, quatro tempos etc.) entende-se tradicionalmente que o primeiro tempo seja sempre mais forte do que os outros – assim como ao contar até oito em dança temos a tendência de acentuar o “um” a cada vez que voltamos para ele.

Outro fator importante para a construção de sentidos por meio do tempo na obra é a aceleração. Em *Agora*, a aceleração acontece em dois sentidos: para o futuro, em forma de aceleração do próprio tempo musical, e para o passado, tal qual o rebobinar de uma fita cassete. Apenas a segunda forma se refere ao tempo do vídeo, e é um recurso utilizado em vários momentos da obra, tanto como recurso coreográfico quanto como recurso musical. O interessante é que, nesse uso comum de um procedimento de tempo, revelam-se diferenças cruciais entre as duas artes. Na música, é um procedimento puramente tecnológico: grava-se e edita-se a música e reverte-se seu sentido de reprodução via programas de edição de áudio, criando um efeito de reversão propositalmente distorcido. Nesse caso, não há nenhuma dificuldade física para o intérprete.

Atingir essa qualidade de distorção temporal na dança, por sua vez, é mais complexo. Os bailarinos precisam, antes de tudo, assimilar a sequência coreográfica, que tem um modo próprio de distribuir o peso do corpo e de traçar o deslocamento no espaço para, então, revertê-la tentando não alterar esses parâmetros. O processo de reversão é feito exclusivamente pelo corpo: não há o processamento de um computador, mas unicamente do cérebro humano lidando com os limites físicos do corpo em movimento. Por exemplo: quando saltamos, elevamos o peso do corpo do chão em direção ao alto, mas como reverter um salto se é fisicamente impossível partir de um estado de “flutuação” em direção ao chão?

Para compreender essa qualidade de movimento, os bailarinos utilizavam recursos de reprodução reversa de vídeo para assistir seus próprios registros coreográficos ao contrário, e assim transportar essa distorção temporal do vídeo para o movimento do corpo. E, como resultado, vê-se uma tensão e agilidade corporal que não é a mesma de quem pensa em um tempo naturalmente progressivo, mas de um corpo que está submetido à reversão temporal da tecnologia. Ou seja: por meio das diferenças composicionais de reversão e aceleração do tempo na música e na dança, revela-se a imagem de um ser humano que tenta, com bastante ímpeto, compor-se com a rapidez e a artificialidade do tempo tecnológico.

Bakhtin destaca que que “A compreensão de uma obra em uma língua bem conhecida (ainda que seja a materna) sempre enriquece a nossa compreensão de tal língua como sistema.” (2011, p. 316). A análise empreendida nessa dissertação revelou alguns fatores que constituem a música e a dança como linguagens artísticas, porém eles não

podem ser generalizados para essas linguagens como um todo, uma vez que são formas composicionais que existem para concretizar diálogos *desse* enunciado-obra e não funcionariam da mesma maneira em nenhum outro trabalho. Por isso, optou-se não por considerar as unidades musicais e coreográficas de *Agora* de acordo com critérios mínimo e máximo externos a ela – derivados de estruturas gramaticais – mas sim por dividir unidades de acordo com os sentidos desencadeados pelos diálogos entre música e coreografia, ou seja, teleologicamente.

Assim, as partes, seções, frases e motivos musicais e coreográficos tem dimensões variáveis justamente porque só existem mediante as relações de sentido que se estabelecem *nessa* obra, e principalmente mediante a seletividade da escuta da coreógrafa, que optou por estabelecer relações coreográficas mais ou menos próximas com determinados elementos musicais. Uma equiparação entre as unidades da língua na música e na dança – colocando o movimento corporal como equivalente à nota musical, por exemplo – mostra-se, portanto, uma tarefa desnecessária à presente proposta de análise coreomusical.

Observou-se, acima de tudo, que o diálogo entre os elementos temporais e espaciais da música e da dança – ou seja, seus cronotopos – pode ser utilizado para interpretar os sentidos da obra. Seja na forte convergência temporal dos *tuttis*, seja na contrastante divergência temporal dos solistas, seja na diferença de efeitos e de tensão no uso da reversão temporal, é evidente que ler as formas de tempo da música e da dança pode ser um caminho prolífico para a interpretação dos sentidos não somente dessa, mas também de outras obras de dança nas quais o diálogo com a música esteja em evidência.

2.2.1. Mais algumas considerações sobre tempo e espaço

Apesar do caráter específico dos diálogos entre música e dança evidenciados nessa análise, nota-se que a aplicabilidade do cronotopo é favorecida pela natureza temporal e espacial das artes estudadas. Em *Sentimento e forma* (2011), Susanne Langer define o tempo como a ilusão primária⁶⁷ da música:

⁶⁷ “A ilusão primária sempre determina a ‘substância’, o caráter real de uma obra de arte, mas a possibilidade de ilusões secundárias dota-a de riqueza, elasticidade e ampla liberdade de criação que fazem com que a verdadeira arte seja tão difícil de conter dentro das malhas da teoria”. “O fato de que a ilusão primária de uma arte possa aparecer, como um eco, enquanto ilusão secundária em outra, dá-nos um indício da comunidade básica de todas as artes. Da mesma maneira como o espaço pode aparecer repentinamente na música, o tempo pode estar envolvido em obras visuais.” (LANGER, 2011, p. 125)

Tensões internas e mudanças externas, pulsar de coração e relógios, luz do dia e rotinas e cansaço fornecem vários dados temporais incoerentes, que coordenamos, para finalidades práticas, deixando que o relógio predomine. Mas a música espalha o tempo para a nossa apreensão direta e completa, ao deixar que nossa audição o monopolize – organize, preencha e forme, por si mesma. Ela cria uma imagem de tempo medida pelo movimento de formas que parecem dar-lhe substância, porém uma substância que consiste inteiramente de som, de modo que é a própria transitoriedade. *A música torna o tempo audível, e torna sensíveis suas formas e continuidade.* (LANGER, 2011, p. 117 – grifo da autora)

Sob um ponto de vista um pouco mais histórico, em *Do tempo musical* (2001) Eduardo Seincman defende que a partir do Romantismo houve uma ênfase na elaboração temporal da música, em oposição à ênfase espacial característica da forma musical do Classicismo:

O domínio técnico da sintaxe musical permite, agora, que o compositor possa tanto efetuar rupturas na estrutura formal clássica quanto mantê-la, de acordo com sua vontade. Ele pode gerar a impressão de um tempo contínuo, uma espécie de eterno devir ou, ao invés, de um tempo descontínuo, formado de instantes em permanente conflito. Ele pode evitar a segmentação espacial adotando o jogo de uma realidade temporal “infinita” ou, por vezes, dar a impressão de que o tempo foi abandonado, comprovando sua intermitência e falácia. O tempo torna-se um vetor mais controlável, maleável, e a qualquer tempo pode-se ter a impressão de que foi suspenso, interrompido, deslocado, condensado e assim por diante. (Ibidem, p. 87)

A citação de Seincman evidencia que, mesmo tendo ênfase na categoria temporal, a música também pode se relacionar com categorias espaciais, que Langer define como a ilusão secundária da música – ilusão secundária como algo que age para reforçar, dar mais uma dimensão à sua ilusão primária, que é o tempo (LANGER, 2011, p. 124). Se no exemplo de Seincman essa manipulação do tempo musical ocorre via composição na partitura ou grade orquestral, ela passa a ocorrer de outra maneira a partir do advento da gravação multipista, conforme relatado por Sergio Molina em *Música de Montagem: a composição de música popular no pós-1967*:

Assim como na história da música clássica o surgimento da escrita musical com seu controle das durações [e, portanto, do tempo] permitiu um maior planejamento de eventos simultâneos, o desenvolvimento dos gravadores de multipistas possibilitou, nos anos 1960, que os músicos populares comesçassem a arquitetar sobreposições de eventos sonoros, explorando zonas abertas na verticalidade dos registros [...] Com o surgimento da gravação digital em computadores, especialmente a partir dos anos 2000, a edição do som em processos de gravação multipista passou a se dar não apenas pela via auditiva, mas também pela via visual, com cortes, ajustes, fusões etc. sendo feitos diretamente “na tela”, como em um programa de edição gráfica. (MOLINA, 2017, p. 35)

Assim, a partir da década de 1960 a espacialidade dos programas de edição de som passou a ser um fator importante para direcionar um novo modo de elaborar

temporalidades musicais, via mediação de visualidade, sobreposições e verticalidade dos eventos sonoros. Isso é uma breve demonstração de como tempo e espaço são inseparáveis e podem assumir diferentes relações no interior de uma linguagem artística.

Na dança, por sua vez, embora o tempo seja um elemento presente, ele tende a ser negligenciado, uma vez que a dança tende a ser entendida como uma arte do espaço. No artigo *Time as a strand of dance medium* (2008), Inma Álvarez discorre sobre esse tópico em dois pontos. Ela esclarece primeiro que, frente à forte visibilidade do espaço, à inescapabilidade do som e à multiplicidade de elementos da dança, o tempo tende a se tornar um elemento oculto, ignorado em análises de dança. Álvarez critica as análises coreológicas desenvolvidas a partir do trabalho de Rudolf Laban por Valerie Preston-Dunlop e Ana Sánchez-Colberg. Laban tendia a observar o tempo apenas como fator do movimento corporal (constituído de espaço, tempo, peso e fluxo). Preston-Dunlop e Sánchez-Colberg, por sua vez, dividem a dança em quatro elementos centrais: intérprete, movimento, som e espaço, e colocam o tempo como elemento do intérprete e do movimento – semelhante à abordagem de Laban – porém com maior ênfase à organização temporal que a música proporciona⁶⁸. Álvarez parte dessa crítica à coreologia para defender uma abordagem mais ampla de tempo para a dança, que não esteja restrita ao ritmo. Ela defende que o tempo seja considerado elemento principal da dança, em pé de igualdade com os outros elementos categorizados pela coreologia:

O movimento coreográfico apresenta passos, gestos, técnicas, ações e dinâmicas que envolvem dimensões espaço-temporais, mas espaço e tempo também podem se apresentar como elementos distintos do meio de dança [*dance medium*]. O espaço como vertente oferece opções artísticas na forma de cenários, iluminação, adereços, lugar etc. que desempenham um papel importante na criação da atmosfera na arte da dança. O tempo, por outro lado, não é considerado como parte do meio. Porém o tempo, juntamente com intérprete, movimento, som e espaço constituem os componentes principais da arte da dança, que interagem entre si e contribuem para as experiências de dança, dando a elas valor e significado.⁶⁹ (ÁLVAREZ, 2008, p. 5 – tradução livre)

⁶⁸ “*Movement becomes objectively metricized in their connection with a time rhythm characterized by pace, duration, speed, and acceleration/deceleration which has traditionally linked movement and music.*” (ÁLVAREZ, 2008, p. 5)

⁶⁹ “*Choreographic movement displays steps, gestures, techniques, actions and dynamics that involve spatio-temporal dimensions, but space and time can be also attended to as distinct elements of the dance medium. Space as a strand offers artistic choices in the form of sets, lighting, props, place, etc. which play an important role in the creation of the atmosphere in dance art. Time, on the other hand, has not counted as part of the medium. But time together with performer, movement, sound and space constitute the main components of dance art, which interplay in and contribute to dance experiences giving them value and meaning.*” (ÁLVAREZ, 2008, p. 5)

O segundo ponto do artigo de Álvarez é que, apesar de o tempo ser um elemento pouco abordado se comparado ao espaço, ele passa a ser enfatizado na dança graças aos recursos de gravação em vídeo. Para a autora, além dos tempos real, ficcional, artificial e psicológico, o vídeo acrescenta à dança mais uma camada temporal, mais uma possibilidade criativa para as formas de tempo. O espaço, por sua vez, surge “achatado” no vídeo: a altura e a largura reais são reduzidas ao tamanho da tela, e a profundidade é artificial.

Na dança para a câmera, nossa percepção das dimensões temporais é aguçada, ou seja, torna-se mais fácil reconhecer o tempo como um elemento principal do meio dançado [*dance medium*]. Em contraste, o espaço não apenas fica mais fragmentado como também perde parte de sua dimensionalidade.⁷⁰ (ÁLVAREZ, 2008, p. 9 - tradução livre)

O estudo de Álvarez desdobra o tempo da videodança, mas seus apontamentos preliminares nos ajudaram a pensar as influências do vídeo na temporada *Sem Fronteiras*, de 2019, e no que significa estudar *Agora* majoritariamente por meio de seu registro gravado. Ela não é uma videodança, e depois de assistir a performance ao vivo em 2021, a diferença de percepção de tempo e espaço entre a tela e o palco ficaram muito evidentes, dando origem às reflexões da seção seguinte.

⁷⁰ “In dance for the camera, our perception of temporal dimensions is sharpened, that is, it becomes easier to recognise time as a main strand of the danced medium. In contrast, space not only gets more fragmented, but it also loses part of its dimensionality.” (ÁLVAREZ, 2008, p. 9)

2.3. Sobre tempo e espaço no vídeo e no teatro

Devido às condições de pandemia de COVID-19, essa pesquisa foi conduzida por muito mais tempo a partir das gravações da obra do que dos ensaios e performances ao vivo. Porém, *Agora* não foi criada especificamente para vídeo, o que faz dele um registro insuficiente para a análise, que precisa ser complementado pela apreciação da performance no teatro, levantando outras questões a respeito de tempo e espaço. Escreverei este capítulo em primeira pessoa porque ele tem caráter subjetivo: é um registro de minhas impressões a respeito do contraste entre tempo e espaço no vídeo e no teatro.

Depois de ter acompanhado a estreia da obra em 2019, assisti às apresentações ao vivo de *Agora* nas quatro sessões dos dias 24, 25 e 26 de setembro de 2021 no Teatro Sérgio Cardoso – mesmo local da estreia da obra. Ela integrou a temporada *Tempo de Travessia*, e as sessões eram divididas em duas partes contrastantes, uma clássica e uma contemporânea: *Giselle 2º ato* (em remontagem de Lars von Cauwenbergh) e *Agora*, de Cassi Abranches.

Foi necessário um período de adaptação do olhar e da escuta, visto que devido à pandemia passei mais de um ano sem assistir dança ao vivo, mas somente pela mediação de telas. Eu estava acostumada a assistir ao registro de plano geral de 2019 e tive um choque de realidade espacial com a proporção do teatro – muito maior do que a tela do meu computador – e com a pulsante energia que se recebe ao ver de perto tantos corpos em movimento. Tudo parecia rápido demais: os passos da coreografia, as mudanças de colocação no palco e até o tempo total da obra me pareceu menor que seus típicos vinte e um minutos de duração. Eu tinha dificuldade em acompanhar o ritmo intenso do que acontecia em cena.

Decidi, então, aumentar minha distância em relação ao palco, para assistir em maior perspectiva. Na segunda e terceira sessões, escolhi um lugar ao fundo do teatro e outro no balcão, respectivamente, e assim pude ter maior clareza dos desenhos coreográficos e compreender melhor o funcionamento espacial da coreografia. O uso do espaço que Cassi Abranches faz é intrigante, pois os conjuntos que os bailarinos formam nem sempre têm começos e finais definidos, mas sim graduais transformações conduzidas por indivíduos, duos, trios ou grupos, cada qual com suas camadas temporais que se reúnem e se dividem. Até o som tinha uma nova dimensão espacial. O som não era mais

algo que me atingia precisamente nos tímpanos via fones de ouvido, mas algo que preenchia todo o ambiente do teatro, e sua intensidade me causou um certo estranhamento inicial. No entanto, isso gerou um efeito positivo: por se espalhar por todo o espaço do teatro, a música também parecia mais influente sobre os corpos dos próprios bailarinos, e tive uma impressão maior de que eles dançavam *por causa* da música⁷¹.

Ainda na segunda e terceira sessões, descobri trechos e detalhes da coreografia que eu nem sabia que existiam, pois não eram visíveis no vídeo devido aos cortes de edição e às limitações do próprio registro gravado. Ao vivo, por exemplo, finalmente consegui observar o ponteiro de relógio luminoso no momento certo em que ele surge na coreografia: no solo da seção central, sendo que no vídeo ele só era visível no início da parte seguinte da coreografia. As cores dos figurinos também ficaram mais evidentes. Nas fotos e vídeos as cores pareciam homogêneas, mais semelhantes entre si, mas no palco pude ver que, embora os figurinos estejam mesma paleta de cores, nenhuma cor se repete e cada vestido tem uma modelagem única. Também ficou perceptível que o vestido da solista da cena do relógio tem a cor mais escura de todas.

Na quarta e última sessão, um experimento: com o olho já adaptado ao espaço-tempo do teatro, decidi assistir *Agora* contando os tempos da música, de um a oito (ou de um a seis), do começo ao fim da coreografia. Isso gerou várias alterações interessantes de percepção: primeiro, uma ativação de minha memória corporal de bailarina, que fez com que eu entendesse melhor a coreografia do ponto de vista do corpo, da dinâmica de cada movimento. E observando o movimento, ficaram mais evidentes as nuances de interpretação que cada bailarino e bailarina dá à coreografia, até porque seus usos da música também tinham ligeiras diferenças. Evidenciou-se o “tamanho” dos tempos: as subdivisões rítmicas da coreografia eram percebidas como fragmentos “menores” de tempo, e os gestos lentos e longos (como quando os bailarinos caminham lentamente pelo palco) eram claramente “maiores”, sentidos como ainda mais longos, pois o ato de contar fazia com que o tempo fosse medido e percebido sempre *em relação* ao pulso. Como consequência, meus olhos tiveram a tendência de olhar mais para os pés

⁷¹ A descrição de possibilidades de relações entre música e dança por meio de preposições é uma prática encontrada em alguns estudos, como pode-se verificar, por exemplo, nesse título de Sally Banes: *Dancing [with/to/before/on/in/over/after/against/away from/without] the Music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography* (1994). Em tradução livre: com a música, para a música, antes da música, na música, dentro da música, acima da música, depois da música, separado da música, sem música. (Cf. também DAMSHOLT, 1999, p. 130)

de quem dançava, principalmente na terceira parte da coreografia, pois nessa coreografia é principalmente nos pés que se encontra o pulso e suas subdivisões.

Apesar de tantas diferenças de percepção, havia algo em comum ao fim de cada uma das performances: não só a alegria e entusiasmo de vê-la ao vivo, mas principalmente a sensação de calor. De um ponto de vista físico, a temperatura (assim como o cheiro) não é transmissível tecnologicamente, não pode ser comunicada pelos meios tecnológicos de que dispomos. Porém a temperatura pode ser lida via empatia cinestésica e via o modo como os elementos da obra se encadeiam. O calor de *Agora* é espacial por se referir ao clima tropical do Brasil, mas é temporal porque vem de uma música em frequente aceleração, que coloca os corpos em intensos movimentos, gerando um calor literal que é sentido fisicamente pelos bailarinos. Esse calor é percebido com maior nitidez na performance ao vivo, pois nela podemos enxergar os detalhes do suor, da respiração ofegante e da exaustão física.

A pós-imagem da coreografia que possuo hoje é mais complexa e caleidoscópica, pois foi despida da ilusão de fixidez e completude que o registro gravado produz. A obra é mutante e se refaz, mesmo que sutilmente, a cada ensaio e a cada performance. Por não ser uma videodança – e embora Álvarez tenha defendido que o vídeo realce os aspectos temporais da dança – os aspectos temporais de *Agora* são mais vivos e pulsantes na presença do que na tela.

2.4. Conexões entre coreomusicologia e cronotopo na análise e interpretação

Comparada à musicologia⁷² e à coreologia⁷³, a coreomusicologia é uma área de estudos recente. Ela é um dos frutos de uma abertura acadêmica que ocorreu a partir das décadas de 1960 e 1970 chamada *nova musicologia*, que surge como uma vertente menos positivista e mais interpretativa, “mais preocupada com a compreensão do significado dos fenômenos [musicais] do que propriamente com sua organização no espaço e no tempo.” (CASTAGNA, 2008, p. 13). Stephanie Jordan, uma das principais pesquisadoras do campo coreomusical, aponta que a nova musicologia se caracterizou por estabelecer diálogos frutíferos com a teoria literária, com as ciências sociais, as ciências cognitivas, a etnomusicologia e a psicologia da música (2012, p. 12). Ou seja, a nova musicologia favoreceu estudos interdisciplinares em musicologia e, conseqüentemente, o surgimento da coreomusicologia, que trata música e dança como duas artes ao mesmo tempo autônomas e influentes entre si, que têm o poder de ressignificar uma à outra^{74.75}.

No entanto observa-se que, mesmo com raízes renovadas, alguns estudos coreomusicais caíram nos mesmos problemas da análise musical formal. Em *Choreomusical Discourse: the Relationship between Music and Dance* (1999) Inger Damsholt realizou um estado da arte de estudos coreomusicais e diagnosticou neles uma tendência formalista: várias análises apenas apontavam relações de correspondência ou oposição entre música e dança, além de ignorar a música na etapa interpretativa das obras de dança (p. 125).

Massimiliano Locanto, por sua vez, afirma em *Choreomusicology beyond "formalism": A gestural analysis of Variations for Orchestra (Stravinsky-Balanchine,*

⁷² Segundo Kerman (1987, p. 1) o termo “musicologia” começou a ser usado por volta de 1915, na revista *Musical Quarterly*, e desde então passa por diversas revisões, expansões e atualizações no meio acadêmico.

⁷³ A coreologia é um método científico de estudo do movimento desenvolvido inicialmente pelo pesquisador Rudolf Laban na década de 1920, que é utilizado até hoje como uma das principais referências para estudos acadêmicos em dança e teatro.

⁷⁴ Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), Vincent Duckles cita ‘dança e história da dança’ como uma das vertentes metodológicas da musicologia, que visa encontrar nas formas de dança informações úteis à construção da interpretação musical, especialmente de repertórios da renascença e do barroco. Embora trate de dança, essa abordagem musicológica tende a colocar a dança apenas como suporte para se atingir finalidades puramente musicais, e não como arte autônoma em interação com a música, como é o caso da coreomusicologia.

⁷⁵ Parágrafo de revisão bibliográfica que também integrou o artigo *Os Balés Russos como estímulo para o balé Uirapuru (1917) de Villa-Lobos e Volússia* (RIBEIRO, 2022, p. 90-91).

1982) (2018) que a coreomusicologia foi um dos campos da nova musicologia a reafirmar a validade e utilidade da análise musical. Mesmo assim, a análise musical é raramente utilizada em trabalhos coreomusicais, que tendem a ser direcionados para o estudo da percepção musical e da performance (p. 17-18). O autor justifica que a rejeição da análise musical, nesses casos, seja devido à tendência de ela retratar a estruturação musical “como algo que pode ser mentalmente representado em termos visual-espaciais e 'otimamente representado em notação' não como algo experimentado na dimensão temporal concreta” (p. 18). Seincman, ao escrever justamente sobre o tempo musical, acaba chegando a reflexões semelhantes à de Locanto, criticando o problema da excessiva espacialização do tempo musical na realização de análises formais:

Realmente, muitas das análises musicais, especialmente no século XX, foram de tal forma dissociadas do fenômeno sonoro, que se transformaram em pura metalinguagem, em um corpo que, de certa forma, independe do objeto sonoro original. E, neste ponto específico, tomando Bergson em consideração, cabe perguntar se muitas destas análises não seriam insuficientes pelo próprio fato de conceberem de modo estático e espacial a realidade móvel e temporal da música. O que fazemos, em geral, não é justamente dissecar o objeto musical como se fosse um cadáver e, após retalhá-lo em partes, tentar reagrupá-lo e recompô-las procurando reconstituir, assim, sua realidade viva e sonora? (SEINCMAN, 2001, p. 27-28)

Locanto e Seincman, no entanto, não são completamente avessos à análise musical – ou coreomusical, no caso do primeiro –, e propõem outras maneiras de se abordar o objeto analisado. Locanto argumenta que uma análise coreomusical não deva se prender a todos os elementos grafados em uma partitura, mas apenas aos elementos musicais que contribuam para a construção de sentidos da coreografia⁷⁶:

Acredito que a inutilidade da análise musical para a coreomusicologia depende precisamente de sua habilidade de demonstrar que a maneira como os indivíduos performam, dançam ou coreografam uma peça de música reflete a seleção, por sua vez, de *algumas* propriedades estruturais que eles percebem como significativas. Essas propriedades não correspondem simplesmente aos elementos formais da música representados pela notação; entretanto, elas podem ser apreendidas mediante uma análise apropriada e hermeneuticamente orientada do texto musical. (LOCANTO, 2018, p. 20 - tradução livre, grifo do autor)⁷⁷

⁷⁶ Vale ressaltar que o autor se refere a análises de obras de música erudita que, na maioria das vezes, já dispõem de partitura pronta. No caso da presente dissertação – que não dispunha de uma partitura pré-pronta – optou-se por transcrever apenas os elementos que se mostrassem significativos quando em relação com a dança.

⁷⁷ “*I believe that the usefulness of music analysis for choreomusicology depends precisely on its ability to demonstrate that the way individuals perform, dance or choreograph a piece of music reflects the selection,*

Essa abordagem aproxima-se da proposta bakhtiniana apresentada na seção 2.1., em que o sentido emerge quando as artes da música e da dança entram em relação por meio da percepção de um indivíduo. Apresentando uma ideia que também considera o espectador, Seincman diz que a análise musical deve resgatar “o conteúdo que os elementos musicais adquirem na consciência do ouvinte no transcorrer do tempo” (2001, p. 29), já que retratar o próprio tempo musical seria algo impossível. Isso se realizaria incorporando a visão de mundo do ouvinte na análise, que é mutável por natureza e impediria que a análise se transformasse em algo definitivo e fechado em si mesmo. A análise, então, passa a ser entendida não como um campo normativo, mas sim criativo. Para que essa perspectiva de análise seja possível, deve-se compreender os papéis de compositor, ouvinte e intérprete de maneira sincrônica:

A tão mencionada tríade – compositor-intérprete-ouvinte (ou mesmo emissor, mensagem-receptor) – não se constitui de três funções distintas, mas de uma única: o compositor é intérprete e ouvinte da obra, o intérprete é compositor e ouvinte da obra e, por fim, o ouvinte é compositor e intérprete da obra. Diacronicamente diferenciadas e separadas pela linguagem verbal, estas três funções estão, na realidade, sincronizadas no fenômeno da recepção estética e não pode haver, portanto, uma lacuna entre o objeto da escuta e a escuta do objeto. (SEINCMAN, 2001, p. 30-31)

Essa perspectiva muito se assemelha à maneira dialógica como Bakhtin interpreta a relação entre autor, intérprete e ouvinte-leitor. Esses três personagens se encontram, se misturam e dialogam entre si “num mundo histórico real uno e inacabado”, também chamado de “mundo criador do texto”:

[...] podemos chamar esse mundo de mundo criador do texto: ora, todos os seus elementos – a realidade refletida no texto, os autores que o criam, os interpretadores do texto (se eles existem) e, por último, os ouvintes-leitores que o recriam e nessa recriação o renovam – participam igualmente da criação do mundo representado. É dos cronotopos reais desse mundo que representa que se originam os cronotopos refletidos e criados do mundo representado na obra (no texto). (BAKHTIN, 2018, p. 230)

Esse encontro, para Bakhtin, independe da aproximação ou separação temporal ou espacial dos autores, intérpretes ou leitores: acontece em um “cronotopo *criativo* particular, no qual se dá essa troca da obra com a vida e no qual a vida especial de uma obra se realiza” (2018, p. 231 – grifo do autor). Essa é uma dimensão mais ampla do cronotopo, em que Bakhtin coloca em evidência os diversos olhares extrapostos que,

on their part, of some structural property of music that they perceive as meaningful. These properties do not simply correspond to the formal elements of music represented by notation; nevertheless, they can be grasped by means of an appropriate hermeneutic-oriented analysis of the musical text.” (LOCANTO, 2018, p. 20)

por estarem em diferentes momentos – tempos – e diferentes lugares – espaços – colaboram para compor e enriquecer a leitura de sentidos da obra de arte.

Essa dissertação buscou fazer da análise coreomusical um cronotopo criativo. Deste modo coreógrafa, bailarinos e referências bibliográficas são tratados como vozes que, com a mediação de minha voz de pesquisadora, ocupam diferentes posições no tempo e no espaço, e fornecem diversos pontos de vista e interpretações acerca do fenômeno estudado: a obra *Agora*. Sendo assim, a aplicação da ideia de cronotopo no interior do enunciado-obra – como exposto na seção 2.2. – não explicita relações entre música e dança em si, mas sim as relações que esses sujeitos percebem delas.

Damsholt dialoga com esse viés, corroborando com Seincman e Bakhtin ao afirmar que “música e dança não criam conexões por si próprias. Relações coreomusicais devem ser vistas como uma coletânea de elementos específicos e locais que significam no interior da percepção do espectador/ouvinte” (DAMSHOLT, 1999, p.139 – tradução livre)⁷⁸. A autora segue observando que toda relação coreomusical tem um conteúdo semântico não-verbal que é análogo aos fenômenos experimentados no mundo vivido, porém distingue que “a descrição verbal da relação coreomusical não é o mesmo que a relação coreomusical em si” (p. 138). Para Damsholt o misto entre o não-verbal e o verbal ocorre porque “fenômenos não-verbais estão ligados à linguagem na medida em que são percebidos por um ser humano que possui uma linguagem” (p. 138-139). Porém ela mesmo aponta que a linguagem é a condição básica para a existência de qualquer ciência, de modo que o estudo das relações coreomusicais precise necessariamente passar por ela.

Trazendo essa questão para um ponto de vista bakhtiniano, é possível retomar novamente a ideia de refração para descrever essa transformação do não-verbal em verbal, em que música e dança – que por si só já são refrações da realidade – são refratadas pelas percepções de quem as ouve e vê, de acordo com seus tempos e seus espaços de vivência cultural. Além disso, a própria aplicação do dialogismo aos estudos coreomusicais faz com que o modo com que Bakhtin concebe a linguagem refrate a maneira como música e dança são compreendidas: o dialogismo não revela como música e dança são por si mesmas, ele reveste-as de uma interpretação dialógica que as aproxima da linguagem

⁷⁸ “[...] music and dance do not create connections “by themselves. Rather choreomusical relations should be seen as a collection of specific and local elements that signify within the perception of the spectator/listener.” (DAMSHOLT, 1999, p.139)

verbal, e que por isso mesmo requer do pesquisador o cuidado de preservar seus elementos e modos de ser não-verbais.

Verifica-se que, cada qual à sua maneira, Bakhtin, Damsholt, Locanto e Seincman convergem para a crítica ao formalismo e dialogam em vários outros aspectos, tais como a abordagem e a função da análise musical, o papel do ouvinte-espectador e a relação entre esses fatores e a leitura de sentido das obras de arte – nesse caso, especificamente de obras de dança com ênfase na música. Fica evidente o forte entrelaçamento entre análise, interpretação e subjetividade. Assim, percebe-se que do diálogo entre todas essas ideias – considerando também como ideias a análise de *Agora* e toda a discussão teórica realizada até então – emerge uma abordagem coreomusical e dialógica.

Considerações finais

Aqui se coloca um momentâneo ponto final nesse longo percurso dialógico, no qual tantos tempos e espaços de artistas e de artes entraram em contato, dialogando com tantos outros autores e autoras do meio acadêmico. Pela transgrediência entre os diferentes pontos de vista de duas áreas artísticas diferentes – música e dança – foi possível desenvolver uma análise de *Agora* que também se deu como interpretação, revelando sentidos por meio da leitura de suas formas temporais e espaciais, assim como dos tempos e espaços dos sujeitos envolvidos nesse processo: a pesquisadora, a coreógrafa e os bailarinos.

O exercício de aplicação do pensamento dialógico de Mikhail Bakhtin no âmbito da coreomusicologia mostrou-se prolífico, tanto para o objeto de estudo em questão – a coreografia *Agora* – quanto para a investigação posterior de questões coreomusicais mais gerais. O dialogismo foi uma ferramenta metodológica útil tanto para a investigação das relações entre artes quanto para futuras pesquisas que tenham como foco as relações entre artistas durante processos criativos – com especial relevância para o estudo de dança com música ao vivo, em que a resposta dialógica entre artes e artistas é mais imediata.

Pesquisar a partir do pensamento dialógico foi afirmar constantemente a diferença, a fronteira que existe entre o *eu* e o *outro*, mas principalmente transpor essa fronteira por meio do diálogo. Nesse processo, a comunicação aconteceu justamente na partilha do *excedente de visão*: em expressar aquilo que é visto pelo *eu* que não pode ser visto pelo *outro*.

Com minha experiência de musicista e bailarina, pude estar na fronteira entre esses esse *eu* e *outro* que são a música e a dança. Sob esse ângulo, compartilhei uma perspectiva sobre música que está além do ponto de vista comum de coreógrafos e bailarinos, assim como a coreógrafa e os bailarinos entrevistados compartilharam seus excedentes de visão comigo. Desse diálogo, ambos os lados saíram com perspectivas ampliadas.

Consequentemente, estabelecer fronteiras nítidas entre as artes da música e da dança – bem como entre as outras artes envolvidas em uma obra de dança como figurino, iluminação, cenografia etc. – não foi algo que distanciou, e sim que permitiu

uma troca dialógica mais intensa. A ideia de *cronotopo*, por sua vez, foi o que possibilitou a observação desse diálogo por meio das formas de tempo e espaço dessas artes, e não necessariamente por meios verbais.

A questão é que essas fronteiras entre artes nunca deixarão de existir. No decorrer da investigação foi ficando cada vez mais evidente que, embora tempo e espaço sejam elementos comuns entre música e dança, existe uma materialidade que faz com que o som e o corpo tenham modos diferentes de lidar com tempo e espaço. Embora essa divergência espaço-temporal nunca seja total, é por meio dela que se estabelecem diferentes práticas e resultados na criação, performance e recepção de música e de dança, e é por meio dessa diferença que o sentido – também – se constrói.

Digo esse "também" porque tende-se a acreditar que só pode haver sentido nas relações entre música e dança caso elas estejam de acordo entre si, como se só pudesse haver diálogo na concordância rítmica e temporal entre som e movimento. Porém a partir do momento em que dança e música estabelecem um *enunciado* já existe uma intenção dialógica de alguém, uma necessidade de comunicação e expressão que está muito além do binarismo de "dançar na música" ou "fora da música".

A análise coreomusical de *Agora* demonstrou que, mesmo em uma coreografia cuja proposta é o diálogo próximo com a música, ainda é possível construir camadas sentido por meio da diferença espaço-temporal entre música e dança. É o caso dos solistas de *Agora*, que só podem ser percebidos como em um tempo mais rápido ou mais lento *em relação* ao tempo musical. Assim, a música mantém-se como referência temporal mesmo quando se decide por abstrair dela, pois o sentido emerge justamente da relação entre os diferentes tempos.

Também foi observado que, mesmo quando a proposta é estar em um mesmo tempo, as diferenças de tempo e espaço das duas artes trouxeram novos sentidos. A aceleração e a reversão do tempo, dois fatores recorrentes em *Agora*, apresentaram resultados diferentes mesmo quando empregados de maneira similar na música e na dança. Isso porque acelerar e reverter, no caso da música, consistia na simples aplicação desses recursos em *software* de edição de áudio, mas no caso da dança consistia na dificuldade física e espacial de fazer o corpo se mover de outras maneiras.

No caso do corpo humano, existem limitações físicas e espaciais para a aceleração e a reversão que o som não encontra no meio digital, tais como a ação da

gravidade, a resistência cardiorrespiratória e o esforço espacial e cerebral envolvido na concepção de uma frase coreográfica em sentido reverso. Em suma, a similaridade na proposta de tempo levou à diferença no resultado cênico, e disso emergiu um sentido de esforço do corpo humano para acompanhar a aceleração e o caráter antinatural do tempo tecnológico.

Outro aspecto revelado pela análise foi que o enunciado-obra, por ser um todo acabado, pode criar uma ilusão de exatidão e totalidade nas relações entre música e dança. No decorrer da revisão bibliográfica de escritos sobre música e dança no Grupo Corpo, foram encontradas observações que dão a entender que dançar em concordância com a música seria dançar "exatamente" a música, ou "toda a música". Porém ao observar especificamente as diferenças espaço-temporais, fica mais evidente que, mesmo em coreografias altamente musicais, as relações de sentido são estabelecidas com um ou alguns aspectos musicais, pois seria impossível – e talvez até esteticamente desagradável – refletir a música como um todo em forma de movimento.

Era isso que acontecia na seção a2 da análise coreomusical de *Agora*. Ali, embora música e dança tivessem como base comum a mesma pulsação e subdivisão de tempo - o que dava a impressão de "dançar exatamente a música" - essa era a relação da dança com apenas um aspecto musical, pois estruturalmente a música apresentava-se repetitiva e cumulativa e a dança desenvolvia um contraponto espacial que, embora apoiado no pulso, estava além da estrutura da música.

A prática de se observar música e dança como simplesmente "estando juntas ou não" também pode ocultar relações mais significativas entre essas duas artes. No caso da subdivisão comum à música e à dança em *Agora*, muito pode ser dito além de que elas simplesmente correspondem entre si. A subdivisão do tempo não deixa de ser um fator de sincronização para os movimentos dos bailarinos, mas também remete diretamente à prática musical brasileira, pois o ritmo sincopado exige uma consciência às subdivisões da pulsação. A subdivisão não é somente questão de sincronia com a música, mas principalmente de técnica de dança: é uma maneira de a coreógrafa extrair dos bailarinos uma estética corporal específica, que necessita de uma tensão física entre ritmo e corpo. Na intensidade física de seguir as subdivisões temporais da música, o corpo esquenta, o que remete ao calor tropical do Brasil.

Ou seja, não se trata de uma reflexão da música, como se a dança pudesse ser um espelho dela, mas sim de uma *refração*. A ideia bakhtiniana de refração é uma metáfora do prisma, que transforma a luz branca em toda a gama de cores visíveis, e descreve o que acontece quando um enunciado é respondido: ao passar pelo sujeito que o ouve, o enunciado nunca sai igual, ele sempre é ressignificado. Ao analisar um processo coreográfico como o de *Agora*, em que a música é um estímulo inicial, ficou evidente que responder coreograficamente ao enunciado musical é necessariamente agregar novos sentidos a ele, tanto por se tratar da resposta de um outro sujeito – a coreógrafa – quanto pelas diferentes naturezas e necessidades espaço-temporais da música e da dança.

Em *Agora*, a refração revelou-se tanto uma ressignificação quanto uma ênfase de sentidos: no caso do salto horizontal, percebeu-se que a maneira como ele foi posicionado em relação à música foi um fator determinante para reforçá-lo visualmente. Ao optar por posicionar o salto horizontal nos tempos fortes do compasso, no início das frases musicais e nos momentos culminantes da obra, Abranches faz com que o som e o movimento atuem em conjunto, reforçando-se mutuamente.

É importante lembrar que essa refração de *Agora* não aconteceu somente entre música e dança, ela se iniciou já na concepção inicial da obra: na ideia de desdobrar a palavra *tempo* em seus múltiplos sentidos possíveis, seguindo para a inspiração em *Cem anos de solidão* e determinando também a composição de luz e de figurino. Tanto se refratou o tempo na coreografia que se continuou refratando o tempo nesta dissertação. Nesse sentido, a convergência de tema, objeto de pesquisa e metodologia em torno do *tempo* foi bastante favorável para o desenvolvimento e a compreensão de um assunto que corre o risco de se tornar tão abstrato.

Caminhos futuros

Foram abertas várias possibilidades de aprofundamento dos estudos dialógicos e coreomusicais, algumas das quais já foram parcialmente iniciadas no relatório de qualificação que precedeu a escrita desta dissertação, mas que foram guardadas para um outro momento e um outro contexto, nos quais elas possam ser melhor desenvolvidas. Uma delas é o delineamento de uma história conjunta da música e da dança sob o ponto de vista dialógico, revelando as respostas mútuas de artistas de música aos acontecimentos e práticas de dança de suas épocas e vice-versa. Outro caminho possível é o estudo bakhtiniano dos gêneros, com o objetivo de explicitar as diferentes

práticas de uso da música que permeiam e constituem os diferentes gêneros de discurso da dança.

Uma das tarefas mais importantes da análise dialógica e coreomusical de *Agora* foi a descrição de elementos musicais em vocabulário acessível a não músicos, pois é muito importante considerar que a maioria dos bailarinos e coreógrafos não possuem formação musical. Essa perspectiva metodológica, portanto, pode ser benéfica para o desenvolvimento de métodos de análise e ensino musical para artistas da dança e de outras artes da cena.

O método de análise dialógica e coreomusical desenvolvido na presente dissertação revela-se frutífero para analisar outros trabalhos de dança. Isso será possível especialmente para aqueles trabalhos que possuam uma relação mais evidente com a música, mas poderá revelar também aspectos espaço-temporais e sentidos de obras nas quais as relações entre outras artes estejam em evidência, tais quais iluminação, figurino, cenografia etc. Para isso, basta que se adapte o olhar para os tempos e espaços específicos dessas outras manifestações artísticas contidas na arte da dança, constituindo assim uma ferramenta de análise ampla para as artes da cena⁷⁹.

Que esse grande diálogo não acabe por aqui, mas se estenda no decorrer daquilo que Bakhtin denomina de *grande tempo*: “o diálogo infinito e inacabável em que nenhum sentido morre” (2011, p. 409). Nesse grande tempo, espera-se que os diálogos aqui promovidos encontrem suas ressonâncias em outros sujeitos e em outros contextos, colaborando assim para manter vivas a cultura e as artes da música e da dança.

⁷⁹ No livro *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema* (2003) Patrice Pavis já aponta uma possibilidade de uso da ideia de cronotopo como ferramenta para análise das artes da cena (Cf. p. 149)

Referências

- ÁLVAREZ, Inma. Time as a strand of the dance medium. **IV Mediterranean Congress of Aesthetics: Art and Time**, Jordânia, v. 51, n. 06, p. 22–25, 2008. Disponível em: <http://oro.open.ac.uk/26381/>. Acesso em: 2 maio 2021.
- AMORIM, Marília. O discurso da dança e o conceito de gênero - alguns elementos de leitura. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 64–96, 2020. Disponível em: <https://bityli.com/cRum1>. Acesso em: 10 out 2020.
- ANDRADE, Graziela Corrêa De. Cassilene Abranches. *In: Dança em Rede*. Pesquisa SPCD, 2015. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete/cassilene-abranches/>. Acesso em: 02 jul 2021.
- ANTUNES, Arnaldo. As trilhas de um corpo. *In: Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. p. 11–25.
- ANTUNES, Pedro. Incendiária e combativa , Francisco El Hombre joga gasolina na monotonia com novo disco Rasgacabeza. **Revista Rolling Stone**, Notícias, 15 mar 2019. Disponível em: <https://bityli.com/deaEYjfIJ>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. 6^a ed., São Paulo: Hucitec Editora, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6^a ed., São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução Paulo Bezerra. 1^a ed., São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BANES, Sally. **Writing Dancing in the Age of Postmodernism**. Londres: Wesleyan University Press, 1994.
- DAMSHOLT, Inger. **Choreomusical Discourse: The Relationship between Dance and Music**. 1999. 216 f. Tese (Doutorado em História e Estética da Dança) - Instituto de Filologia Nórdica, Faculdade de Humanidades, Universidade de Copenhagen, Copenhagen. Disponível em: <https://tinyurl.com/3vt5nzjt>. Acesso em: 7 ago 2020.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

GAVIOLI, Izabela Lucchese. **Coreografia “21” do Grupo Corpo: 21 percepções sobre o processo de criação cênica**. 2013. 174 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://bityli.com/YWIG1>. Acesso em: 29 set. 2021.

HAGUIÔ, Gabriel. Sebastián Piracés-Ugarte dá início à carreira solo com novo disco, “Sebastianismos”. **Tracklist**, Notícias, 30 jul 2020. Disponível em: <https://bityli.com/QqgO1>. Acesso em: 10 ago. 2021.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. Tempo. *In: Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cassia. **Teatro do movimento: um método para o intérprete criador**. 2.ed., Brasília: LGE Editora, 2007.

LOCANTO, Massimiliano. Choreomusicology beyond “formalism”: A gestural analysis of Variations for Orchestra (Stravinsky-Balanchine, 1982). *In: VELORI, Patrizia; VINAY, Gianfranco (org.). Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*. Nova Iorque: Routledge, 2018. Disponível em: <https://bityli.com/89NYx>. Acesso em: 1 ago. 2021.

MACHADO, Irene A. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. *In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Tradução Eliane Zagury. 53^a ed., Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

MOLINA, Sergio. **Música de Montagem: a composição de música popular no pós-1967**. São Paulo: É Realizações, 2017.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RIBEIRO, Tatiana. Panorama de estudos sobre música e dança: uma breve análise

metodológica. *In: Processos criativos, formativos e pedagógicos em dança*. Salvador: ANDA Editora, 2020. p. 317–334. Disponível em: <https://bityli.com/MXNOwFFoq>. Acesso em: 18 nov. 2022.

RIBEIRO, Tatiana Avanço. **John Cage e Merce Cunningham : a superação do dualismo em música e dança**. 2018. Monografia (Bacharelado em Regência) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

ROCHELLE, Henrique. APCA Dança, 2019. **Outra Dança**, 2019. Disponível em: <https://outradanca.com.br/criticas/apca-2019/>. Acesso em: 2 nov. 2022.

ROSAY, Madeleine. **Dicionário de Ballet**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1980.

SANTAELLA, Lucia. A sintaxe como eixo da linguagem sonora. *In: Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora Visual Verbal*. 3ª ed., Iluminuras, São Paulo, 2005. p. 112–116.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001. 176 p.

SMITH, Marian. **Counts and Beats : Moments in the Dialogue between Music and Dance**. *In: SOUND MOVES: AN INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC AND DANCE 2005*, Londres. Anais. Londres: Routledge University, 2005 p. 179–189. Disponível em: <https://bityli.com/qhruYvodWf>. Acesso em: 19 ago. 2020.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 7–18, 2011. Disponível em: <https://bityli.com/ECT23>. Acesso em: 31 ago. 2020.

TAVARES, Francisco. **Danças com Corpos Sonoros: a Composição nas Relações Coreomusicais do Séc. XXI**. 2017. 229 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: <https://bityli.com/8JfVf>. Acesso em: 10 ago. 2021.

VELORI, Patrizia; VINAY, Gianfranco (ed.). **Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse**. Nova Iorque: Routledge, 2018.

XAVIER, Joelma Rezende. **Travessias literárias do Grupo Corpo : um estudo comparativo entre literatura e dança**. 2018. Tese (Doutorado em Letras- Estudos literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em:

<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-B9KHHQ>. Acesso em: 7 nov. 2021.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Guia visual da análise de *Agora*

(recomenda-se a utilização de ferramenta de *zoom* para melhor visualização das capturas de tela)

PARTE A			
Seção	Tempo	Descrição	Captura de tela
a1	1'07"	Doze bailarinos em movimentos pendulares, som de metrônomo, focos de luz individuais	
	1'27"	<i>Tutti</i> : corrida	
	1'33"	Grupo balança, bailarina 12 continua correndo	

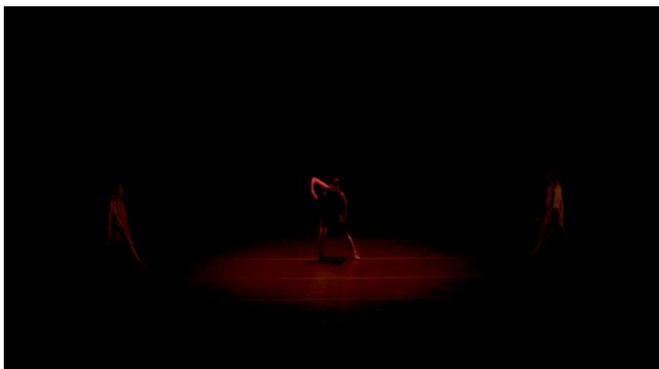
a2	1'47"	Percussão afro-brasileira e síncopa, Bailarino 10 inicia frase 1 (esquerda)	
	1'55"	Cânone coreográfico da frase 1	
	2'06"	<i>Tutti</i> : fim do cânone Bailarino 1 mantém pêndulo, bailarina 12 anda lentamente	
	2'41"	Apenas bailarinos 1 e 12 (solistas)	

	2'44"	Breve solo do bailarino 1	
	2'50"	Multiplicação dos solistas em camadas: mulheres à esquerda (com guitarra), homens à direita (com percussão)	
a3	4'02"	<i>Tutti</i> : nova música, mesmas camadas coreográficas com nova dinâmica	
	4'21"	Salto horizontal destacado pelo prato de ataque (bailarinos 3 e 11), primeiro duo	

	4'40	<p>Entrada da bailarina 6, mudança de caráter do duo</p> <p>Tensão musical constante, tensão coreográfica progressiva</p>	
	5'15"	<p>Salto horizontal com bailarinos 8 e 10 com início de frase da guitarra</p>	
	5'39"	<p>Bailarino 10 retoma frase 1 com agogô, esvaziamento musical e coreográfico</p>	
	5'43"	<p>Reação em cadeia, melodia ascendente em unísono</p> <p>Bailarino 2 caminha lentamente</p>	

	5'45"	Salto horizontal reaparece no ponto culminante da seção, quebra de métrica (6/4)	
a4	5'51"	Solo bailarino 2, voz cantada, "tempo se foi/vai", relação rítmica da coreografia com voz e percussão	
	6'06"	Bailarina 6 duplica solo do bailarino 2, camadas que se unem e se desfazem	
(transição para B)	7'05"	Piano: mi grave, quebra da constância rítmica Bailarino 2 sai de cena primeiro, outros saem gradualmente	

	7'42"	Bailarino 1 sai de cena = fim do metrônomo	
PARTE B			
b1	7'55"	Duo: bailarina 8 e bailarino 10, piano lírico e dissonante, sem centro tonal Bailarina 12 circunda o duo	
	8'47"	Lá menor no piano, compasso binário, coreografia acentua música verticalmente (elevações no duo)	
	9'15"	Música ao reverso, duo ao reverso, pausa da bailarina 12 entre o duo	

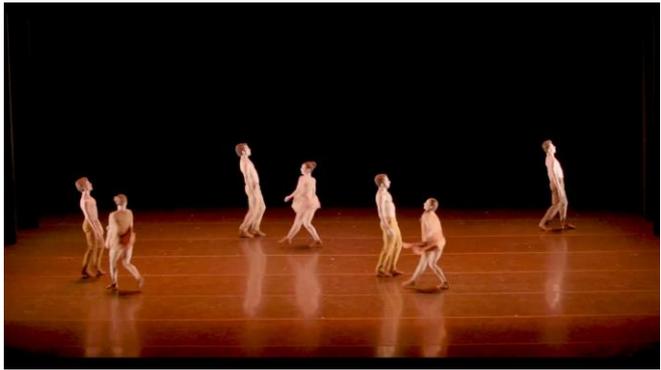
	9'27"	Retomada do duo, quebra de métrica, música fragmentada e repetitiva	
	10'37"	Frase inicial do duo ao reverso, cadência suspensiva Bailarina 12 corta o duo	
b2	10'40"	Solo da bailarina 12, voz <i>a capella</i> , coreografia a partir de vogais e consoantes	
	11'30"	Frase coreográfica da bailarina 12 Ponteiro de relógio luminoso circunda o chão	

	12'28"	Frase coreográfica da bailarina 12 ao reverso e acelerada	
PARTE C			
c1	12'34"	Bailarinos retornam em tema do baixo e chimbal Bailarina 12 caminha devagar e cruza com bailarino 1 (direita)	
	13'07"	Bailarino 1 corre em torno do conjunto (sentido anti-horário)	
	13'14"	Frases coreográficas com motivo vocal Bailarino 1 caminha devagar	

	13'16"	Frases coreográficas de chão com guitarra microtonal	
	14'16"	Três duos em círculo, percussão de a2, <i>tuttis</i> ocasionais	
c2	14'43"	Início do baixo de c1 encurtado, corridas de costas, tempo reverso	
	14'58"	Retorno do conjunto, corridas de costas, força que agrega o coletivo	

	15'17"	<p><i>Tutti</i>, proximidade física e calor, coletividade, motivo de voz 1</p> <p>Fim do ponteiro de relógio luminoso</p>	
		<p>Breve duo dos bailarinos 6 e 11</p> <p>Deslocamento do conjunto em filas</p>	
	15'52"	<p>Solo do bailarino 2 em diálogos ocasionais com o <i>tutti</i></p>	
c3	16'30"	<p>Solo do bailarino 1</p> <p>Guitarra distorcida + fragmento de novo tema de voz</p> <p>Bailarino 2 caminha devagar</p>	

	16'46"	<p>Bailarino 1 e 2 saem correndo</p> <p>Bailarinos 8 e 10 entram correndo (preparação do salto)</p>	
	16'47"	<p>Salto horizontal dos bailarinos 8 e 10 (ponto culminante)</p>	
	16'35"	<p>Outros dois duos fazem salto horizontal = três duos</p> <p>Duos defasados em relação ao duo principal</p>	
	17'02"	<p>Duo da parte B ao reverso com bailarinos 8 e 10 (centro)</p>	

	17'18"	Três duos em <i>tutti</i> Retorno dos bailarinos Solo de guitarra	
	17'34"	Elementos de memória da parte A: frases de A, andadas de costas, agogô, balanços de joelhos	
c4	18'10"	Motivo de voz 2 encurtado + balanço de joelhos e giro em torno de si da parte A	
	18'35"	Retorno do motivo coreográfico característico do motivo de voz 2 (centro) Temporalidades paralelas: andares lentos, andadas de costas	

	18'45"	<p>Tema de baixo com solo do bailarino 2 (esquerda)</p> <p>Conjunto de bailarinos em tempo lento</p> <p>Bailarino 1 olha para o público (direita)</p>	
	18'52"	<p>Retomada da frase coreográfica característica da frase de baixo pelo conjunto</p> <p>Solo bailarino 2 (centro)</p>	
	19'01"	<p>Saída do bailarino 2 (direita)</p> <p>Último <i>tutti</i> (centro)</p>	
	19'29"	<p>Bailarino 1 destaca-se do <i>tutti</i> para correr</p>	

	19'28"	<p><i>Tutti</i> (centro)</p> <p>Bailarino 1 segue correndo em círculo</p> <p>Bailarino 2 anda em tempo médio</p> <p>Bailarina 12 anda lentamente</p>	
	20'02"	<p>Fim da longa corrida em círculo do bailarino 1</p> <p>Retorno da percussão de a2</p> <p>Cânone da frase 1 ao reverso, doze focos de luz no chão</p>	
	20'20"	<p>Doze focos de luz apagam-se ao reverso do início</p> <p>Bailarino 1 é penúltimo, bailarina 12 é última</p>	

APÊNDICE B – Primeira entrevista com os bailarinos Matheus Queiroz, Thamiris Prata e Yoshi Suzuki

Entrevista realizada via Google Meet no dia 21/07/2021

Tatiana Avanço (T.A.): De que maneira vocês participaram do processo de criação coreográfica dessa obra?

Yoshi Suzuki (Y.S.): Todo processo de criação da companhia [São Paulo Companhia de Dança] segue um padrão, nós normalmente temos um mês para um processo de criação. Normalmente conversa-se com a direção para definir o número de bailarinos que farão parte da obra, que pode ser desde um até o elenco todo. É claro que é mais raro termos uma obra que tenha o elenco todo, nesse período temos uma audição com o coreógrafo, e ele escolhe o *casting*.

No momento em que foi feito o balé *Agora* (2019) nós estávamos com duas produções simultâneas: uma era do Édouard Lock [*Trick Cell Play*] e outra era da Cassilene [*Agora*]. Elas aconteciam com bailarinos de elencos diferentes em salas diferentes, porém em ensaios simultâneos. Eu era um bailarino que estava nas duas obras, então eu ficava trocando de sala, indo de uma sala para a outra.

A respeito dessas duas obras, eu gostaria de falar sobre a utilização de tempo musical e a complementação da dança com a música. A Cassilene é uma coreógrafa que utiliza a música, a música, para ela, é essencial para o começo de uma obra. Dificilmente ela faz uma obra sem antes conhecer a música que ela está utilizando, e então ela faz a obra em relação à pulsação e ao andamento da música. O Édouard Lock, em contraposição, usa a música como complemento, ela é uma soma para aquela obra artística, então a gente não segue a pulsação, nem a musicalidade nem o compasso que aquela música tem. Nós normalmente ensaiamos a frase sozinhos, sem musicalidade, criamos um ritmo interno, e a música está lá só como complemento, então não tem problema se a música acabar e a gente ainda estiver dançando. É legal tocar nesse ponto, de como cada coreógrafo utiliza a música na sua obra.

Thamiris Prata (T.P.): Eu participei de dois processos com a Cassilene, na mesma coreografia. Na estreia eu dancei um lugar, e depois eu dancei um solo que ela fez pra

Ana Paula [Camargo]. Na época eu já era do segundo elenco, então eu participei da montagem do solo também, tive essas duas experiências na mesma coreografia.

A Cassi se inspira na música, e ela escuta cada coisa na música que a gente nem está escutando. Ela ouve cada detalhe, a gente vai abrindo os ouvidos para entender o que ela escuta, e acabamos escutando também cada detalhe da música. Isso nos inspira a fazer a coreografia com a qualidade que ela pede, com a rapidez e com cada tempo que tem entre... eu não sei falar muito bem, mas tem “e e e”, dentro da contagem tem um monte de tempos!

Quero comentar também sobre o livro *Cem Anos de Solidão*, no qual a Cassi se inspirou, e que é do Gabriel García Márquez. Ela não fez [a narrativa do livro] literalmente, ela não gosta muito de ser literal, de contar uma história, mas ela se inspirava nesse tempo que há no livro. E no solo da Ana Paula, que é o que eu dancei depois, ela representava a Úrsula, que tem cem anos e ficava [presente] nesse tempo todo⁸⁰. Então é um solo que tem a rapidez, que tem a qualidade de dinâmicas dela, mas é um solo que em alguns momentos tinha um peso também, desse tempo, dessa mulher forte. É essa a diferença em relação ao corpo de baile que eu havia dançado na estreia.

T.A.: Muito bom você ter citado o *Cem Anos de Solidão*, a gente vai entrar nesse assunto mais adiante.

Y.S.: Pelo fato de eu quase nunca estar presente com eles durante a montagem, eu era sempre a pessoa que tinha falta de tempo ali, então ela me colocou na obra no sentido literal como “tempo relógio”. Eu marcava o tempo para essa... eu ia falar história, mas não é uma história, para essa obra. Então o fato de eu correr ou estar andando era uma marcação de tempo, ela me usou dessa forma, foi como ela conseguiu imaginar. Por estar deslocado do grupo eu marcava o tempo.

T.P.: Para complementar o que o Yoshi falou, eu só ando, então eu ando calmamente nesse tempo que não acaba e o Yoshi vinha correndo loucamente, porque ele estava correndo no dia a dia, e a Cassi colocou isso na obra.

⁸⁰ Na ocasião da morte de Úrsula, os personagens de *Cem anos* estimam que ela tinha entre cento e quinze e cento e vinte e dois anos (MÁRQUEZ, 2003, p. 326). Úrsula falece no 17º capítulo de *Cem anos de solidão*, quando ainda restam mais três capítulos para o fim do livro e da história da família Buendía. No entanto, a essa altura da narrativa toda a geração já havia nascido e sido conhecida por Úrsula, faltando apenas o nascimento do último Aureliano que daria fim à estirpe. Sendo assim, Úrsula pôde conhecer praticamente todos os membros da família, embora não tenha sobrevivido até o fim da história.

Matheus Queiroz (M.Q.): Eu faço mais a parte do conjunto, e é bem o que a Thamiris falou, a Cassi se inspira bastante no som de cada instrumento, no som mesmo, (porque tem coisas que são sintéticas ali, [sons sintetizados]), ou na voz. O solo da Thamiris é bem em cima da voz da menina que está cantando [Juliana Strassacapa].

Mas depois, durante o processo de limpeza da coreografia a gente começa a estabelecer uma contagem. Tem aquela brincadeira de que bailarino só conta até oito, e é um pouco verdade. A gente acaba sempre definindo uma contagem que seja fácil para todo mundo, e contar até oito facilita para a maior parte dos bailarinos. A gente geralmente pega o pulso da música, o andamento, e vai trabalhando nos múltiplos desse pulso. Se a gente está contando “um, dois, três, quatro” a gente acaba colocando outros tempos entre esse “um” e esse “dois”, que seriam “um e dois” ou “um e a dois” para delimitar mais espaços de tempo entre eles, para ser mais fácil. Porque como a coreografia tem uma marcação bem rápida, que envolve bastante a questão dos passos, o que os pés fazem é muito importante na coreografia da Cassi, a marcação dos pés é muito importante, e às vezes eles não caem no “um” nem no “dois”, eles caem no “i”, no “e a” ou no “a” que estão entre um tempo e outro.

Então a gente acaba, durante o processo de limpeza da coreografia, estabelecendo do um ao oito. Nosso compasso não tem quatro tempos, a gente geralmente usa o oito, a gente vai do um ao oito. Um músico geralmente vai dividir entre compassos de quatro, mas para a gente a frase é de oito tempos. E a gente acaba utilizando esses artifícios do “e” e do “a” para definir essa contagem de tempo e marcação dos pés, em que tempo o braço sobe ou desce, a cabeça, enfim. Eu acho que no conjunto isso é mais importante ainda, não deixa de ter a questão dos acentos musicais, mas para a massa toda fazer tudo junto acaba-se definindo a contagem e o pulso, para que todo mundo consiga fazer no mesmo tempo.

Talvez eu não tenha conseguido explicar muito bem, é meio confuso mesmo, porque o músico vai ver de uma forma e o bailarino vai ver de outra. Mas o padrão é essa contagem até oito, inclusive a música [da obra] pode ser contada assim, ela não é irregular, não tem compassos irregulares como algumas músicas acabam tendo, e a gente acaba, de uma forma incrível, conseguindo contar em oito até as músicas que tem compasso irregular. Não sei como a gente consegue, mas a gente se esforça para isso.

T.P.: Tem trechos em que a gente conta até seis.

Y.S.: Existe esse mito de que bailarino conta até oito, mas depende. Por exemplo, Stravinsky é um coreógrafo⁸¹ que a gente contava até vinte e quatro, seis, vinte e quatro, doze, que é só para que na nossa mente tenha um... é quase como se fosse um começo e fim de frase para nós, leigos, entendermos. Conheço um trechinho, por exemplo, que faz “pa-ra-ri-pa-pa-ra pa-pa-pa” [Yoshi cantarola uma música, possivelmente de Stravinsky] e continua por mais quatro pulsações no silêncio, e nesse tempo a gente tem movimento, então é como se a gente mantivesse essa pulsação que não tem música, esses quatro tempos, mantendo isso na mente. E a gente fragmenta, dependendo do número de movimentos que a gente tem entre um pulso e outro, a gente fragmenta mesmo, tipo “e a a a um” [Yoshi dá um exemplo coreográfico para essa contagem, usando movimento segmentado e rápido com a cabeça], a gente fragmenta e conta esses “e a a a” para que durante o conjunto todos esses movimentos tipo “ombro, cabeça, joga” [ele dá mais um exemplo coreográfico] estejam juntos.

T.A.: Com as informações do Yoshi, do Matheus e da Thamiris, pode-se dizer que essas contagens têm um papel importante na sincronização dos movimentos?

Y.S.: Sim. Ela facilita até, às vezes, durante um... sei lá, voltando nesse exemplo dessa frase musical que a gente tem dentro desse pulso, que às vezes são cinco movimentos em um pulso, tipo “e um, dois, três, quatro, cinco” [ele faz uma contagem bem rápida]. Aí a gente está no conjunto e tem alguma coisa que está diferente de um [bailarino] para o outro, e é nesses “a a a a a” que a gente vai, para ver cada divisão de movimento e se todos os bailarinos estão chegando no mesmo tempo naquilo. Assim a gente consegue decodificar: “ah não, é a cabeça dele que tá atrasada”, “não, o quadril e o ombro estão indo, mas na hora que faz a cabeça atrasa”. É como a gente traz essa limpeza, que a gente chama.

T.A.: Sim, a limpeza. Limpeza é uma palavra importante nas coreografias, já ouvi bastante essa expressão.

Y.S.: Ou não, também... Às vezes a falta [de limpeza] também é legal.

⁸¹ Igor Stravinsky é um compositor, não um coreógrafo, mas que tem uma relação tão grande com a dança que um bailarino, em ato falho, acaba chamando-o de coreógrafo...

T.A.: Pois é, vai depender muito da coreografia, não é? Vai depender muito do estilo do que você estiver fazendo. No caso do Édouard Lock essa questão talvez não seja tão fundamental, certo?

Y.S.: Certo.

T.A.: Vamos continuar falando dessa questão das contagens, que é um assunto bem importante para esta pesquisa. A gente falou bastante sobre essas contagens de tempo durante os ensaios e eu tenho uma curiosidade: eu gostaria de saber se, conforme a coreografia vai sendo internalizada, a contagem continua sendo necessária ou se em algum momento ela deixa de ter tanta relevância.

T.P.: Sempre que voltamos com alguma coreografia que a gente já dançou, a gente volta e lembra a contagem. Geralmente precisamos lembrar a contagem porque ela acaba se perdendo, quando vai ficando no corpo ela se perde também, a gente vai criando uma intimidade com a obra e aí vai esquecendo, então a gente sempre volta e relembra as contagens para voltar a ficar limpo novamente. Isso dependendo da coreografia, porque na do Édouard Lock eles nem contam, eu acho.

Y.S.: É o que a Thamiris falou, para a gente voltar para nossa base. Principalmente aqui na SPCD, porque nós temos cerca de... me corrija se eu estiver errado, diretora⁸², mas nós temos entre 13 e 17 espetáculos que estão em cartaz no ano, e a tabela de espetáculos muda. Temos inúmeros balés, às vezes a gente fica um período sem dançar esse balé e às vezes a gente volta a dançar, assim como aconteceu com a Thamiris, ela estreou em um lugar e depois fez outro. Então essa marcação [de tempos] serve realmente para a gente voltar às bases.

Ela é essencial dependendo da obra. Na da Cassilene, por ela usar muito a música, ela coreografa em cima dos sons – não vou falar nota, vou falar como o Matheuzinho falou, dos sons – então isso é essencial. Na do Édouard Lock a gente não conta, a gente segue com um ritmo que a gente estabelece, até mesmo [ritmo] de respiração. Porém sim, acontece às vezes de a gente estar em turnê, por exemplo, dançando o décimo segundo espetáculo, aí a gente começa a – alguns bailarinos fazem isso, tem bailarino que conta eternamente até o fim, tem bailarinos que não – mas eu acho que a gente vai... não vou dizer relaxando porque relaxando não é a palavra, mas a gente não chega a ficar contando,

⁸² Inês Bogéa, a diretora da São Paulo Companhia de Dança, estava presente na chamada de vídeo em que essa entrevista ocorreu.

vai mais pela sensação musical e memória muscular que a gente tem. E eu acho que isso traz uma liberdade maior, quando a gente começa a entrar nesse nível de conforto com a obra, então a gente consegue a pensar em outras coisas além da métrica.

T.P.: Às vezes a gente está escutando a música e tem alguns números que são específicos, tipo o cinco, o sete [ela enfatiza as contagens com a voz e movimentos de braço]. Às vezes a gente não conta o que vem antes, mas a gente sabe que no cinco é aquele passo e todo mundo tem que virar de costas, ou no sete. A gente ouve a música, a gente está lá curtindo, mas no sete a gente se ligou e virou, é tipo assim, é isso que vai entrando no corpo, e o número vai entrar junto com a música, vira parte da coreografia.

M.P.: Partindo do princípio de que... vamos levar a Cassi como exemplo, porque ela utilizou os sons para definir a movimentação, partindo desses sons. A contagem entra mais como uma referência para a gente, para sabermos onde estamos e nos localizarmos em termos de movimento. Então eu acho que a contagem, em qualquer trabalho, seja ela opcional do bailarino ou imposta pelo coreógrafo ou pelo ensaiador, eu acho que ela serve mais como um norte mesmo, como uma referência, ela é como se fosse vários pontos de referência que a gente estipula para podermos nos orientar. Eu acho que é mais nesse sentido. Mas a musicalidade em si, dos sons, eu acho que ela ainda acaba sendo a fonte principal da maior parte dos coreógrafos, de você conseguir entender.

Você citou dois exemplos no começo, de pessoas que falaram da relação da música com a dança, que falaram daquela relação de tempo, principalmente da relação de tempo, e da outra eu não lembro. Mas é engraçado, porque para mim existe uma outra que é muito importante também, que é a da ambientação. A nossa movimentação não vai estar ligada somente com a relação do tempo musical, mas também da intensidade desses sons, se eles são mais intensos ou menos intensos. Por exemplo, numa coreografia que é mais pautada nos sons, como a da Cassi eu posso fazer isso [ele faz um gesto intenso com as mãos] ou isso [ele faz o mesmo gesto em uma dinâmica mais suave], e essa diferença de dinâmica pode ser dada pelo instrumento musical também. Isso é uma questão de ambientação e acaba também criando essas diferentes dinâmicas no corpo do bailarino. A dinâmica musical também influencia a dinâmica da dança, ela não é só definida pelo tempo ou pela marcação.

Não sei se eu estou conseguindo ser claro nisso, mas isso é o que cria essas diferenças e deixa a dança mais viva também e não tão robótica, tão mecânica. E na música eu acho

que a gente tem o mesmo problema, às vezes uma pessoa é tão “caxias” [Matheus faz um gesto batendo a lateral de uma mão contra a outra] que acaba perdendo um pouco da interpretação. E eu acho que é nesse limite que está a questão de dançar um solo, por exemplo, onde posso ter mais liberdade apesar de ter uma contagem, e dançar um conjunto, onde a sua liberdade acaba se perdendo um pouco, onde o conjunto todo é mais importante do que a sua individualidade.

Y.S.: É igual uma questão social, né? Viver em sociedade e viver sozinho, a sua liberdade muda.

T.A.: Com base no que Matheus vinha dizendo: quais seriam outros elementos da música, para além da contagem, que servem de referência para vocês se localizarem na coreografia?

Y.S.: Olha, um que ajuda muito, e eu digo não só na questão de *Agora*, mas o compasso, de certa forma, por mais que a gente não entenda, posso até estar falando besteira porque não sou um estudioso da área musical, mas ele faz toda a diferença. Por exemplo, uma valsa, que é em três. Ela tem um ritmo um ritmo ligado, tipo “um, dois, três, um, dois, três” [enquanto conta ele faz um gesto circular e constante utilizando uma caneta]. Isso ajuda a dar um norte até em aula de balé, quando você quer uma sequência em que a energia daquele movimento seja contínua. É diferente de uma marcha, que é um “dois por dois”, então isso faz toda a diferença até no entendimento do que o coreógrafo quer para a gente. Inclusive para pedir o oposto: pode estar tocando uma valsa, eu estou num ternário e ele [o coreógrafo] está pedindo para eu sair dessa ideia de fluidez musical que a valsa tem. Então o compasso é um norte para a gente sim.

M.Q.: Talvez eu esteja fugindo um pouco da obra *Agora*, mas pensando nessa questão de compasso, do que vem antes e do que vem depois, se primeiro eu defino que vai ser uma valsa, em termos de compasso, ou se vai ser um binário. Enfim, independente da questão da organização do compasso, isso que o Yoshi falou é muito legal: às vezes o coreógrafo está dando uma valsa ali pra você, mas ele está propondo que você trabalhe contra ela. Então eu acho que essa questão da proposta, tanto na música quanto na dança, não é que sejam visões muito diferentes, eu acho que vai de você pegar o que é primordial para você.

Por exemplo, eu quando vou compor alguma música não penso se vai ser ternário, se vai ser binário, não penso muito nisso, eu penso em que som eu quero e vou compondo

através dos sons. Depois é que eu vou contar aquilo e ver se eu tive um compasso de sete etc. Acontece muito comigo quando eu estou compondo de eu ter um compasso de cinco, um de quatro, um de cinco, um de quatro e depois um de sete. Às vezes acontece de não ser regular. Então eu acho que vai de onde é a sua ideia primordial.

Outro exemplo: eu vou coreografar em cima da música, em cima dos sons. Depois vou ter que encontrar um bailarino que não sou eu que estou com a ideia na minha cabeça, e ele vai ter que interpretar aquilo para mim. Então eu preciso de alguma forma explicar para ele, posso explicar através dos sons, mas não vai ser só aquele bailarino que vai ter que fazer [a coreografia], vão ser sete bailarinos que vão ter que fazer aquela parte. Aí já começa a ficar difícil. Às vezes um bailarino consegue entender pelo som, então por isso que se institui a contagem. Acho que são diferentes ferramentas para a gente tentar chegar no mesmo resultado.

Tem muitos bailarinos que não são muito bons com contagem. A própria Letícia [Davi] mesmo, às vezes ela fala que tem partes em que ela não conta, e ainda assim ela consegue dançar junto com todo mundo. A contagem é fundamental em muitos aspectos, mas para quem tem mais dificuldade em contagem e mais facilidade com a música a gente acaba tentando chegar no mesmo resultado, seja ele plástico ou que a música seja só um fundo musical, que ela sirva quase como uma trilha sonora de um filme em que as coisas não têm necessidade de [serem precisas]. O ator de um filme não necessariamente vai fazer isso aqui [ele levanta uma das mãos] e vai xingar enquanto a música está fazendo “Oh!” [e ele faz um som agudo e caricato com a voz, coordenando-o com o gesto de mão]. Às vezes a música está ali só para te trazer uma atmosfera.

Essa questão varia entre cada coreógrafo e em cada trabalho mesmo. A própria Cassi montou *Respiro* (2020), e no solo do início que é em *Tai Chi Chuan*, o Yoshi e eu fazemos o mesmo solo, mas cada um tem um tempo completamente diferente do outro, ela não queria que as coisas fossem exatamente iguais. A gente está falando de uma mesma coreógrafa coreografando dois trabalhos diferentes e esses trabalhos têm ideias diferentes. E em um mesmo trabalho – no *Respiro* – ela tem uma coisa que é bem *Agora*, que é a questão da marcação dos passos, e a contagem vai ser bem necessária.

No ambiente da dança, e não só no trabalho *Agora*, eu acho que vai muito da ideia que o coreógrafo tem e o quão necessário vai ser estipular ou não uma contagem, o quão ou não necessário vai ser o entendimento do compasso, se ele é ternário, se ele é binário, ou

qualquer outro tipo. Vai variar dependendo do que cada trabalho pede. Assim como às vezes um músico pode partir do princípio de “ah não, eu quero montar uma valsa, então vai ter que ser um ternário”, aí ele vai ter que compor em cima disso. Ou então ele vai pensar no som que ele quer, vai compondo os sons e depois ele vê que compasso é aquele. Depende muito de onde que vai partir a ideia do coreógrafo ou do compositor para aquela obra em si, e o quanto isso vai ajudar ele na estipulação de uma contagem, de um tempo, o quanto isso ajuda ele ou o quanto isso vai acabar atrapalhando dependendo da ideia que ele tem.

Y.S.: Para mim, atualmente, o mais importante é a questão da atmosfera. Desde você usar aquela música para literalmente aquela atmosfera que a música está te pedindo, para trazer aquela sensação – como nós temos nos balés clássicos de repertório, em que a variação da Kitri⁸³ no sonho traz uma atmosfera mais etérea, e na variação do primeiro ato ela traz a questão do desafio – até coreografias em que está tocando um [Johann Sebastian] Bach e você está praticamente assim ó [ele faz um gesto de angústia bem expressivo], se rasgando, e o coreógrafo pede pra você ir contra esse ritmo, pra você neutralizar totalmente essa emoção que a música traz, de se rasgar, de drama, e trazer uma sensação mais humana e neutra.

Isso é uma coisa importante que a música traz, além da questão do andamento e do compasso, é a atmosfera que ela cria tanto para o intérprete quanto para as pessoas que estão assistindo. Mesmo que seja de uma forma aleatória, surpresa, como por exemplo o Édouard Lock: ele montava a estrutura coreográfica, a gente ensaiava sem música, então nós tínhamos um ritmo interno. De repente, ele escolhia, e [concluía que] essa movimentação que a gente estava fazendo no silêncio vai ficar linda nessa música. E aí você colocava a música, a movimentação era igual, só que dependendo da trilha que ele tocava – e ele encaixava várias vezes, ele trocava de música umas cinco vezes naquela parte – aquilo te trazia uma sensação diferente, uma emoção diferente.

Tem até coreógrafos, acho que foi o Henrique Rodovalho, que fez uma peça em que as pessoas tinham um repertório de trilhas sonoras, então o espetáculo acontecia no silêncio e você escolhia a trilha que você quisesse para aquela obra. Eu acho que isso é uma coisa essencial e importantíssima no sentido de não só usar a música como algo essencial da

⁸³ Kitri é o nome da personagem principal feminina do balé *Don Quixote* (1869). A fala de Yoshi se refere ao contraste de expressividade musical entre o segundo ato (“sonho”) e o primeiro ato (“desafio”) desse balé.

obra, mas também usá-la como um complemento, é o que traz essa emoção, tanto interna quanto do público. E elas podem ser diferentes: eu posso ter uma sensação e o público pode ter outra, eu acho que a graça é essa.

T.A.: Sim. Tenho uma pergunta para sobre o solo, pela questão de o solo ser um trecho que tem voz cantada. Thamiris, qual seria a diferença entre dançar uma música que não tem voz e dançar uma música que tem voz, que tem uma letra que traz outros significados para a coreografia?

T.P.: Não sei se eu sinto uma diferença. Eu acho que a música está ali e quando tem uma intérprete cantando a gente sente uma emoção da voz dela na música, e quando não tem a gente sente a emoção do músico que está tocando a música. Eu acho que é igual. Eu gosto muito quando tem letra, a gente dançou o *Só tinha de ser com você* (2005)⁸⁴, que tem letra, então quando não era a nossa parte a gente ficava cantando a música do outro, porque quando eu estou dançando não dá para eu me atrapalhar cantando. Mas tem essa inspiração também, essa outra arte que é cantar, então é uma inspiração.

T.A.: Eu gostaria de saber se vocês tiveram algum contato com o compositor da música, porque o compositor provavelmente organizou os tempos de uma forma. Trazendo aquilo que o Matheus tinha dito antes, o compositor pensa o tempo de uma forma, mas os bailarinos depois vão ter que compreender o tempo, e cada um vai compreender o tempo da maneira que for mais interessante para o seu corpo. Então eu gostaria de saber se vocês tiveram em algum momento a possibilidade de conversar com esse compositor, para compreender os tempos da música de Agora.

T.P.: Nos ensaios não tivemos esse contato. Mas a Cassi sempre mostra a música antes de começar a coreografia, sempre. Então a gente escuta a trilha inteira praticamente para dar a inspiração e a gente conversa sobre [a trilha], mas o compositor não chegou a ir aos ensaios, ele foi assistir os ensaios, mas a gente não teve essa aproximação de falar sobre a música.

M.Q.: Não tivemos contato com o compositor. A Cassi recebeu a música, ela trabalhou sozinha e montou a coreografia, e nós, bailarinos e ensaiadores, começamos a definir os nossos tempos por conta própria. O compositor teve o trabalho dele, de fazer a música, e para organizar a partitura ele teve que definir os compassos etc. Mas quando chega para

⁸⁴ *Só tinha de ser com você* é uma coreografia de Henrique Rodovalho, estreada em 2005 e que passa a integrar o repertório da São Paulo Companhia de Dança a partir de 2020.

a gente colocamos o nosso tempo, da forma como entendemos melhor. Não é que o músico e o bailarino colidem, acho que vai colidir quando tem um ensaio de orquestra por exemplo, onde “eu quero da parte X”, e não vai dar para o bailarino falar “eu quero do quarto oito”. O músico vai olhar para a cara dele e falar “nem é em oito essa música, do que você está falando?”. Aí pode gerar algum conflito, mas eu não acho que exista esse conflito realmente na obra, no geral, pois quando você vai assistir a obra você não vê o conflito. O bailarino vai estar dançando e a música vai ser tocada, então não existe conflito e uma coisa complementa a outra. O problema é quando um vai ter que comunicar ao outro em que parte a gente quer chegar, entendeu? Por exemplo, “eu quero do quatro oitavo” ... não vai funcionar, aí não vai funcionar mesmo. Eu não acredito que exista realmente esse conflito, eu acho que é só uma questão de um entender o lado do outro.

Y.S.: Andamento é conflitante também. Andamento é extremamente conflitante. O problema é você dizer quantos batimentos por minuto você gostaria [de ter na] na coreografia como bailarino, mas andamento é conflitante. No balé, então... Acho que não só balé, em qualquer movimentação, porque se você tem que fazer uma variação que é muito rápida e o cara me toca aquilo num *adagio* ou num *largo* você está lascado!

M.Q.: Desculpe, me expressei errado. Quando o assunto é velocidade aí sim [existe conflito], porque o andamento vai dar a velocidade da coisa, aí sim pode ser conflitante.

T.A.: Sim. Essa questão do andamento, ela seria mais crítica, mais conflitante em casos de música tocada ao vivo para dança, certo?

Y.S.: Certo.

T.A.: *Agora* é uma obra que não tem música ao vivo, eu realmente gostaria de ter analisado também alguma coreografia que tivesse música ao vivo, mas a pandemia coloca várias situações complicadas na nossa vida. Eu gostaria que vocês comentassem um pouco mais, então, sobre suas experiências com música ao vivo e essa questão de tempos e andamentos em suas carreiras na SPCD.

Y.S.: Nossa, eu não sei se você chegou a assistir o Dom Quixote, da Márcia Haydée.

T.A.: Não, infelizmente não.

Y.S.: Eu faço o papel de cupido, e é uma versão em que ela coloca o cupido como um homem. Ela criou uma variação para mim sobre a música original. Nós estávamos... acho que foi em Baden Baden na Alemanha, não lembro bem em qual cidade. A música que

eu ensaio aqui é [por volta do andamento de] um *allegro*, e quando a gente foi ensaiar com a orquestra o maestro tocou praticamente um *presto*. Ele estava muito, muito, muito rápido para minha execução. E a gente tem o costume de falar assim: “um pouco mais lento, um pouco mais rápido”. Então eu falei: “olha, está muito rápido, você poderia tocar mais lento?”. E ele [o maestro] foi para um *andante*. Ficamos nesse conflito, porque quando você pede “um pouquinho mais rápido, um pouquinho mais lento” [ele faz gestos delicados com os dedos e usa uma voz mais aguda] a escala [de tempos] muda absurdamente. Aí já não dava mais [para ajustar o andamento], e a gente tem até um acordo entre a Inês [Bogéa] e os solistas de só falar com o maestro em casos extremos. Esse foi um exemplo de que a gente tentou arrumar tanto que chegou uma hora que não dava mais para arrumar, e eu tive que dançar com a música extremamente lenta. Na hora de fazer *plié* para um salto eu segurava [o tempo] no *port de bras* para depois saltar...

M.Q.: *Ramassé!*⁸⁵

Y.S.: *Ramassé!* Eu “colhia” lá embaixo para fazer o salto! Mas isso acontece bastante.

T.P.: [Tive uma questão com] esse mesmo maestro, lá na Alemanha, na variação de “desafio”. Na mesma variação eu gostaria de tempos diferentes, porque na pirueta da diagonal final eu gosto de ir mais rápido, bem mais rápido. Porém o começo não tem como fazer muito rápido, então a gente entrava nesse conflito: “não, [é mais rápido] só na diagonal final”. E a gente super pode falar com o maestro, a Inês fala assim “vamos lá falar”, e ela foi, comigo, a gente falou com ele. E no outro dia falamos de novo, mas no terceiro dia a gente não fala mais, aí a gente se vira, a gente vi se adaptando, porque é isso que tem e a gente vai fazer [a coreografia].

Mas essa questão de conflito, de “você quer rápido ou você quer lento?” acontece na mesma coreografia, porque os passos têm dificuldades diferentes, então tem essa diferença e esse desafio. O nome da coreografia é “desafio” e o nosso desafio, na obra inteira, é fazê-la na música daquele dia. E mesmo que o maestro consiga fazer o que a gente está pedindo no outro dia, talvez ele mude, ele toque diferente, então a gente tem que estar muito ligado, muito atento à música do dia.

⁸⁵ Recolhido (ROSAY, p. 137). Refere-se, no balé clássico, ao ato de dobrar o tronco como que para buscar algo do chão. Nesse caso, como o tempo musical era lento, o salto de Yoshi não podia ter ênfase na subida até o alto, e precisava prolongar o tempo de preparação no solo, numa atitude de “recolher” antes de subir.

M.Q.: E é muito delicado porque nós, como bailarinos, temos as nossas preocupações técnicas e musicais e o maestro também tem as dele, porque ele está ali coordenando, ele tem as preocupações técnicas e musicais dele e está tendo que olhar para uma coisa que ele não conhece muito. É muito delicado, acho que é nessa parte que dá o “xabu” mesmo, é quando você tem que tocar com música ao vivo.

T.P.: Estou lembrando de uma outra coisa que não tem a ver com música ao vivo. A Luciana, que é bailarina da companhia, ela é muito inteligente, ela escuta tudo muito bem. Às vezes a gente está dançando *Agora*, por exemplo, que não é com música ao vivo, e ela [Luciana] vem na coxia e fala “você reparou que estava mais lento?”. Às vezes isso acontece, de estar mais lento ou mais rápido, eu não sei explicar, mas ela sente o som mais lento ou mais rápido quando ele sai no teatro. Alguém pode me explicar isso? Porque eu acho que isso existe.

Y.S.: Eu já tive sensações assim, principalmente quando o retorno não está acontecendo. Eu já estive em um teatro e eu juro que achei que era isso. O nosso retorno não estava funcionando e a caixa de som é voltada para o público, e eu acho que o som estava indo [para a plateia] e rebatendo até chegar em nós, e isso gerava um *delay* mínimo, muito pequeno, mas ele existia esse *delay*! Tinha um *delay* em relação ao que a gente estava fazendo, nossa, era uma coisa de louco. E quando o retorno voltou a funcionar parecia que você estava escutando uma trilha que estava... sei lá, parecia que tinham colocado um *play* em dois aparelhos com milésimos, frações de segundo de atraso, é muito louco.

T.A.: Por mais que muitos bailarinos não tenham formação técnica de música, não tenham conhecimento teórico, isso não é uma coisa tão importante, porque vocês desenvolvem um refinamento da percepção musical muito grande, a ponto de perceber essas micro mudanças de milissegundos no andamento da música. A música é transmitida pelo ar, então se a caixa de som estiver muito mais longe do que ela geralmente está na sala de ensaio, isso com certeza vai gerar uma diferença de percepção no tempo. É muito interessante saber que vocês percebem isso.

Y.S.: Tem uma questão também, que é a nossa parte, somos humanos. É a questão da emoção, porque quando a gente está em cena isso muda, às vezes é a gente que muda. Muitas vezes é a gente que muda, às vezes a gente está acelerado, está nervoso ou com preguiça, porque isso acontece mesmo. Somos humanos e tem até uma frase do [Rudolf] Nureyev que fala sobre isso, que a técnica está para quando a arte não vem. Não vamos

dizer que você pode fazer cem espetáculos da mesma coisa e nos cem espetáculos você vai ter a mesma emoção, isso não é real. Essa questão de a emoção do momento mudar, isso é uma coisa importante de se colocar.

APÊNDICE C – Segunda entrevista com os bailarinos Matheus Queiroz, Thamiris Prata e Yoshi Suzuki

Entrevista realizada via Google Meet no dia 28/07/2021

T.A.: Semana passada paramos no ponto em que estávamos analisando a coreografia de *Agora*, certo? Eu gostaria de começar falando sobre essa relação de *Cem Anos de Solidão* com a criação da obra. Como esse livro participou da criação dessa obra?

T.P.: Ela [Cassi] não se aprofundou no livro. Ela citou, ela usava alguns personagens para se inspirar, mas ela não conta a história do livro, tanto que no solo que eu faço, já no final ela [a personagem] está um pouco cansada, é como se fosse a Úrsula que tem cem anos e está cansada, então tem todo um peso. Antes de começar meu solo tem um duo, então ela falava para eu ficar olhando e imaginar como se fosse eu antigamente, mais jovem. São detalhes, ela não queria ser literal, é só para se inspirar mesmo.

Y.S.: Ela diz que pelo fato de a Thamiris andar lento nesse personagem (vamos chamar de personagem, mesmo não sendo um personagem mesmo da peça), é como se ela visse lentamente várias vidas que passam ao longo da vida dela, então ela tem sempre esse tempo. Inclusive no final [da peça], logo antes do fim do balé tem eu correndo – que ela descreve que é como se o tempo voasse – tem o Nielson [Souza] andando num tempo de pessoa normal e tem a Thamiris num círculo bem maior em volta de todos, num tempo muito mais lento, [que] é como se fosse o tempo de vida dela e tudo o que ela conseguiu ver dentro disso.

Ela meio que pegou, na verdade, essa história e afunilou para a questão do tempo, que é o que você está pesquisando. Dentro disso foi surgindo isso do relógio, do ponteiro, que foi uma coisa que ela não quis fazer, mas que aconteceu depois de ela pensar: tem um correndo os segundos, outro correndo os minutos e ela [Thamiris] correndo as horas [Yoshi faz gestos redondos com as mãos para exemplificar os ponteiros de relógio].

T.A.: Sobre essa questão do relógio, eu lembro que tinha a iluminação de um ponteiro de relógio que passava pelo chão, era isso mesmo?

Y.S.: Sim, tinha.

T.A.: Essa era uma questão simplesmente de iluminação ou isso também tinha alguma interferência na coreografia?

Y.S.: Esse era um ponteiro de relógio, que ela deixava bem claro que a ideia foi essa mesma, de simbolizar o tempo de horas, cronológico, no relógio da iluminação.

M.Q.: Acho que para o conjunto ela chegou a citar o livro, e ela especificou mais para a Thamiris essa questão da inspiração, porque como conjunto a gente meio que fazia parte da história, dessa história que não é bem uma história. A Cassi sempre deixou bem claro que ela não gosta muito de criar uma narrativa na coreografia, é mais para a gente recheiar a nossa movimentação com alguma ideia, com um subtexto, mas isso não precisa ser necessariamente contado na coreografia. Acho que ela pegou mais pra Thamiris – na época era a Ana Paula [Camargo], ela falava bastante pra Ana Paula sobre o livro – e acho que essa é uma referência mais importante para elas do que para o restante do conjunto.

T.A.: Vocês disseram que há o elemento dos ponteiros do relógio, de andar em círculos dentro do palco, e eu gostaria de saber se além dessa questão dos tempos de relógio (sobre os quais o Yoshi falou) existem outras coisas como as que eu tenho chamado de “identificações espaciais”, que são relacionadas a determinados tempos. Isso de andar em círculos tem a ver com transformar um espaço em uma referência de tempo, que no caso é o relógio. Vocês conseguem identificar outras referências temporais que são colocadas na criação de espaço da coreografia?

M.Q.: Acho que tem sim. No final ela [Cassi] faz uma brincadeira coreográfica que não sei se encaixa nisso que você está falando, mas ela faz o reverso da sequência tanto em termos de movimentação quanto em termos de formação. Os bailarinos [re]fazem tudo o que eles fazem no começo. Depois que a gente faz o ponteiro, que a gente fica fazendo o “tic-tac” de um lado para o outro, tem uma primeira sequência em que começa a deslocar as pessoas, e no final é tudo isso ao contrário, é a coreografia ao contrário e esse espaço também acaba acontecendo ao reverso. Essa é uma forma, não sei se se encaixa no que você disse, mas ela trabalha a coreografia ao contrário.

Y.S.: É como se o tempo voltasse.

M.Q.: Ela rebobina o balé.

T.P.: No final do meu solo também tem, tem um pedacinho ao reverso, tanto que quando a gente foi montar a gente gravou e fez alguma coisa no celular e o celular ajudava, fazia

[a coreografia] ao reverso para a gente ir pegando o jeito de fazer, porque realmente é complicado se o braço for pra cá e eu vou pra lá [Thamiris tenta fazer um movimento com o braço e o seu reverso], então foi muito interessante fazer isso ao reverso.

T.A.: Isso de fazer a coreografia ao reverso seria semelhante à quando a gente faz sequências de passos de balé ao reverso?

Y.S.: É, só que é... como dizer? O que ela queria é que a gente buscasse a qualidade de quando você volta um vídeo, e não de quando a gente faz um passo ao reverso, para trás, porque [no balé] as inclinações mudam, quando estou ‘aqui’ e quando estou ‘por trás’ [ele faz inclinações de tronco típicas de balé clássico]. A gente faz [sequências de balé] ao reverso, mas não é ao reverso mesmo. No caso, ela queria que a imagem desse a sensação de que alguém rebobinasse o vídeo. É lógico que tem coisas que são meio impossíveis de fazer, porque tem muita coisa da nossa movimentação que vai em relação a um sentido de força e de gravidade e outros que, na hora que você pega o vídeo e põe ao reverso, eles ficam... não dá para se fazer. Mas o intuito era realmente voltar, tanto que o primeiro menino que sai do “tic-tac” é o último que chega na colocação dele no final, como se realmente tudo voltasse.

T.A.: Estou me lembrando de um trecho em que vocês correm de costas, como se vocês estivessem voltando, rebobinando também, é isso?

M.Q.: Sim.

Y.S.: É. E nisso ela queria também [um tipo de movimentação], ela frisava – o que também é difícil – que a imagem da corrida fosse a mesma de como se você estivesse correndo de frente e alguém estivesse rebobinando o vídeo para você voltar de costas, para que não acontecesse de a gente..., vamos supor: [Yoshi se levanta para dar o exemplo do tipo de corrida] quando você corre de frente você corre assim [ele corre para frente com o tronco inclinado para a frente] e quando a gente corre de costas a gente faz assim, não é? [ele corre para trás com o tronco inclinado para trás]. Ela queria que o efeito fosse como se a gente voltasse realmente a corrida [no tempo], não era como uma simples corrida de costas [ele corre para trás com o tronco inclinado para frente, como se o sentido da corrida para frente tivesse sido revertido para trás]. Bom ela queria isso, é meio difícil.

M.Q.: É realmente a imagem de rebobinar mesmo, de quando você pega um vídeo num DVD, num *BluRay* ou o que for que tenha hoje e voltasse naquele [recurso de] “duas

vezes”, “três vezes”, e aí você vê realmente as coisas ao contrário. Essa era a ideia dela, eu acho.

Y.S.: Tem um outro ponto que não sei se é pertinente, porque não foi algo que ela [Cassi] falou, mas que me veio na cabeça agora que é a questão do quanto de passos a gente consegue fazer no mesmo tempo. Então a gente tem no começo, por exemplo, como se fosse um metrônomo: “tac-tac-tac-tac” [ele se levanta e faz o movimento inicial da coreografia, movendo o corpo para o lado direito e esquerdo lentamente] e depois a gente começa a fazer assim [ele faz o mesmo movimento e o mesmo som no dobro do tempo anterior]. É uma coisa de contraponto, porque o tempo que está acontecendo ali é o mesmo, mas você tem pessoas fazendo muitos movimentos dentro desse passo e outras pessoas fazendo menos. Não sei, pode ser que isso seja uma pontuação de tempo.

T.A.: Sim, é uma pontuação interessante também. Uma outra questão de tempo que eu lembro que a Cassi já disse em entrevistas é a de tempo climático. Ela vai explorando os significados do tempo e ela chega na ideia de previsão do tempo, na questão do clima. Essa abordagem de tempo até agora é a mais abstrata na minha análise, então eu gostaria que vocês comentassem um pouco mais sobre como a questão de tempo climática, de clima e de temperatura, entra nessa criação coreográfica.

M.Q.: Ela falava bastante da questão de temperatura corporal, de que a coreografia ia levando a gente para esse lugar da explosão, do transpirar, de aquecer, e ela falava que isso também era uma relação de tempo. Não deixava de ser [uma relação de tempo], só que não era um tempo cronológico, mas o tempo no sentido de clima, de temperatura.

Y.S.: E até no sentido de clima de qual é a temperatura, como na questão tropical que o Brasil tem, e esse é um ponto em que ela toca muito nas obras dela [Cassi]. Inclusive isso faz com que pessoas de outros países gostem muito das obras dela também, porque não é só a movimentação, mas é essa brasilidade – como ela costuma dizer para nós – que tem que estar sempre presente na coreografia dela. Não é a ideia de estar assim [Yoshi faz uma expressão excessivamente sorridente e balança o corpo como quem samba], não é isso, mas é a temperatura, o clima que traz essa brasilidade nossa, tropical, para a coreografia. E isso é um ponto que existe em todas as coreografias dela.

T.P.: E ela é muito intensa, não é? Isso se demonstra muito na coreografia dela também. Ela gosta de ir crescendo, numa crescente de ir esquentando, esquentando, esquentando [Thamiris faz um gesto ascendente com uma das mãos] e gosta de sempre terminar com

muita energia. Então como ela é muito intensa às vezes no começo ela já está se perguntando: “nossa, como eu vou fazer para terminar sendo que eu já comecei com esse fogo?”. Ela tem muita quentura no corpo.

M.Q.: É *caliente*.

T.A.: Ainda falando sobre o tempo, vejo que vocês já puxaram essa relação do tempo com o clima do Brasil, que já se liga com a ideia de esse tempo necessariamente estar relacionado com o espaço do Brasil, certo? Eu tenho observado que é muito difícil separar de fato o tempo do espaço quando a gente está falando de dança. Considerando que a gente está fazendo essa obra no Brasil, nesse espaço que é o Brasil, e nesse momento – que no caso era 2019, naquele determinado momento do Brasil – gostaria que vocês falassem um pouco mais sobre o que desse tempo, 2019, e desse espaço, Brasil, está presente na coreografia *Agora*.

Y.S.: Primeiro, a diversidade. É uma das coisas que a Cassi coloca em todas as obras dela, ela ama a diversidade. Você tem negros, japoneses, baixos, altos, a Cassi adora diversidade, ela gosta muito disso, e acho que isso sempre aconteceu em todas as obras dela. Ela adora essa mistura, ela não gosta de um perfil definido, ela sempre foi muito brasileira nisso, porque o povo brasileiro é isso.

Tem uma questão que eu acho importante de se tocar, que é o fato de haver poucas coreógrafas, e a Cassilene é uma delas. Você pode contar nos dedos das mãos as coreógrafas consagradas brasileiras, no mundo todo também, mas a coreografia sempre foi muito dominada pelos homens, é um espaço de pouca valorização para o trabalho da mulher. Eu não sou pesquisador sobre isso e nem saberia dizer o porquê, mas historicamente isso sempre foi uma questão. Acho que isso traz uma questão de empoderamento também, e a gente tem falado muito nisso nos últimos tempos.

T.A.: Outra coisa interessante da entrevista passada é que vocês sempre trazem referências de outras coreografias, porque vocês nunca estão dançando somente uma coreografia, vocês sempre ensaiam várias coisas ao mesmo tempo. É um pouco inevitável que as coreografias se influenciem entre si, tanto na forma como vocês as interpretam como na forma como elas vão sendo criadas. Focando nos trabalhos da Cassi, nesses trabalhos feitos antes e depois que são *Gen* (2014)⁸⁶ – feita antes – e *Respiro* (2020) –

⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ZovchOr8Qko>

feita logo depois de *Agora* –, gostaria de saber se vocês conseguem observar elementos de *Gen* que entraram em *Agora* e, posteriormente, elementos de *Agora* que foram refletidos na obra seguinte dela, que é *Respiro*.

T.P.: Acho que em cada obra ela vai se reinventando, mas ela tem um estilo. Ela tem um estilo próprio que, quando você olha você fala “isso é da Cassilene”. Eu acho que um pouco vai ficando em cada obra sim, um pouco do estilo dela sempre vai ficar, você vai lembrar que é da Cassilene. Não é que “esse é igual ao *Gen*”, é só que o estilo é bem específico dela.

T.A.: O que exatamente seria esse estilo dela? É um tipo de movimento, é uma forma de criar a coreografia? Como seria exatamente esse estilo dela?

T.P.: Ela usa muito a musicalidade, muito quadril, muito contratempo [Thamiris mexe um pouco o quadril sentada e estala os dedos], então isso reflete de onde ela veio, que é do Grupo Corpo. Ela tem lembranças.

Y.S.: Influências.

T.P.: Influências, de tantos anos em que ela ficou no Grupo Corpo. Mas ela também é diferente, porque é mais dançado, é maior, é grande [Thamiris faz gestos amplos com os braços], então ela foi criando o jeito dela, a característica dela. Acho que é isso, é a dinâmica, é musicalidade...

Y.S.: É o impulso.

T.P.: São muitos passos, a gente sempre acha que não dá tempo. A gente sempre fala: “Cassi, não dá, está muito rápido”, mas sempre dá.

Y.S.: Isso que a Thamiris falou é muito real. É óbvio que ela tem muita influência do Rodrigo Pederneiras, mas ela foi [mudando] ao longo [da carreira], e a gente também foi vendo o desenvolvimento dela como coreógrafa de *Gen* para a [coreografia] seguinte. Você tem uma linha de evolução, não só de uma forma mais profunda na dramaturgia – dramaturgia não no sentido literal, mas na profundidade das obras dela, diferente de *Gen*, que era uma coisa bem mais de movimento. Ela já tinha impresso essa coisa de energia brasileira, de tempos e de musicalidade, ela sempre foi muito crítica, exigente com isso, mas ela foi desenvolvendo melhor essa dramaturgia contemporânea na obra dela. Hoje em dia ela lida muito com movimentos circulares que terminam com movimentos secos ou pontuados, então você tem o ímpeto de energia do movimento. Às vezes a nossa

marcação no conjunto não está no braço que chega, às vezes está na saída do tronco que tem que estar igual, na pisada, ou na finalização e não no que é cada passo [Yoshi faz movimentos de tronco, sentado, para enfatizar essas dinâmicas de movimento]. Isso é uma das coisas que caracterizam um pouco da obra dela, na minha opinião.

T.A.: É como se ela focasse mais no fluxo de movimento do que nas posições, certo?

Y.S.: Varia. Isso é que é legal, tem momentos em que ela marca a finalização, “chega aqui” [ele faz um movimento de cabeça para enfatizar um acento de finalização de movimento], e tem momentos em que é o fluxo. Aliás, acho que essa troca é uma das coisas que deixa o balé dela extremamente difícil, porque você troca de fluxo para finalização, fora os contratempos musicais, e isso é um verdadeiro teste de coordenação motora.

T.P.: Ela usa muito o tronco, ela sempre pede [o uso do tronco], então tem que mexer muito, e eu sempre acabo [pensando] assim: “nossa senhora, minhas costas!”, porque tem que mexer, mexer e depois fazer o contratempo [Thamiris balança os braços e o tronco para os lados], então a gente brinca muito com isso, com essas diferenças entre ser redondo e ser staccato.

M.Q.: Eu não estava na época de *Gen*, eu cheguei a assistir alguns ensaios, mas eu não cheguei a ver o balé todo, mas teve também Amores do Poeta, que foi com as músicas de Schumann. Esse eu cheguei a dançar, e eu acho interessante de ver – agora voltando para a relação da música com a dança – como a coreografia dela em cima da música de Schumann tinha a identidade dela, porém o fundo musical me influenciou a ver a coreografia de uma maneira diferente.

No caso de *Gen*, acho que a música foi feita para ela, não sei bem, eu não estava em *Gen*, em *Agora* a música foi feita para ela e [a música de] *Respiro* foi feita para ela. Nisso ela chega a ter um tipo de diálogo com o compositor, e acaba tendo bastante marcação rítmica, que no caso vem de instrumentos de percussão que são bem fortes nessas músicas, nesses balés em que as músicas foram feitas para ela. Em Schumann, como é uma coisa mais melódica e não tem tanta questão rítmica e percussiva nas músicas, achei que a coreografia dela buscou continuar dentro dos acentos, mas pelo fato de a música ser mais suave nesses acentos isso trouxe uma outra estética para a coreografia dela. Achei isso bem interessante, particularmente falando.

Acho que ela sempre tem essa tendência de acabar indo para o lugar da percussão e de marcar bem os passos, acho que os pés são muito importantes, essa é uma impressão minha como bailarino. O tempo em que os pés fazem as coisas, a marcação do tempo está muito [presente] nos pés também. É claro que [a marcação] acaba indo para outro lugar, no tempo em que finaliza a cabeça, no tempo em que finaliza o ombro, mas os pés são bem fundamentais, e acho que isso vem bastante também do Rodrigo Pederneiras, essa marcação do pé bem definida, acho que isso é bem importante na coreografia dela. No geral, eu acho que é isso que o Yoshi falou, ela consegue mesclar bem essa questão de ter sempre a finalização do movimento muito clara, de movimento seco, o começo e o fim são muito bem definidos e o meio tem essa questão circular e fluida, que é bem característico dela.

Eu lembro que quando comecei a dançar *Agora* ela pegava muito no meu pé, porque foi a primeira coreografia em que ela me viu e demorou um pouco pra eu entender essa questão de “poxa, mas é seco e é redondo, como é que é isso?”. Às vezes você acaba não entendendo o que ela quer, porque se é redondo não é seco e se é seco não é redondo, mas existe a possibilidade de você fazer as duas coisas, de definir bem o final seco e o que acontece entre ser redondo, fluido. Acho que é isso, em termos de partitura de movimento, por assim dizer, no tempo do movimento em si.

T.A.: Indo além da obra da Cassi: gostaria que vocês falassem um pouco sobre esse assunto, sobre o que vocês percebem de diferença entre dançar uma música erudita e música popular e entre dançar música que foi composta para a coreografia e que não tenha sido composta para ela.

Y.S.: Penso que não é só a questão da música erudita, ou de ter sido composta para a coreografia ou não, mas é a questão de quando o trabalho é uma soma de artistas ou de quando ele é só de uma artista. No caso do Schumann, a impressão coreográfica dela estava lá, é o estilo da Cassilene, mas ela não era dona da obra, toda a estética e toda a história teve outra direção, que foi uma soma de vários artistas naquela obra. Acho que o legal disso é você conseguir identificar a coreógrafa, que é a Cassi, mesmo dentro de outra proposta.

Se não me engano o Édouard Lock também fez isso para a Ópera de Paris, e ele detestou porque ele adora mandar em tudo, mas foi uma encomenda do diretor geral da Ópera de Paris, em que colocaram um cenário maravilhoso que ele não costuma usar, muita luz e

a única coisa dele que havia ali era a movimentação coreográfica. Essas somas artísticas são muito interessantes.

Diaghilev foi um grande mecenas da dança que trouxe tudo isso, essa grande soma de artistas colaborativos, em que um colabora com o outro. Tem toda uma questão até do balé clássico, porque quando ele começou as músicas eram especialmente compostas para aquele balé, e depois de um período as pessoas começaram a pegar músicas clássicas já prontas e criar balés em cima delas. São coisas muito diferentes de se fazer, mas não quer dizer que um seja pior ou melhor que o outro. Se você assistir a obra *Giselle* (1841), ela já foi uma cocriação, porque há o texto do Gautier – a história que foi escrita por ele –, os passos coreografados por Jules Perrot e o Jean Coralli e a música de Adolphe Adam. Porém se você vê *Giselle* você acha que ele escutou aquela música e que os passos foram feitos para aquela música, e não foram, o balé foi sendo criado em conjunto com a partitura. Adolphe Adam ia assistir os ensaios, as cenas estavam prontas e, segundo um livro que eu li, ele até tentou fazer com que as falas que ele tinha visto nos ensaios – que eram em francês – fossem [transformadas n]a melodia da orquestra falando isso na pantomima das pessoas⁸⁷. Então você olha aquilo e fala “nossa, isso foi feito na música, ele [o coreógrafo] escutou a música e fez”, e na verdade não é assim, na verdade a coreografia estava pronta e encaixaram [a música], mais ou menos isso.

T.A.: Thamiris, você poderia comentar sobre diferença entre dançar música erudita e dançar música popular e sobre a diferença entre dançar uma música composta para a coreografia e uma coreografia composta para a música?

T.P.: Eu acho que a segunda pergunta não interfere muito na gente porque a gente não está criando. Por exemplo, a Cassi gosta muito de ter a música criada para ela porque às vezes ela modifica, ela pede “não, eu quero um corte aqui, eu quero isso aqui”, então quer que criem para ela. Mas para a gente não faz diferença, porque é o coreógrafo que está ali.... então... eu acho que é isso.

T.A.: É como se vocês não tivessem poder de ação sobre a música?

⁸⁷ Segundo Smith, a música de Adolphe Adam para *Giselle* foi “escrita cuidadosamente pelo compositor em colaboração próxima com coreógrafos e bailarinos”, porém não foram encontrados indícios de que ela tenha sido escrita somente após a coreografia ter sido concluída (2000, p. 167). Essa autora também apresenta que as composições musicais de Adam para esse balé foram compostas uma a uma no período entre abril e junho de 1841 (ibidem, p. 173). Porém, é certo que há uma intensa proximidade entre a prosódia das linhas melódicas e certas frases textuais do libreto, principalmente em cenas de pantomima.

T.P.: Sim.

M.Q.: Posso te falar um pouco sobre a experiência que estou tendo com a coreografia que estou montando agora num programa da companhia que se chama PDH⁸⁸, em que a gente tem a oportunidade de experimentar outras áreas. Eu tinha escolhido uma música para o meu trabalho, onde a coreografia tinha mais ligação com os acentos musicais que a música propunha. Não rolou de ser essa música por conta de direitos autorais e o maestro Cláudio Cruz me sugeriu uma outra música, que é uma música conhecida também chamada *Adagio para Cordas* (1936), de Samuel Barber (1910-1981), uma música bem conhecida. É uma música mais... é difícil de... ela não tem muitos acentos, ela é bem lenta, as notas são muito sustentadas. Então nesse caso eu senti uma diferença bem grande, de eu ter uma música em que eu tinha feito as coisas para ela, receber uma outra música e ter que fazer com que essas coisas que foram criadas para uma música específica sejam transferidas para uma outra [música]. A solução que eu acabei acatando foi a de, como a gente comentou no nosso outro encontro, utilizar a música como ambientação, assim como o Yoshi comentou sobre o Édouard Lock, em que eles [os bailarinos] podem fazer a coreografia no tempo deles e que a música vai servir como um fundo musical, quase como num filme, no cinema. E eu acabei fazendo isso, foi a opção que eu acabei acatando por conta dessa questão de a música ser muito diferente da que eu tinha pensado.

Nesse caso de criação, a música é bem determinante porque, por exemplo, se você se propôs a coreografar uma coisa em cima de uma música já existente ela vai ditar muito o seu caminho. Agora, se você resolveu fazer a movimentação primeiro e vai colocar uma música depois, de fundo, que não vá ter tanta importância, porque na movimentação vai ser importante o ritmo interno dos bailarinos, acho que nesse caso a tranquilidade do coreógrafo é maior do que quando você tem que buscar o acento da música e fazer aquilo que ela “propõe” [Matheus faz aspas com as mãos] também, de alguma forma.

Eu sei que é meio abstrato, a música não te propõe nada, mas de certa forma ela te dá algumas possibilidades, e cada música acaba te dando possibilidades diferentes para se trabalhar sobre ela. Enfim, isso é somente um parêntese sobre essa segunda pergunta, e acho que como coreógrafo é um pouco do que eu estou conseguindo experimentar. Acho

⁸⁸ Programa de Desenvolvimento das Habilidades Futuras do Artista da Dança (PDHFAD). Foi desenvolvido pelos bailarinos Ammanda Rosa, Ana Roberta Teixeira, Daniel Reça, Letícia Forattini e Luciana Davi com orientação e apoio da direção artística e das equipes de Comunicação e Memória da SPCD. Tem como função principal provocar o corpo artístico da SPCD a olhar para diferentes perspectivas de carreira dentro da Companhia, investigando novas áreas de atuação.

que entre ter uma música já pronta e receber uma música depois eu prefiro já ter a música pronta ou que alguém fizesse uma música para mim, para o meu balé. É uma opinião pessoal, mas agora vamos à primeira pergunta, que a gente ainda não respondeu.

Y.S.: Agora sobre a primeira pergunta, essa faz diferença. E acho que não é nem no sentido de ser música erudita e ser música popular, eu acho que cada som te traz uma memória, te traz algo cultural que está presente naquilo. Então é impossível, eu diria que é impossível a gente não se influenciar por isso, pelo que essa melodia está trazendo, se é um samba, se é uma salsa, se é um rock, se é um Bach, se é Mozart... então sim, é impossível não se influenciar, e acho que para a gente isso faz muita diferença. Principalmente quando o coreógrafo não quer que a gente siga o que a música está nos trazendo.

Teve um balé que a gente dançou, o *Odisseia* (2018), em que a gente fazia o começo do balé com a *Paixão segundo São Matheus* [de Johann Sebastian Bach]. E ela pedia, na intenção, que a gente estivesse correndo e imaginando que você vai para uma viagem de navio e você está atrasado, é a viagem da sua vida, não é como se fosse ida e volta, é tipo um Titanic, estou indo para outro país, saindo da Europa e indo para a América numa vida nova. Então há um ímpeto, um desejo, mas que não é um sofrimento, e a música, essa música traz um... [Yoshi faz suspiros e gestos que denotam uma aflição, uma pressa, um tipo de angústia] e ela [a coreógrafa] falava “tudo o que eu não quero é isso, não vá no que a música te traz como sensação”. Acho que isso responde muito a sua primeira pergunta. Acho que faz muita diferença para a gente qual é a carga cultural – acho que carga cultural é a melhor definição a se dizer – que a música te traz. Ela faz diferença sim.

T.A.: Essa carga cultural tem a ver com uma certa memória que você tem em relação a essa música, com esse tipo de música?

Y.S.: Sim. Mas não necessariamente que a música te traga uma memória, é como quando você come uma coisa que você nunca comeu e você sabe dizer se aquilo é doce, azedo ou amargo. Acho que a música tem esse poder, de se escutar uma música e aquilo te imprimir um sentimento, e às vezes é uma música que você nunca escutou na vida, mas ela te imprime algo. Acho que é por isso que eu falo que é além de se comparar erudito e popular, acho que cada música te traz.... e ela nos influencia extremamente.

M.Q.: Queria falar também sobre essa primeira pergunta. Recentemente eu tenho visto bastante coisa de arranjos diferentes para músicas já existentes, e eu estou realmente

mergulhando na questão dos timbres, de como os timbres são muito importantes, talvez mais importante do que a composição em si seja o instrumento que é utilizado. Por exemplo: se você pegar a *Moonlight Sonata*⁸⁹ do [Ludwig van] Beethoven (1770-1827) no piano – que foi o instrumento para o qual ela foi composta – e você pegar uma pessoa na internet tocando na guitarra, é outra música. Ela pode até estar no mesmo andamento, mas o timbre do instrumento transforma a música.

Acho que nossa memória [tem influência], essa questão cultural do que é bonito, do que é triste, e é claro que isso socialmente também vai sendo construído, o que é uma música triste? Se você for parar para pensar realmente, isso acaba sendo socialmente intitulado. Todo filme que tem uma parte triste vai tocar uma música com aquela progressão de notas, ou vai se uma música “menor” [Matheus faz aspas com as mãos], não necessariamente, mas acaba se criando esse tipo de associação, e acho que essa associação é natural. Como ser humano a gente tende a associar as coisas mesmo sem querer, porém ela pode ser uma armadilha, porque acaba caindo no lugar que Yoshi menciona: “Gente, eu quero colocar essa música porque eu gosto dessa música, mas eu não quero que vocês façam uma cena triste pra mim, não é isso que eu quero passar”.

E até mesmo assistindo agora alguns filmes eu tenho reparado bastante na trilha sonora e às vezes a cena me emociona muito e a música de fundo até me traz para esse lugar “socialmente alegre” [Matheus faz aspas com as mãos]. Estou assistindo bastante desenho animado japonês, eles brincam bastante com essa questão da musicalidade. Eu reparei que havia uma música meio para cima, mais alegre, mas a cena era terrível de triste, e esse contraste é muito interessante e te leva para outro lugar, de se pensar assim “poxa, mas então o que é uma música triste? O que é uma cena triste? O que é uma cena feliz?”. Isso tudo é muito relativo e depende muito de onde você cresceu, quais foram as influências sociais que você teve.

Mas voltando para a questão dos timbres – falo como uma pessoa que tem escutado e tomado atenção para esse tipo de coisa. Podemos ter uma música da Maria Bethânia, por exemplo, e se a melodia for tocada no piano ela vai me dar uma sensação que a música clássica ou os instrumentos e os timbres utilizados na música clássica acabam trazendo, que é um lugar mais para esse lugar etéreo, mais sonhador, mais poético, ou às vezes até

⁸⁹ Trata-se do primeiro movimento da Sonata para piano n.º 14, Op. 27 n.º 2.

mais introspectivo. E a música popular, o ritmo, a percussão, ela te traz para um lugar mais animado, de querer dançar, de querer se mexer de uma forma mais livre.

Acho que esses timbres, de certa forma, eles acabam sendo [determinantes] – e isso é uma opinião pessoal. Acho que na maioria das vezes o que mais lidera, o que vai te trazer para determinado lugar ou sensação é mais o timbre do instrumento que está sendo tocado do que necessariamente a composição em si. Mas isso é minha opinião como bailarino. Isso é o que às vezes acaba me levando mais para um lugar ou para outro, se vai ter um instrumento de percussão, a percussão, como eu acabei de dizer, é uma coisa extremamente importante e definitiva numa música. Se existe uma batida, uma percussão no fundo, isso te traz uma pulsação, uma vontade de buscar essa pulsação. No caso do Samuel Barber, no *Adagio para cordas*, ela praticamente não tem pulsação, são notas extremamente sustentadas e a questão rítmica não é muito presente, é realmente quase uma música ambiente. Isso também te leva para um outro lugar, um lugar mais imaginário, mais introspectivo, mais misterioso, com mais suspense. Acho que esse tipo de relação é bem importante.

T.P.: Quando você falou do contraste da música do desenho eu fiquei pensando em quando a gente vê uma música clássica e outra contemporânea, e é legal esse contraste também, quando a obra é bem pesada e a música está de outro jeito, quando é um clássico e a obra está querendo passar uma outra coisa em relação à música que a gente sente. “Ah, estou sonhando”, mas não, o coreógrafo quer outra coisa, então é legal quando tem esse contraste.

Y.S.: E é difícil para o bailarino, porque para que o contraste aconteça a gente não pode estar no que a música te traz, para que o público tenha síntese e contraste. Acho que, respondendo a sua primeira pergunta, faz diferença sim.

M.Q.: Sim, sai um pouco do convencional. E isso é bom às vezes, para mostrar que existem outras possibilidades, de que as coisas não estão sempre na caixinha de que a gente está acostumado. Se a gente escutar uma música linda num piano ou num violino lá, gritando e chorando e você colocar uma pessoa chorando no palco, tudo bem: você e a música estão trabalhando na mesma direção, mas é legal propor esse choque, porque existem muitas possibilidades. Não existe só o choque no sentido de você ir contra a música, exatamente em sentidos opostos. Você pode, por exemplo, quando uma música é triste não necessariamente ir para o engraçado, porque existem muitas outras coisas

possíveis, existe o introspectivo, existe o melancólico que não é triste. Enfim, se você for dividir as sensações humanas elas são muito maiores do que só amor ou ódio, maior do que esses extremos opostos. Assim você acaba aumentando o leque de possibilidades.

Y.S.: E eu concordo com o Matheus que o timbre do instrumento realmente é um dos fatores que faz muita diferença nisso. Se você pega instrumentos clássicos japoneses, orientais, e escuta um, você já imagina uma árvore de cerejeira ali no fundo e a galera com uma espada. Pode ser qualquer obra, pode ser a *Moonlight Sonata* tocada num instrumento clássico japonês, você vai pensar nisso, não tem como.

M.Q.: Exatamente. Acho que é aí que está a questão da cultura, por exemplo. Eu sinto que esse lugar da música clássica, ela é bem europeia na minha visão, porque os instrumentos clássicos de orquestra são uma coisa que veio bem da Europa, assim como o balé clássico também. As histórias são todas nórdicas, ou está tudo naquela região ali, no norte da Europa, principalmente no período romântico a maior parte das histórias surgiu dali⁹⁰ e os instrumentos também, porque você vê que estava ligada uma coisa com a outra. Acho que essa questão da cultura, se você tocar um pagode você vai tocar um pandeiro e o pandeiro já vai te trazer a brasilidade porque ele é um instrumento daqui que a gente usou muito. Essa questão cultural se conecta com de onde vem esse timbre, de onde surgiu, e geralmente ele carrega um contexto com ele, um contexto geralmente musical. Se você vai tocar um pagode você vai ter que ter um pandeiro, se você não tiver um pandeiro não é pagode, vai ter que ter um cavaquinho...

Y.S.: É a associação cultural, não tem como.

T.P.: É por isso que a Cassi usa bastante percussão, coisas brasileiras, e é por isso também que dá essa brasilidade na coreografia dela.

⁹⁰ Errata: os balés românticos do século XIX, embora praticados em países da Europa, têm narrativas de origens bastante diversas. No caso do balé *Giselle*, anteriormente citado, o libreto contém inspiração em dois trabalhos literários de nacionalidades diferentes: o poema *Fantôme*, do espanhol Victor Hugo e um trecho de lenda austríaca contida em *De l'Allemagne*, do alemão Heinrich Heine (SMITH, 2000, p. 170–172).

APÊNDICE D – Primeira entrevista com a coreógrafa Cassi Abranches

São Paulo, 17/08/2022

Tatiana Avanço (T.A.): Enfim estamos aqui para entrevista sobre *Agora*. Antes de começar a falar do balé e eu gostaria que você falasse um pouco sobre a sua carreira, sobre a sua trajetória como artista, que com certeza desembocou em *Agora*.

Cassi Abranches (C.A.): Eu vou tentar ser breve porque eu tenho muito tempo de estrada. Comecei a estudar balé aqui na Escola Municipal de Bailados, eu sou natural de São Paulo, só que muito novinha eu já entendi que eu não queria ser bailarina clássica, assim “princesa”, eu entendia que a formação clássica era fundamental, mas eu tinha outras curiosidades. Nas minhas buscas fui entendendo que o contemporâneo é que ia a ser a fonte, a vida. Fiz jazz, dancei no Raça Companhia de Dança da Roseli [Rodrigues], ainda estudando. Depois eu fui para o Balé do Teatro Castro Alves, passei pelo Teatro Guaíra até chegar no Grupo Corpo. No Grupo Corpo eu dancei por doze, treze anos praticamente, a maior parte da minha carreira como bailarina eu passei no Grupo Corpo.

Eu já estava numa inquietação e curiosamente fazendo uma pós-graduação, me formei em Administração de empresas aqui no Mackenzie e fiz em 2007 uma pós-graduação de Gestão de Negócios. Eu já estava meio que tentando vislumbrar o que seria a minha vida após bailarina. Daí um professor me provocou: você vai deixar todo seu *know-how*, uma vida inteira, uma carreira bastante experimentada de bailarina para fazer outra coisa completamente diferente? Por que você não acha alguma coisa dentro do seu universo que te dê mais longevidade? Não que como bailarina eu não pudesse, mas eu estava curiosa em entender que outras aptidões eu teria.

Aí eu entendi que a direção era uma coisa que me fascinava, tanto que agora eu estou diretora [do Balé da Cidade de São Paulo], e isso se deu pela própria faculdade, eu fiz uma faculdade de administração. A direção é uma coisa que me interessava, e naquele momento vi que não sou e não seria ensaiadora, não sou e não seria professora e tentei experimentar como coreógrafa em 2009 a convite do Balé Jovem Minas Gerais, lá do Palácio das Artes. Deu muito certo. No meu primeiro balé em 2009, quando nasceu

*Contracapa*⁹¹, eu falei: é isso a próxima fase da vida, a próxima etapa é essa. Então se você me perguntasse se antes de 2009 eu tinha tido alguma experiência como coreógrafa, eu diria que certamente sim. Durante minha carreira toda eu sempre tinha um exercício com um colega, um trabalho temporário para entregar um solo ou um duo, eu sempre paquerei [a carreira de coreógrafa], mas eu nunca tinha isso de fato como objetivo. Em 2009, foi.

Parei de dançar em 2013 e nesse percurso de 2009 para 2022 já tem muito tempo. Fiz a abertura dos Jogos Paralímpicos (2016), a coreografia e toda a direção de movimento. Fiz dois balés para a Sesc Companhia de Dança de Belo Horizonte, quatro para São Paulo Companhia de Dança, um para o Grupo Corpo. Mês que vem começa [a criação coreográfica de] um para o Balé da Cidade de São Paulo e dois para o Bolshoi do Brasil. Fiz algumas coisas no cinema, Rio eu te Amo, que é um projeto do Carlos Saldanha com pequenos curtas, e no [curta] do Theatro Municipal [do Rio de Janeiro] eu fiz a coreografia, nele dancei e foi minha despedida como bailarina. Esse é um apanhado geral, de mais de 10 anos como coreógrafa, uns treze anos, acho que isso é o que eu tenho de principal.

T.A.: Considerando tudo isso que você disse, quando eu assisto *Agora* eu enxergo nela algumas coisas do Grupo Corpo, vejo nessa coreografia uma proximidade com essa parte da sua carreira. Gostaria de saber se você concorda, se você aplicou os seus conhecimentos, sua experiência com o Grupo Corpo diretamente ali ou não.

C.A.: Eu acho que isso vai estar sempre nas coreografias, porque a maior parte da minha carreira eu vivi experimentando a movimentação de coreógrafo residente, então o que está registrado no meu corpo é óbvio que vai ser o quê? Um histórico de tudo que eu vivi.

Tem horas em que eu olho algumas peças minhas e falo: nossa, isso me lembra a Roseli [Rodrigues] do Raça [Cia de Dança], e é instintivamente, não é nada pensado, talvez intuitivamente. Tem horas que eu penso: essa dramaturgia me lembra um pouco o que eu vivi em algum momento com o [Luis] Arrieta. Eu vivi com grandes coreógrafos brasileiros, na maior parte do tempo e acho que tem um pouco de tudo dentro de mim.

⁹¹ O *teaser* de *Contracapa*, bem como o de outras coreografias citadas por Cassi nas páginas seguintes, encontra-se no site da Blecaute Produções: <https://www.blecaute.art.br/shows>.

Acho que a grande similaridade que eu tenho com o Rodrigo [Pederneiras]⁹², para além da minha experiência física, é a forma como espacialmente eu entendo o palco. Os meus balés são muito dinâmicos, não tem uma coisa de ter um solo de 5 minutos, é muito raro, ou uma cena longa de pouca gente. Eu tenho essa coisa da espacialidade muito similar à dele, apesar de já ter uma construção diferente hoje, mas é um jeito de pensar o espaço. E a outra similaridade é a música. Nisso eu acho que ele é genial, ele literalmente faz a gente se sentir como uma nota musical, como se a gente visse uma partitura, os bailarinos compondo uma partitura em cena. Estou longe de me comparar, mas acho que tenho uma vontade de exercitar este lado, porque eu também tenho possibilidades de música muito ricas.

Agora mesmo tem um coreógrafo no Balé da Cidade⁹³ que foi violinista quando criança, então ele também tem essa proximidade com a música, assim como você que também estudou. Eu tenho só a paixão. É possível ver nitidamente na coreografia dele, feita a partir da 8ª sinfonia de Franz Schubert, que ele está muito ligado nas notas, muito ligado nos “pam-pam-pam”, “um dois três”, você vê que o movimento está completamente inserido na música. Eu penso a minha dança muito nesse caminho. Não quer dizer que vá ser sempre, eu sempre digo que a gente muda como tudo, hoje eu tenho outras referências, eu vejo e me alimento de outras coisas, então acho que naturalmente eu vou mudando.

Quando eu falo que coreógrafo há 13 anos eu assusto, porque para mim era como se eu estivesse ainda num processo, não de experimentação porque concluo um trabalho e vou para outro, mas sim de construção. E nisso eu vou mudando à medida que eu vou me construindo.

T.A.: Sim, exatamente. Essa questão da música com certeza está muito forte em *Agora* e vejo que isso vem um pouco do Rodrigo Pederneiras do Corpo. Uma outra similaridade que vejo entre as produções do Corpo e *Agora* é a composição musical própria para a coreografia. Gostaria que você falasse sobre como foi sua experiência com o Sebastian Piracés na composição da música.

⁹² Rodrigo Pederneiras é o coreógrafo residente do Grupo Corpo desde 1981, além de um dos fundadores dessa companhia de dança. (BOGÉA, 2007, p. 23)

⁹³ A entrevistada refere-se a Ihsan Rustem, coreógrafo londrino que, à época, estava criando a coreografia *Inacabada* para o Balé da Cidade de São Paulo, baseada na 8ª sinfonia de Franz Schubert.

C.A.: Todos os meus trabalhos ou 90% deles são com artistas convidados para compor especialmente para a dança. Por exemplo: para a coreografia do Sesc convidei uma banda mineira chamada Dibigode⁹⁴, que é muito bacana, fez um trabalho especialmente para a peça e ficou lindo. No Grupo Corpo foi o Samuel Rosa⁹⁵ que compôs especialmente para essa obra. E agora para o Balé da Cidade a música vai ser do BaianaSystem, eles já estão compondo.

Com o Seb [Sebastian Piracés] foi um encontro mágico, porque eu estava pesquisando quais bandas, o que eu queria de fato trazer como ritmo, como música para a obra ainda sem saber o que seria o tema, nada disso. Tem umas coisas que acontecem engraçadas, meio de encontro. Uma amiga diretora de cinema disse que queria um casal de bailarinos para fazer o clipe de uma banda muito bacana eu não conhecia [a banda], e aí ela falou que ia me mandar o projeto da banda. Ali eu li *Francisco, el Hombre*, imaginei que fosse bacana, mas não ouvi e só indiquei os bailarinos. Dois dias depois, durante minha pesquisa musical meu marido [Gabriel Pederneiras] sugeriu que eu escutasse uma música: era da banda *Francisco, el Hombre*, e eu fiquei surpresa, que *match* simultâneo! E aí quando ele colocou uma música do disco, e foi essa música que eu ouvi eu falei: pronto é isso. O disco era o *Soltasbruxa*, de 2016, a faixa era Calor da Rua⁹⁶, e era aquela musicalidade que eu queria para esse trabalho.

Eles têm um “frescor”, são gringos na verdade, são dois mexicanos que moram em Campinas, que são [naturalizados] brasileiros porque moram aqui há muitos anos, o Seb e o irmão⁹⁷. Eles têm uma latinidade que não é só brasileira, não é só regional, mas uma contemporaneidade de ritmo, eu gosto muito das guitarras, das cordas, e eles têm um trabalho, especialmente nesse CD que quando eu ouvi eu falei: é isso aí. Então eu liguei para o Seb, e a princípio a banda ia compor, e eu cheguei à conclusão de que eu queria que ele fizesse e que a banda participasse. A gente chegou nesse caminho, em que ele assina a trilha e a banda grava. A música de *Agora* é gravada com a *Francisco, el Hombre* toda.

⁹⁴ Cassi refere-se à coreografia *Plano* (2014), feita para a Cia. Sesc de Dança de Belo Horizonte, com *teaser* também disponível no site da Blecaute Produções.

⁹⁵ A entrevistada refere-se à coreografia *Suíte Branca* (2015), que ela coreografou para o Grupo Corpo com música especialmente composta por Samuel Rosa.

⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=vfy8lcOMAb0>

⁹⁷ Sebastián e Mateo Piracés-Ugarte.

A partir desse momento foi rolando um processo paralelo muito legal, de construção de ideia. Eu acordei um dia e decidi que queria falar sobre o calor. Calor da Rua: agora que eu percebi que foi dessa música que veio a ideia. Quero falar sobre calor, temperatura, o Brasil é quente, eu quero falar da gente, calor, calor, calor. E então meu marido – que é meu parceiro, ele é iluminador de todas as minhas obras que são conceituadas, a gente fica em casa cozinhando e tendo ideias malucas – ele falou: “em vez de falar de temperatura, por que a gente não fala de tempo?”

E aí eu linquei várias coisas, eu entendi que a nossa língua é a única que define o tempo em várias situações. Por exemplo: em inglês se diz *weather* e *time*. Em português, tempo é tempo frio, tempo quente, tempo musical, tempo cronológico...

T.A.: É uma mesma palavra para várias coisas, entendi.

C.A.: A gente tem no português uma única palavra que determina várias situações, várias condições, tanto que a *Agora* tem isso lá dentro. Fiquei super encantada e falei com Gabriel: então vamos falar sobre o tempo, acho legal a ideia, acho que a gente pode explorar dentro da obra várias coisas. E acontece que *Francisco, el Hombre* é um personagem do livro *Cem anos de solidão*, que é um livro que eu amo e que tem a ver com o tempo. Aí a gente foi juntando coisas e o Seb participou muito desse processo, depois que a coisa se desenhou eu trouxe o Seb para conversa e disse que queria que a gente trabalhasse tempo cronológico, tempo temperatura e tempo musical.

Aí ele construiu três blocos de sete minutos, que se vê claramente. Se você escutar a trilha, você vai entender que os sete primeiros minutos, aproximadamente, dizem respeito a um assunto musical, os outros sete minutos transitam em outro lugar e nos últimos minutos que restam há outra construção. Quando ele começou a me propor essa estrutura eu me assustei um pouco, porque eu estava acostumada com a organização de canções. Se você olhar meu trabalho em *Gen* (2014), o primeiro que eu fiz pra SPCD e que Marcelo Jeneci compôs, ele tem a primeira música, segunda música, terceira música...

T.A.: Como se fosse um álbum?

C.A.: Certo, fosse um álbum, que é um pouco a estrutura que o Corpo usa, de uma forma geral. Então quando o Seb me traz outra proposta, eu pensei: nossa, são três músicas grandes, três blocos. Foi desafiador nesse tempo, mas o que eu falo até entrevistas que eu dou sobre o *Agora* é que não tem parada, não tem ruptura, assim como o próprio tempo

não tem. O nosso tempo começa aqui e vai até o fim. A trilha é contínua com três temperaturas diferentes.

A primeira parte é totalmente em cima do tempo musical, todos os contratempos, eu brinco muito com os tempos. Assim como você disse, a organização musical que para o músico é de uma forma e por um bailarino é outra, eu escuto o que ele cria, eu trabalho dentro da estrutura em que ele trata a música, mas eu escuto e trato a dança como tempos convergentes, brincando com contratempos e tal, mas dentro de uma estrutura de dança.

Então ele [Sebastian] está contando, você vai saber melhor que eu, em seis tempos – e agora não lembro mais o termo que ele usava – e eu penso: quantos oitavos tem isso? É que a gente conta até oito. Por mais que em meus trabalhos às vezes eu vou até onze, doze, depende da música, está tudo bem, não precisa ser até oito, mas o jeito com que ele constrói e compõe é diferente do jeito que eu faço a minha partitura de movimentos, mas eles se encontram e está tudo preenchido ali. Especialmente a brincadeira com os contratempos, isso aparece bastante no primeiro bloco.

No segundo bloco eu vou lá no [livro] *Cem anos de solidão*, eu penso em tempo cronológico. A Ana Paula [Camargo] na estreia – agora é a Thamiris [Prata] que faz essa personagem – é uma mulher madura. Lógico que as coisas se conversam, e ela já começa o balé fazendo um contraponto, ela vai embora, tem ali já uma pequena semente do que vem no bloco do meio como personagem. Quando ela, por exemplo, gira em torno do casal, ela é uma mulher que visita os cem anos da vida da família [Buendía], que é baseado em um casal. Eles [Úrsula Iguarán e José Arcádio] fundaram a família que viveu por cem anos e ela foi a única pessoa dessa família que viu essa história toda passar, viveu os cem anos. Esse bloco está falando de cronologia mesmo, e tem ali uma poesia que é inspirada no [livro] *Cem anos de solidão*, não é narrativa – apesar de eu estar descrevendo uma cena claramente narrativa – mas o público não sabe, essa é uma imersão ali.

Na terceira parte, aí sim eu vou falar de calor. Aí estou falando de temperatura, é onde a gente joga a companhia num lugar muito mais brasileiro, no jeito que mexe, no jeito que dança com o corpo todo, que tem a brasilidade nos movimentos. Mesmo que tudo esteja caminhando junto.

T.A.: Sim, até porque na terceira parte, por mais que você não se referia inicialmente a ela como uma parte musical, dos contratempos, você continua utilizando isso nessa parte.

C.A.: E sempre vai ser, e aí é muito do que está em mim, não tem jeito. Dificilmente, a não ser que enlouqueça, você vai ver a estreia do [balé em colaboração com] BaianaSystem e vai falar: nossa, está fora da música, não tem nada a ver com a música. A não ser que seja uma proposta maluca que eu invente, de “vamos virar inimigo do ritmo”, mas é difícil.

T.A.: Difícil, porque em John Cage e Merce Cunningham, por exemplo, por mais que eles quisessem separar as duas coisas, quando eles colocavam uma coreografia que tinha sido feita separada daquela música juntas no mesmo palco, a gente vai encontrar uma conexão entre elas duas, não tem jeito.

C.A.: Não tem jeito, não sob meu ponto de vista. Acho que tem muito coreógrafo que até gosta de se desassociar do padrão, que cria sem música e depois põe música, ainda assim elas se encontram. Mas no meu caso, especialmente, quando eu falo isso para o povo da música eles deliram. “Para mim, dança é música vista”: falei isso Russo [Passapusso] do BaianaSystem e ele quase morreu. “Que coisa linda! É isso mesmo!”, ele respondeu.

T.A.: Sim, os músicos adoram isso.

C.A.: E como eu trabalho com composições especiais, quando os compositores veem a coreografia eles quase enlouquecem, porque eles veem se materializar de fato o que eles tinham ali como construção de arte deles. É sempre muito legal.

Isso aconteceu com o Samuel [Rosa], no primeiro ensaio em que ele viu Suíte Branca. Tem uma parte do Suíte Branca que é só uma menina, um solo, e é uma guitarra. E aí ele falou: achei tão lindo você colocar uma menina numa música que é um instrumento, achei tão legal você fazer essa conexão. Mas tem uma outra parte em que tem um canto na música, tem um corinho onde o Samuel canta, e eu coloco [na coreografia] os meninos rodando as meninas, são vários duos. E então ele [Samuel] fala: eu só imaginava, quando estava gravando isso, uma espiral. Ele imaginava essa sensação de roda, de espiralizar, ele viu e a gente nunca conversou sobre isso. Ele imaginou uma coisa e eu a mesma coisa, e deu um *match* incrível quando o balé nasceu.

T.A.: Essa informação talvez já estivesse inconscientemente na música e você capturou-a por meio da coreografia?

C.A.: Sim. E eu gosto de trabalhar com os compositores, porque com o BaianaSystem agora, por exemplo, foi bem diferente de tudo. O Seb, quando eu o convidei, eu ainda não

sabia exatamente sobre o que eu ia falar, eu cheguei do calor ao tempo e à temperatura e ele partiu dali para a construção da música. Porém com o Baiana eu já sabia, foi a mesma coisa de levantar um dia e decidir “vou falar sobre o calor”, aconteceu a mesma coisa dessa vez, só que foi antes de eu fazer o convite para eles. Quando eu cheguei com a conversa foi uma imersão muito legal, porque eles começaram inclusive a me dar referências que eram inspirações para eles com relação ao tema. A gente está bem conectado, é uma música que vai ficar bem contemporânea, estou bem desesperada... Mas eles são incríveis.

T.A.: E é muito legal colocar gente que nunca compôs para dança para compor para dança, quando essa abertura acontece e esses músicos, que já tem muita experiência, se permitem a ter esse tipo de contato com a dança, geralmente há resultados muito interessantes.

C.A.: E todas as vezes. O Seb nunca tinha feito, o Samuel nunca tinha feito, e eles também se colocam muito abertos para entender o que funciona para a dança. Agora mesmo com o Russo, de vez em quando eu falo: preciso que você estique mais isso aqui, está muito bonito, mas muito breve. Porque para o músico, às vezes ele entende que um minuto de uma coisa legal é o suficiente, e às vezes a gente precisa ver aquilo por mais tempo.

T.A.: Sim, quando você vai criar a coreografia a partir daquilo, existe um outro tempo de percepção para aquilo que vai acontecer.

C.A.: Agora estou até pensando em de fato começar a coreografar e ainda acho que vai ter alteração na música, ele já me entregou a estrutura, mas ainda acho que quando eu começar a mexer algumas coisas morrem e outras ficam mais importantes, estica mais aqui, diminui mais ali.

T.A.: Sim, e essas são diferenças de tempo na música e na dança.

Para finalizar sobre sua relação com Sebastian, então você teve esse contato de estar com a música, ouvir e pedir para ele alterar alguma coisa, ouvir de novo, teve bastante dessa modelagem da música, ele não chegou com a música pronta, certo?

C.A.: Sim, exatamente, e ele é muito generoso, um artista muito sensível. A gente fez até um jeito muito legal, diferente do Baiana, que me entregou e agora a gente está trabalhando. A gente [Cassi e BaianaSystem] falou, fez reunião, vamos falar sobre força, o balé vai se chamar Motriz, tivemos uma série de *brainstorms*, uma série de *insights*,

eles foram para o estúdio gravar e me devolveram uma estrutura, que agora eu vou modelar.

Com o Sebastian foi diferente, ele fazia assim: “escuta isso aqui”, e me mandava assim trinta segundos de alguma coisa que eu achava lindo, mandava vários trechos. E então ele me mandou um primeiro esqueleto. Caíram coisas ali daquele esqueleto, que não funcionavam.

Outro músico brilhante com quem eu trabalhei foi o Beto Villares, que fez *Respiro* (2020). Gentil, generoso, um grande músico, super conhecedor de tudo, mas especialmente de música brasileira, incrível.

E com o Seb foi isso, a gente foi moldando muito. A última parte, que eu falo que é do calor, a gente custou um pouco para dar o *match*. Seb me trouxe a música duas vezes e eu dizia: “está faltando alguma coisa, não é isso, vou aí no seu estúdio”. Vim aqui em São Paulo, eu morava em Belo Horizonte ainda, fui ao estúdio dele e mostrei o que eu queria em termos de musicalidade, de ritmo. Mostrei a faixa Muro em Branco, a última do álbum *Soltasbruxa*⁹⁸. Quando a música explode, é dali que vem as guitarras da última parte. Decidi dar a ele uma referência dele mesmo. Mas nas outras partes não, eu só pedi que tivesse a voz da Juliana Strazzacapa, porque eu a acho uma das cantoras mais geniais da geração. Eu nunca trabalho com voz, dificilmente em meus balés você vai ver alguém cantando alguma coisa, mas nesse eu pedi. Eu queria que tivesse ali uma poesia, e então surge aquela “o que é” do solo da Ana Paula e da Thamiris. É uma parte que foi escrita por eles mesmo [banda *Francisco, el Hombre*], uma poesia. Essa foi a única coisa que eu pedi.

Mas para a parte final eu dei esse *play* [Muro em Branco] e Sebastian disse: entendi. Foi muito legal essa relação, muito boa, foi uma parceria que quem sabe um dia a gente repete. Eu evito, eu acho que é legal a gente estar experimentando outras coisas, conhecendo outras pessoas, mas eu achei que ali deu certo.

T.A.: Repetir tem seus prós e seus contras. E sobre a letra, que você usou no solo da parte central da coreografia, e é uma parte que não tem a marcação de percussão, não tem marcação de pulso tão clara como nas outras seções da coreografia. Gostaria que você

⁹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=RKyVXiQAI_s

comentasse sobre como foi coreografar essa parte que tem uma outra relação com a música, que é baseada na voz e não no pulso musical.

C.A.: Você vai se surpreender, mas eu usei o português, eu criei um ritmo na voz. Se você se lembrar do movimento, eu faço toda uma separação silábica com o ritmo que ela dá, no jeito que ela está recitando. Ela não está cantando ali, ela está falando, eu acho, com um certo ritmo.

T.A.: Sim, ela canta, só que de um jeito mais pausado, de um jeito não tão rítmico, não tem tanta constância rítmica.

C.A.: É quase como se ela estivesse declamando com poesia. E eu uso a voz dela para fazer o pulso, esse é o jeito que eu enxergo, fui usando exatamente esse “pá, pá pá, pá pá páa ra” (Cassi cita a melodia vocal da seção b2 de *Agora*).

T.A.: E os prolongamentos de sílaba também, como em “coerência”.

C.A.: Exatamente, essas sobras dos finais de frase. E agora estou bem perdida, porque a música do Baiana tem muitos momentos sem pulso. Há alguns momentos em que o ritmo é bem claro, o pulso e a melodia, e outros que quando falo “é bem contemporâneo” é um “se vira nos trinta”... Mas eu tenho pensado que talvez o pulso venha dos corpos, porque se a gente der o pulso coreográfico, talvez a pessoa consiga escutar vendo.

T.A.: É como se você criasse ritmos visuais?

C.A.: Isso. E então as pessoas vão escutar o que eu estou propondo de ritmos visuais. A minha saída, hoje, tem sido pensar: vou criar ritmo nos corpos. E numa música em que eu tiver cinco minutos de ruído, buzina, trem, pode ter um pouco de ritmo, mas é barulho.

T.A.: Num caso como esse há bem menos constância.

C.A.: Acho que isso vai ter que ficar por conta dos bailarinos. Ou na minha, na verdade (risos).

T.A.: Ou eles podem criar seus próprios ritmos também.

C.A.: Veremos, estou bem ansiosa, eu sempre fico.

T.A.: Eu estava lendo um artigo, em meus estudos de Dramaturgia para a São Paulo Escola de Dança, que coloca o conceito de dramaturgia do ritmo. Nesse texto se diz que

a dramaturgia na dança é construída a partir de várias camadas de ritmo. A luz tem um ritmo, o corpo tem outro ritmo, a música tem outro ritmo, até o figurino pode ter um ritmo diferente, se ele for mais pesado ou mais leve, então essa dramaturgia é uma sobreposição de vários ritmos.

C.A.: E talvez, bem filosofando sobre o tema, talvez a intimidade entre todos esses ritmos é que dê uma bela obra. Se essa conexão não estiver bem afinada a coisa não se costura, não é? E pode ser que isso, pensando agora mais friamente, tenha sido uma das coisas que eu aprendi no Corpo, porque as coisas ali estão sempre muito interligadas, não é um “faz o seu que eu faço o meu”, a equipe ali está sempre muito interligada para pensar no todo e não somente na dança. E eu tenho muito isso com o Gabriel [Pederneiras], a gente tem muito isso juntos, a Jana [Janaína de Castro] tem feito sempre os meus figurinos, acho que é uma construção legal, de realmente estar conectando esses ritmos todos.

T.A.: Ainda sobre voz: lá na primeira parte tem uma primeira entrada da voz que tem uma letra cantada, mas não se compreende claramente o que está sendo cantado.

C.A.: E eu normalmente não uso [voz em criação coreográfica] porque quando alguém está te falando alguma coisa você tem que tomar muito cuidado para não virar a dança do surdo-mudo, com um gesto ilustrando cada palavra. Mas quando no solo da Ana Paula eu faço uma separação silábica, isso não tem nada a ver com o que ela está falando, tem a ver com o personagem e eu fujo do que ela está falando. Mas é perigoso, sempre que você tem alguma coisa dita, a palavra tem uma força que requer um esforço para não cair no óbvio.

T.A.: E não só a força da palavra, mas a força da voz como corpo. A música feita por um instrumento, claro que ela é feita pelo corpo de alguém, mas ela tem um intermédio do instrumento, e eu sinto que quando a gente coloca a voz em dança a gente está trazendo mais um corpo no som, que às vezes pode até competir visualmente, dramaturgicamente com o corpo que dança.

C.A.: No Instituto Tomie Ohtake está acontecendo o projeto Tomie Dançante. Nele, a minha pesquisa foi uma bailarina fazendo um duo com uma escultura tubular da Tomie. E enquanto eu estava escolhendo, pesquisando a música que eu usaria eu descobri um intérprete muito legal e adorei uma música que ele tem. Então mandei essa música para o Gabriel e perguntei o que ele achava daquela música. E ele me respondeu que aquela música era quase um hino americano, então é preciso cuidado, porque nela tem algo que

não está sendo falado nessa versão, mas que tem uma força muito grande porque existe uma letra nessa música. Não está nessa versão, mas existe.

T.A.: Existe na história que essa música tem.

C.A.: Ela foi gravada com uma letra, a versão que eu ouvi está sem a letra. É uma música conhecida, me apaixonei pela melodia, mas quando ele fala isso ele me traz uma informação para tomar cuidado, porque tem alguma coisa sendo dita, porque essa música existe com voz. Você até pode assistir, ouvir somente a melodia e achar bonito, mas alguém pode assistir e dizer “nossa, conheço essa música, a letra diz que...”, e o que eu estiver coreografando pode não ter nada a ver com isso, literalmente.

T.A.: Mesmo a letra não estando lá, ela pode provavelmente imputar um sentido ao que está sendo apresentado.

C.A.: E então eu estaria correndo o risco de que isso interfira na minha dança. A coreografia não precisa ter a ver com a letra, mas talvez ela deponha contra, nesse caso, então é preciso um cuidado. A voz sempre é uma preocupação e eu evito muito, mas nesse caso a minha paixão era com a Juliana [Strassacapa]. Eu queria a voz dela, uma voz feminina e forte, e falamos da Úrsula, que é personagem de *Cem anos de solidão*. Então com a Ana Paula sozinha, fazendo um solo, eu tinha uma conjunção de coisas acontecendo e ter uma voz feminina ali era importante.

T.A.: Então vamos falar também da Úrsula. Ela é o único personagem literal de *Cem anos de solidão* que aparece na coreografia?

C.A.: Todo mundo ali tem um pouco de personagem para mim. Eu brinco que o Nielson era o próprio Francisco, el Hombre, mas isso era muito mais uma coisa contada para mim mesma. A Ana Paula, na personagem de Úrsula, vê a história toda dela, a vida dela, mas é como se ela viajasse no próprio passado, então a menina do duo [Michelle Molina] é a Úrsula mais jovem com o José Arcádio Buendía. A Úrsula faz a roda do relógio, ela está andando na roda do relógio olhando a vida dela, que foi construída com esse parceiro. E quando se olha a árvore genealógica [de *Cem anos de solidão*] tudo nasceu deles dois. Ela gira e olha a vida dela, é só sobre isso, a vida dela e os cem anos de gente que veio depois deles dois.

T.A.: E tem um motivo para que o figurino da Úrsula fosse mais escuro do que o de todos os outros bailarinos?

C.A.: A Jana [Castro], quando leu *Cem anos de solidão*, sempre teve uma sensação de terra, de terroso, na vegetação, no jeito que o livro se coloca. Ele é colombiano, se não me engano, o Gabriel García Márquez, mas a história eu não tenho certeza se se passa por lá.

T.A.: Não exatamente, ela é mitológica, é um pouco baseada na Colômbia, mas não literalmente.

C.A.: Sim, tem ali como que uma apropriação do lugar onde ele cresceu, e a Jana sente muito essa coisa da terra. E ao mesmo tempo, tem uma parte do livro em que a Úrsula passa muito tempo dentro de casa, e nessa parte a Jana imagina ela sempre usando camisolas, mas não lembro se é a Úrsula ou se é a filha dela, que enlouquece.

A Jana fala que os vestidos trazem tanto a feminilidade, de uma obra que tem muitas mulheres nessa história, quanto a questão de isso ser uma roupa de casa, no sentido de camisola mesmo, apesar de os vestidos não terem essa aparência. Jana se inspira muito nessa personagem, que fica dentro de casa.

T.A.: Bom, estávamos falando sobre a Ana Paula, a personagem da Úrsula e sobre esses elementos que constroem essa personagem, mas de uma maneira não literal em relação ao livro *Cem anos de solidão*. Temos o figurino escuro, tem essa relação com a letra, que só essa personagem tem, essa relação com o tempo, de ela andar sempre mais lento.

C.A.: Acho que para mim o mais importante é a relação com o tempo.

Digo para mim que o Nielson é o Francisco, el Hombre, que é o contador que passa de cidade em cidade contando as histórias da vizinhança, musicalmente ele vai contando os “causos”. E para mim ele está sempre andando sozinho no meio das pessoas. O Yoshi, para mim, fazia a marcação do tempo, era quase como se fosse o coelhinho de *Alice no país das maravilhas*, e é por isso que ele corre, corre, corre... Eu tenho alguns simbolismos em alguns personagens.

O primeiro bloco é musical, o segundo é cronológico, o terceiro é o bloco da temperatura, mas tudo está relacionado ao tempo, e o Yoshi faz a marcação do tempo, cronológico ou musical, mas ele está sempre correndo, coitado.

T.A.: Engraçado como o tempo cronológico, de relógio, faz a gente correr...

C.A.: Sim. E eu lembro, na criação, de ter alguns pontos principais, de uma história que eu conto para mim. Digo que não é literal para todos, mas é como eu conto para mim. Ali, a construção do cronológico, da Úrsula e de *Cem anos de solidão*, ali sim tem um personagem claro, é ela olhando a vida dela, e a gente está falando de tempo. Tudo o que eu trago do livro são pinceladas de coisas, durante todo o balé, mas a grande razão de eu citar o livro como fonte de inspiração é esse bloco do meio. É ela vendo a vida dela ali. Tanto que quando ela está no solo, que é do mesmo bloco, ela está sozinha, não sei se você reparou que na luz tem um ponteiro de relógio, representando esse tempo.

T.A.: Sim, tem um ponteiro de relógio passando pelo palco.

C.A.: E foi o Gabriel [Pederneiras] que fez a iluminação. Entre nós é sempre uma conversa amarrada junta. Veja só quantas vezes eu o trouxe para a conversa.

T.A.: E sobre o material coreográfico de Agora: há uma frase inicial que é colocada em três camadas de bailarinos, e essa frase é replicada de outras formas ao longo da coreografia. Não só essa frase, mas outras frases que aparecem também ressurgem desse modo. Gostaria de saber um pouco mais sobre como você pensava essa estruturação das frases, sobre o que determinava essa frase inicial e seus desdobramentos.

C.A.: A frase inicial vem bastante ligada como o ritmo nesse primeiro bloco, porque eu queria brincar com os tempos musicais, só que em todos os meus trabalhos eu nunca vou fazer isso de não repetir nenhum movimento em nenhum momento. As coisas vão se conversando, elas funcionam um pouco como um *déjà vu*, como um “eu vi isso aqui e agora estou vendo de novo de outro jeito”, isso acontece sempre.

Nesse trabalho, em especial, eu brinquei com o tempo dentro do tempo. Repare que no final do solo da Ana Paula, ela faz uma frase inteira no reverso. A mesma coisa acontece no *duo*, e no final do balé eles fazem o reverso todo da primeira frase, por que eu estou falando do quê? Vamos falar também um pouco do reverso no sentido de olhar para trás, reverso é quase olhar o passado. Se você colocar uma música para tocar de trás para frente, é como se você estivesse contando uma história do final para o começo. Então a brincadeira de mexer com as frases coreográficas tem duas fontes claras.

O material foi nascendo no decorrer dos corpos, eu uso muito o que os bailarinos trazem, eu proponho e vou costurando, eu não chego com frases prontas. Eu coloco a música, vou criando e vou construindo com eles e vai saindo. Mas aí tem duas coisas muito claras para

mim: a brincadeira com o tempo, que é ou reverso, ou um pouco acelerado, eu tenho essa brincadeira muito clara, e com o voltar de alguns momentos para a gente rever. Então você vai ver uma frase e você vai ver ela mais para frente de outro jeito, ou do mesmo jeito, mas tem uma coisa de você olhar e dizer “olha, acho que já vi isso antes”, dentro da mesma obra. Tudo isso é falar do tempo, não é? Tanto nessa obra quanto em qualquer outra, o tempo é muito presente mesmo.

T.A.: Sim. Porém é curioso que pouco se fala sobre ele, não é? Geralmente quando se vai estudar composição coreográfica, de fato, o espaço é uma coisa mais predominante de ser evidenciada e analisada, talvez por conta do deslocamento no espaço, de o espaço do palco ser diferente do espaço de um museu, por exemplo. Pouco se fala sobre tempo e ele é bem estruturante para a composição de coreografia.

C.A.: Com certeza. Cada vez mais. Conforme conversamos eu vou entendendo o tamanho da relevância do tempo.

T.A.: Tem mais uma coisa que observei e gostaria de saber se você acha que faz sentido. É a relação da temperatura com outros elementos da coreografia, e como eles se conversam. Eu entendo a temperatura como uma resultante da música que movimenta o corpo que faz o corpo esquentar. Então não vejo a temperatura como algo somente ilustrado pelas cores e pela questão do Brasil, ela é uma coisa concreta mesmo, porque conforme a coreografia acelera ela vai produzindo mais energia nesses corpos, que vão se esquentando mais, ela é uma temperatura real, de fato.

C.A.: Sim, é real, eles transpiram mais, é visível.

T.A.: É visível, principalmente ao vivo. Quando assisti *Agora* ao vivo esse detalhe ficou muito evidente.

C.A.: E agora que você está falando eu já estou misturando com o próximo balé⁹⁹, e [a energia corporal] não deixa de ser uma força motriz, porque de onde é que vem a energia das engrenagens, que precisam de força para se movimentar? Já estou no próximo, você está me ajudando para o próximo. Mas concordo, tem ali um processo além da brasilidade.

⁹⁹ No momento da entrevista, Cassi Abranches estava em um novo processo criativo com o Balé da Cidade de São Paulo, concebendo a coreografia *Motriz* (2022).

T.A.: Essa música se refere a um território muito específico, latino-americano, brasileiro, que traz essa ideia de temperatura, mas é uma ideia de temperatura.

C.A.: Sim, é uma ideia, mas você sente que que ela tem um calor porque o ritmo vai ficando mais nosso, vai trazendo uma brasilidade, mas também com a velocidade evidente. E então eles se juntam, e passam um grande tempo dançando em camadas grandes, é uma turma que passa ali o tempo todo junta, e isso vai dando mais calor, porque é o junto é o todo, é o quente, é o rápido, é o próximo. Eu nunca tinha pensado nisso, mas você tem razão, ali tem uma freneticidade que dá um “riscar de fósforo”, e fica quente.

APÊNDICE E – Segunda entrevista com a coreógrafa Cassi Abranches

São Paulo, 05/09/2022

Na segunda entrevista, o objetivo foi assistir a coreografia *Agora* completa com Cassi Abranches, compartilhando questões e apontamentos analíticos desenvolvidos até a data da entrevista. Por esse motivo, a entrevista não pôde ser transcrita por completo, porém os conteúdos levantados nela foram incorporados à análise coreomusical. Abaixo, encontra-se transcrito o único trecho corrido dessa entrevista que não foi entrecortado pelas pausas de análise, que traz importantes conteúdos sobre a abordagem de movimento e música de Cassi Abranches.

T.A.: Eu pude assistir os ensaios de *Agora*, mas eu assisti uma *Oficina de Repertório em Movimento*, que a Duda Braz¹⁰⁰ ministrou em 2021 na temporada em que essa coreografia foi apresentada. Eram oficinas online para o público, ensinando algumas frases coreográficas, e a primeira frase de *Agora* foi ensinada ali também. Eu lembro que não só os tempos eram importantes para essa limpeza de movimento, mas também um pouco da linguagem do balé. Eu gostaria de saber, então, qual é o lugar, a importância do balé dentro da linguagem de *Agora*, se ela colabora para a comunicação entre os bailarinos ou para se compreender a intenção de determinado movimento.

C.A.: Eu costumo dizer muito que os coreógrafos trabalham ao longo da vida buscando uma identidade. Às vezes a identidade dele é não fazer nada igual, cada trabalho é de um jeito. Eu gosto de entender que eu vou achando uma linguagem minha. Ao longo de todos os meus trabalhos eu percebo que a música atravessa, ela é extremamente influenciadora, mas eu tenho duas coisas que me norteiam muito: o movimento espiralizado - buscando formas redondas de cima para baixo ou de baixo para cima - ou o movimento que me ajuda a ir à quebra musical, que é o desmembramento, e assim eu consigo usar os tempos quebrados. A questão é como eu busco o volume entre eles, porque se você faz várias "quebras" e depois você vai para o "redondo", é necessário dar um volume ao movimento.

¹⁰⁰ Duda Braz, à época da entrevista, era ensaiadora da SPCD e estava preparando os bailarinos da companhia para a remontagem de *Agora*.

Eu busco muito essa coisa do *staccatto*, do quebrado, como um respiro para dar um volume para o redondo. É um pouco de uma linguagem de movimento, é uma coisa que vem naturalmente no meu corpo, quando eu começo a criar eu percebo que estou dividindo em duas células, onde "quebra" e onde "arredonda", e onde arredonda eu dou mais volume, mais espaço, mais ar, onde enche e onde desconstrói.

T.A.: Mas as duas coisas vivem juntas, certo?

C.A.: Sim, juntas. E o que vai, normalmente, guiar o "quebrado" e o "redondo" é o que eu estou escutando. Eu vou ora para a melodia, ora para o ritmo, ora para a percussão, eu troco, eu vou intercalando esse movimento.

Normalmente quando estou na melodia eu estou no volume espiralizado, normalmente quando estou na rítmica eu estou no quebrado. Normalmente, não é regra, às vezes eu estou louca.

T.A.: O que também é muito importante, para que isso não se torne algo que te prenda.

C.A.: O que eu penso muito e sempre trago para os bailarinos - e agora tenho vivido isso de novo - é "olha, a gente vai espiralizar, pra mim tem horas em que é importante espiralizar". Agora mesmo, tem uma música que começa assim... não vou conseguir cantar, porque estou com essa música [de *Agora*] na cabeça, mas ela me soa uma coisa arredondada, e o movimento espiraliza. Quando termina, eu sinto um "pa-pa-pi-pa-pa", eu não sinto, eu escuto, mas às vezes eu sinto, porque às vezes não tem [esse elemento na música], eu encaixo, eu dou um ritmo no espaço vazio, assim como eu fiz no solo.

E isso até é uma preocupação, porque como eu fico muito ligada no que eu estou escutando, eu também faço um exercício de não "cantar" demais a música com o movimento. tem horas em que eu falo "desgruda", se não fica muito "cantadinho".

T.A.: Sim, para evitar o que você havia dito antes, de a dança ser a "legenda" da música.

C.A.: Exato, não precisa tanto [acordo]. Eu gosto quando eu "vejo" a música, eu gosto quando eu crio uma dança em que eu estou vendo a partitura do que eu estou ouvindo, é bom, mas se você for num lugar muito comum fica "cantadinho" demais.

Se eu fosse fazer um movimento para cada coisa [cada som], nesse caso até tem, mas imagina se eu fosse fazer o tempo todo a frase principal, musicalmente falando. Sempre tem uma coisa que a gente escuta mais alta, que está na base principal, e eu me preocupo

em não ficar muito na melodia, porque às vezes a melodia é a condutora mais evidente, ela se destaca. Então eu me preocupo em sair da melodia, para não ficar "cantando". Mas normalmente o movimento espiralizado está na melodia e o *staccatto*, o desmembrado, está no ritmo, quase todas vezes. E às vezes isso se descompromete e "vai", não é regra.

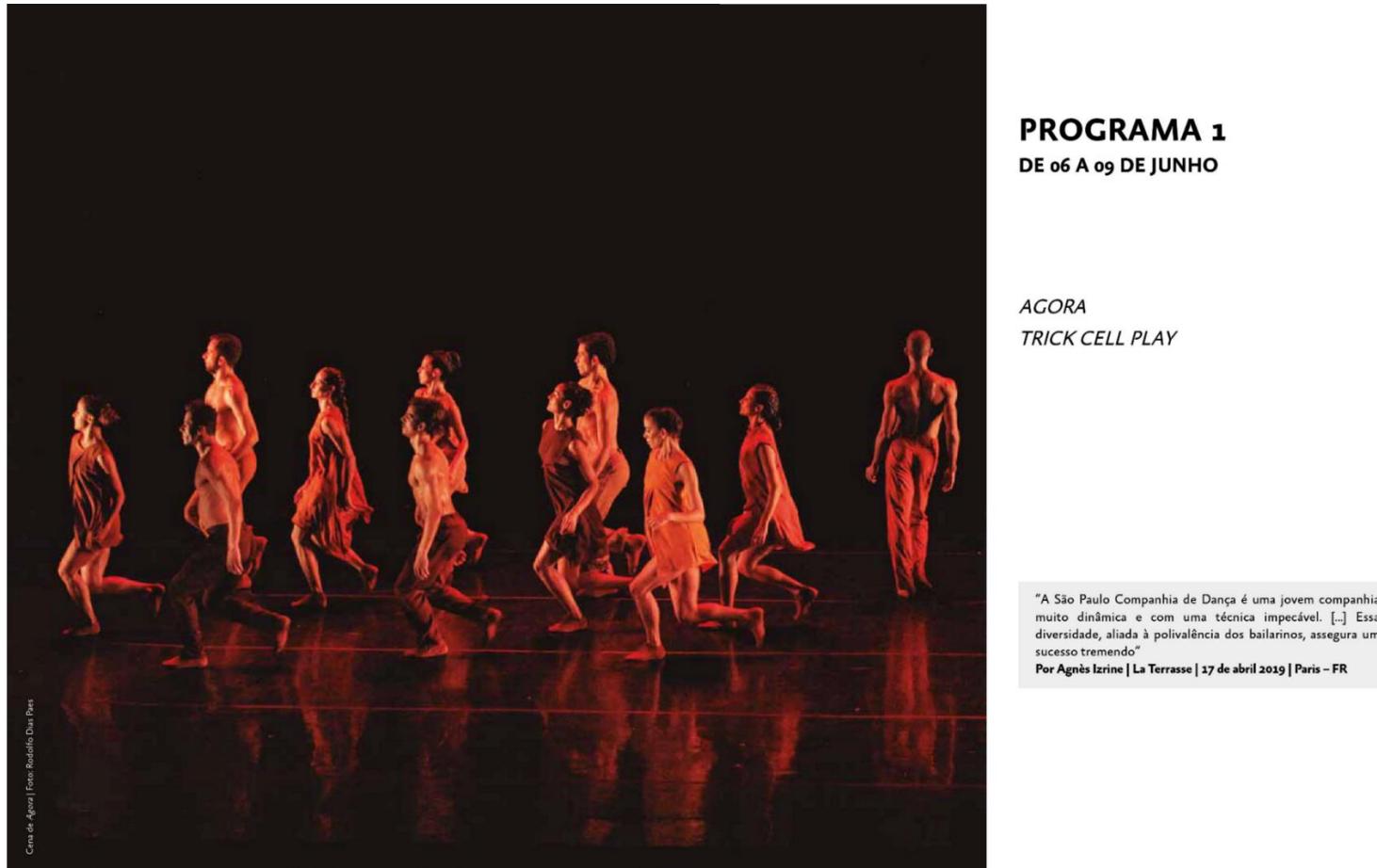
Uma coisa que é importante: eu sou uma criadora extremamente intuitiva. Então quando você pergunta "isso foi proposital?" e eu digo "não", mas às vezes estava lá no meu inconsciente, estava na minha intuição.

T.A.: Sim, até porque é muito difícil determinar o que é intencional ou não.

C.A.: Sim, porque às vezes você está tão imerso naquilo que a intuição te chama. eu tenho muito essa coisa da intuição. Hoje eu brinquei com os bailarinos: "é porque quando vocês dançam, enquanto eu estou criando, tem uma entidade aqui no meu ombro". Quando eu termino e tenho que continuar a criar, tem "alguém" aqui que me faz ver o que segue. É um "espírito", uma "entidade", mas na verdade é um "escritor", uma "expressão", porque qualquer coisa que você tem que criar, para continuar a criar você tem que enxergar. E os bailarinos respondem que "o que você está enxergando é completamente inorgânico, o meu corpo tem vontade de ir pra cá e você diz pra ir pra lá". Mas então eu digo que não quero enxergar o que todo mundo enxerga, eu quero enxergar diferente. O bom é o difícil.

ANEXOS

Anexo 1: Páginas do programa de sala da estreia de *Agora*



PROGRAMA 1

DE 06 A 09 DE JUNHO

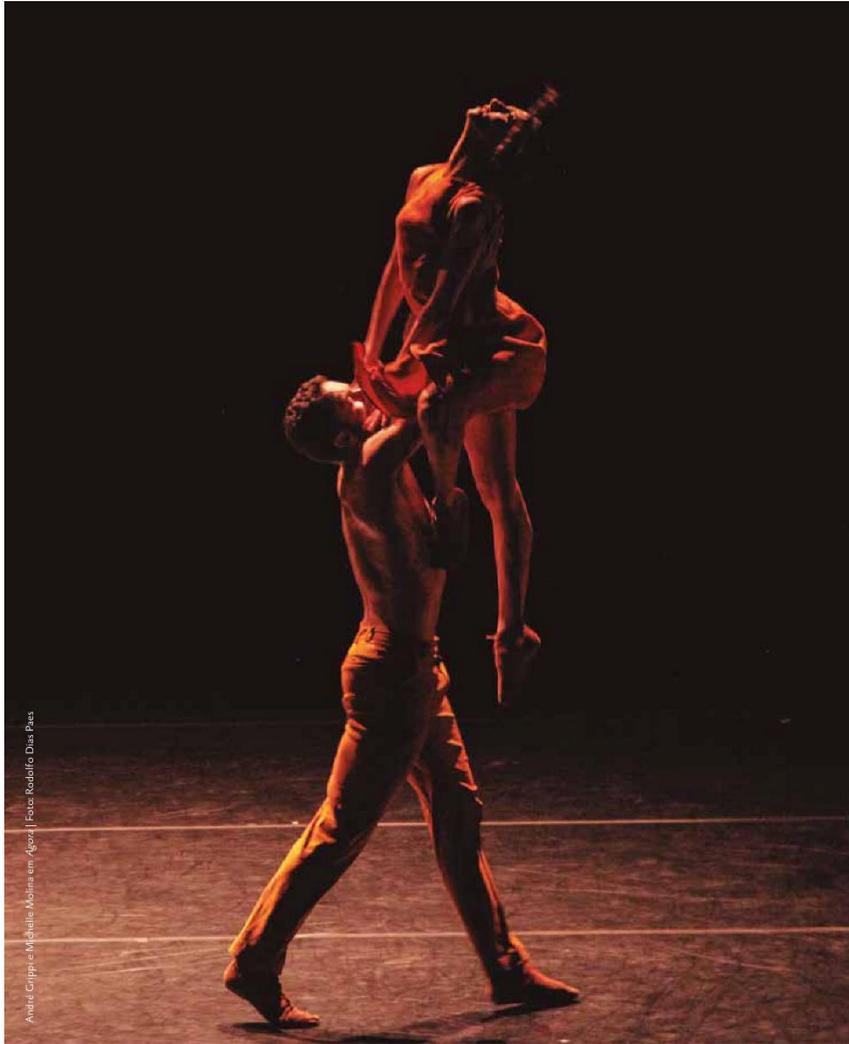
AGORA

TRICK CELL PLAY

"A São Paulo Companhia de Dança é uma jovem companhia muito dinâmica e com uma técnica impecável. [...] Essa diversidade, aliada à polivalência dos bailarinos, assegura um sucesso tremendo"

Por Agnès Izrine | La Terrasse | 17 de abril 2019 | Paris - FR

Figura 47: Programa de sala da Temporada 2019 da SPCD, páginas 8 e 9



Anaís Corrêa e Michelle Molina em 'Agora' | Foto: Rodolfo Dias Paes

AGORA (2019) | Estreia

Coreografia: Cassi Abranches

Música: Sebastian Piracés

Iluminação: Gabriel Pederneiras

Figurino: Janaína de Castro

Elenco: Ana Paula Camargo, André Grippi, Artemis Bastos, Bruno Veloso, Leticia Forattini, Luan Barcelos, Luciana Davi, Matheus Queiroz, Michelle Molina, Nielson Souza, Thamiris Prata e Yoshi Suzuki

O Tempo não passa, [...] dá voltas redondas [...]

Gabriel Garcia Marquez

O que me intriga no tempo são as diversas formas com que o assunto pode ser interpretado. A forma linear na qual as coisas acontecem, regular, passado, presente e futuro ditando uma ordem cronológica de acontecimentos que vão formando uma história, uma obra ou uma vida. A memória nos faz voltar a feitos passados, tornando momentos eternos, que são as lembranças. A projeção de um futuro desejado, talvez planejado, que não temos outra opção senão esperar. A espera pode ser curta ou longa, independente da métrica do relógio. O tempo musical marca o pulso de nossos passos na dança ou o tempo meteorológico que é capaz de ditar até o nosso humor. Tudo se dá em diálogo com a música, criada por Sebastian Piracés, que é construída em três seções. Uma música de andamento marcante com percussões e bateria afro-brasileiras, misturados ao rock contemporâneo, com grooves de baixo e bateria, ou as sonoridades do piano em acordes dissonantes e efeitos de guitarra distorcidos, somados a voz da cantora Juliana Strassacapa.

Na primeira parte: sincronidades, individualidades e nuances do andamento do tempo musical são refletidos nos corpos dos bailarinos. E, de alguma maneira, apresentam os três elementos que percorrerão toda a obra: velocidade, tempo e memória.

O grupo de 12 bailarinos, segue os impulsos corporais, quebrados ou acentuados para criar dinâmicas associadas ao tempo musical, subdividindo tempo e espaço.

No segundo movimento vivemos o tempo da memória e do presente.

Na terceira seção o tempo passa, explode, ralenta, vibra, num vai e vem infinito dos corpos.

Todas estas interpretações do tempo me fizeram buscar um sentido para esta obra e mais do que isso, me fizeram entender que o tempo é AGORA.

Cassi Abranches

Figura 48: Programa de sala da Temporada 2019 da SPCD, páginas 10 e 11

CURRÍCULO DOS CRIADORES



COREOGRAFIA | CASSI ABRANCHES

Abranches dedica-se à dança há mais de 20 anos como bailarina e coreógrafa da cena e de obras audiovisuais em cinema e vídeo. Já atuou no Raça Cia de Dança, no Balé do Teatro Castro Alves, no Balé do Teatro Guaíra e permaneceu 12 anos como bailarina do Grupo Corpo. Como coreógrafa, criou o espetáculo *Contracapa* para o Ballet Jovem do Palácio das Artes; *Ariana* para a Cia Jovem Bolshoi Brasil; *Plano* para a Cia Sesc de Dança, *Suíte Branca* para o Grupo Corpo e; *Rio eu Te Amo* – filme que reúne dez curtas. Além disso, assinou a Direção Coreográfica e de Movimento da Abertura dos *Jogos Paralímpicos RIO 2016*. Para a São Paulo, além da nova obra em 2019, Cassi já criou *Gen* e *2º Ato de Schumann* ou *Os Amores do Poeta*.



MÚSICA | SEBASTIAN PIRACÉS

O criador da banda *Francisco, el Hombre*, tem uma múltipla carreira – cantor, baterista, multi-instrumentista, pesquisador cultural, modelo, DJ e produtor – Piracés já circulou por inúmeros festivais ao redor do mundo, em países como: México, Colômbia, Chile, Equador e Cuba, além do Brasil. Participou de programas de televisão em emissoras como: MTV, Televisa, Multishow e Globo (trilha da novela *O Outro Lado do Paraíso*) e já tocou em rádios nacionais e internacionais (CBN, Educadora, El Heraldo, Liberation, Disney, Rádio Rock e Rádio UNAM). Com mais de mil shows em seu portfólio, gravou e coproduziu nove álbuns e diversos videoclipes, alguns deles premiados no Brasil e no exterior, a exemplo da *Mostra de Filmes de Brasília*.

“Completude! Shumann ou Os amores do poeta é um trabalho que preenche a sala de espetáculos e o espectador. Nada falta, ou exagera. O encontro da música ao vivo com a dança foi sublime”

Por Milena Pontes | Tutu4Love | 31 de março de 2019 | Curitiba – PR

ILUMINAÇÃO | GABRIEL PEDERNEIRAS



O mineiro cresceu nos bastidores dos teatros ao redor do mundo. Em 2001, tornou-se técnico de palco do Grupo Corpo, sendo promovido a coordenador técnico em 2007. Em 2013, fundou a Bleaute Produções, onde já assinou o projeto de iluminação de diversos trabalhos no Brasil e no exterior, como: *Contracapa* para o Ballet Jovem Palácio das Artes; *Come With Me* para Limon Dance Company (Nova Iorque); *Triz, Suíte Branca, Dança Sinfônica* e *Gira* para o Grupo Corpo; *Rouge* para Les Ballets Jazz de Montreal e; *Plano* para a Cia Sesc de Dança. Além de *Agora*, Pederneiras já fez a iluminação de *Gen* em 2014 para a São Paulo, também de Cassi.

FIGURINOS | JANAINA DE CASTRO



É bailarina do Grupo Corpo desde 2000 e fundadora da Bleaute Produções, onde atua como figurinista e diretora de arte. Assinou o figurino de diversas obras, como: *6 instantes de solidão* (2010), de Rodrigo Pederneiras; *São como palavras* (2013), de Henrique Rodovalho; o espetáculo *Oratório, a saga de D. Quixote e Sancho Pança*, da Cia. Burlantis; além de mais de seis coreografias de Cassi Abranches. Foi contemplada com o prêmio SIMPARC de Artes Cênicas, na categoria de melhor figurino teatro adulto (2012).

“[...] nos trouxe esse ótimo presente de três obras coreográficas, onde a criatividade e a diversidade encantaram a sala do Théâtre National de la Danse, durante seus três espetáculos [...] Foi a mais bela homenagem de uma companhia brasileira que demonstrou suas capacidades de subir ao nível dos melhores grupos do mundo e que desejamos rever novamente em Paris”
Por Philippe Escalier | Un Fauteuil Pour L'orchestre | 22 de abril 2019 | Paris – FR



Cena de Agora | Foto: Charles Lima

Figura 50: Programa de sala da Temporada 2019 da SPCD, páginas 14 e 15

Anexo 2: Histórico de apresentações da coreografia *Agora* (documento cedido pela São Paulo Companhia de Dança)

Obra: <i>Agora</i>	nº espetáculos	Ação	Cidade / Estado	Local	Data	Horário
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Ludwigshafen / Alemanha	Theater im Pfalzbau	24/11/2021 quarta-feira	19h30
<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos no Interior / Litoral de SP	Campinas / SP	Teatro Municipal José de Castro Mendes	11/10/2019 sexta-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos no Interior / Litoral de SP	Campinas / SP	Teatro Municipal José de Castro Mendes	12/10/2019 sábado	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Colônia / Alemanha	Oper Köln / STATESHOUSE SAAL 1	19/10/2019 sábado	19h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Colônia / Alemanha	Oper Köln / STATESHOUSE SAAL 1	18/10/2019 sexta-feira	19h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Gütersloh / Alemanha	Theatre Gütersloh	18/11/2021 quinta-feira	19h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Gütersloh / Alemanha	Theatre Gütersloh	17/11/2021 quarta-feira	19h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Antibes / França	Anthéa - Antipolis Théâtre d'Antibes	03/12/2019 terça-feira	20h00

<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Annecy / França	Theatre Bonlieu Scene Nationale	11/12/2019 quarta-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Annecy / França	Theatre Bonlieu Scene Nationale	10/12/2019 terça-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Annecy / França	Theatre Bonlieu Scene Nationale	13/12/2019 sexta-feira	19h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Annecy / França	Theatre Bonlieu Scene Nationale	12/12/2019 quinta-feira	19h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Lyon / França	Maison de la Danse	07/02/2022 segunda-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Lyon / França	Maison de la Danse	08/02/2022 terça-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Lyon / França	Maison de la Danse	09/02/2022 quarta-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Lyon / França	Maison de la Danse	10/02/2022 quinta-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Lyon / França	Maison de la Danse	06/02/2022 domingo	17h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Lyon / França	Maison de la Danse	11/02/2022 sexta-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Massy / França	Opéra de Massy	02/02/2022 quarta-feira	20h00

<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Le Havre / França	Scène Nationale du Havre - Le Volcan	05/03/2022 sábado	17h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Le Havre / França	Scène Nationale du Havre - Le Volcan	04/03/2022 sexta-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos dirigidos a estudantes e terceira idade	Blagnac / França	Teatro L'Aria Cornebarrieu	17/03/2022 quinta-feira	14h15
<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos dirigidos a estudantes e terceira idade	São Paulo / SP	Teatro Sérgio Cardoso	01/11/2019 sexta-feira	15h00
<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos no Interior / Litoral de SP	Taboão da Serra / SP	Cemur	01/02/2020 sábado	20h00
<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos dirigidos a estudantes e terceira idade	Montreal / Canadá	Theatre Maisonneuve	07/04/2022 quinta-feira	13h30
<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	MASP	31/08/2019 sábado	20h00
<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	Teatro Sérgio Cardoso	25/09/2021 sábado	15h00
<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	Teatro Sérgio Cardoso	26/09/2021 domingo	17h00

<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	Teatro Sérgio Cardoso	24/09/2021 sexta-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	Teatro Sérgio Cardoso	25/09/2021 sábado	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Blagnac / França	Teatro Odysud	17/3/2022 quinta-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Blagnac / França	Teatro Odysud	16/3/2022 quarta-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Blagnac / França	Teatro Odysud	15/3/2022 terça-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Neuchâtel / Suíça	Théâtre du Passage	10/03/2020 terça-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Fribourg / Suíça	Théâtre Equilibre	01/12/2021 quarta-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Fürth / Alemanha	Stadtheater Furth	14/11/2021 domingo	19h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Fürth / Alemanha	Stadtheater Furth	11/11/2021 quinta-feira	19h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Fürth / Alemanha	Stadtheater Furth	13/11/2021 sábado	19h30

<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Fürth / Alemanha	Stadttheater Furth	12/11/2021 sexta-feira	19h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Fürth / Alemanha	Stadttheater Furth	10/11/2021 quarta-feira	19h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Sète / França	Théâtre Molière	30/03/2022 quarta-feira	19h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Sète / França	Théâtre Molière	29/03/2022 terça-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Wolfsburg / Alemanha	Teatro Hafén 1	18/07/2019 quinta-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Alès / França	Le Cratère	09/03/2022 quarta-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Morges / Suíça	Théâtre de Beausobre	03/12/2021 sexta-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Alès / França	Le Cratère	08/03/2022 terça-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Rueil-Malmaison / França	Théâtre Andre Malraux	24/03/2022 quinta-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Rueil-Malmaison / França	Théâtre Andre Malraux	25/03/2022 sexta-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Narbonne / França	The Count of Narbonne	01/04/2022 sexta-feira	20h00

<i>Agora</i>	1	Apresentação de Espetáculos no Interior / Litoral de SP	Ilhabela / SP	Festival Vermelhos	09/08/2019 sexta-feira	21h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Saint Etienne / França	Teatro opera	12/03/2022 sábado	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Biarritz / França	Le Gare du Midi	22/03/2022 terça-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Montreal / Canadá	Théâtre Maisonneuve of la Place des Arts	06/04/2022 quarta-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Montreal / Canadá	Théâtre Maisonneuve of la Place des Arts	07/04/2022 quinta-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Montreal / Canadá	Théâtre Maisonneuve of la Place des Arts	08/04/2022 sexta-feira	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Montreal / Canadá	Théâtre Maisonneuve of la Place des Arts	09/04/2022 sábado	20h00
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Mérignac / França	Le Pin Galant	19/03/2022 sábado	20h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Ludwigsburg / Alemanha	Theater im Forum am Schlosspark	21/11/2021 domingo	18h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Friedrichshafen / Alemanha	Graf-Zeppelin-Haus	27/11/2021 sábado	19h30
<i>Agora</i>	1	Turnês Internacionais	Ludwigsburg / Alemanha	Theater im Forum am Schlosspark	20/11/2021 sábado	19h30

<i>Agora - ensaio aberto</i>	0	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	Sede da São Paulo Companhia de Dança	25/01/2020 sábado	12h00
<i>Agora - ensaio aberto</i>	0	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	Sede da São Paulo Companhia de Dança	28/01/2020 terça-feira	17h00
<i>Agora - estreia</i>	1	Turnês Internacionais	Wolfsburg / Alemanha	Teatro Hafen 1	21/07/2019 domingo	18h00
<i>Agora - estreia</i>	1	Turnês Internacionais	Wolfsburg / Alemanha	Teatro Hafen 1	19/07/2019 sexta-feira	20h00
<i>Agora - estreia</i>	1	Turnês Internacionais	Wolfsburg / Alemanha	Teatro Hafen 1	20/07/2019 sábado	20h00
<i>Agora - estreia</i>	1	Apresentação de Espetáculos no Interior / Litoral de SP	Araras / SP	Teatro Estadual de Araras Maestro Francisco Paulo Russo	10/05/2019 sexta-feira	20h00
<i>Agora - estreia</i>	1	Apresentação de Espetáculos no Interior / Litoral de SP	Araras / SP	Teatro Estadual de Araras Maestro Francisco Paulo Russo	11/05/2019 sábado	20h00
<i>Agora</i>	1	Apresentações em Outros Estados do País	Belo Horizonte / MG	Sesc Palladium	29/09/2022 quinta-feira	20h30
<i>Agora</i>	1	Apresentações em Outros Estados do País	Belo Horizonte / MG	Sesc Palladium	30/09/2022 sexta-feira	20h30
<i>Agora - estreia</i>	1	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	Teatro Sérgio Cardoso	06/06/2019 quinta-feira	20h00

<i>Agora - estreia</i>	1	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	Teatro Sérgio Cardoso	07/06/2019 sexta-feira	20h00
<i>Agora - estreia</i>	1	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	Teatro Sérgio Cardoso	08/06/2019 sábado	20h00
<i>Agora - estreia</i>	1	Apresentação de Espetáculos em São Paulo / SP	São Paulo / SP	Teatro Sérgio Cardoso	09/06/2019 domingo	17h00
TOTAL DE APRESENTAÇÕES	71					

Anexo 3: Termos de autorização para realização de entrevistas e uso de materiais audiovisuais

ASSOCIAÇÃO
PRÓ-DANÇA
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

SÃO PAULO
COMPANHIA
DE DANÇA

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
Secretaria de
Cultura e Esportes Criativos

AUTORIZAÇÃO PARA PESQUISA ACADÊMICA

Eu, Marcela Benvegnu, portadora do RG nº 25.357.777-9 e do CPF nº 221.290.018-087 sou superintendente de Desenvolvimento Institucional na São Paulo Companhia de Dança, sediada na Associação Pró-Dança, inscrita no CNPJ nº 11.035.916/0001-01 e estabelecida a Rua Três Rios, 363 – 1º andar – Bom Retiro São Paulo – SP.

Por meio desta carta, declaro que a utilização de **materiais audiovisuais, entrevistas aos bailarinos Matheus Queiróz, Thamiris Prata e Yoshi Suzuki, entrevista à coreógrafa Cassi Abranches e ao compositor Sebastian Piracés** estão autorizados desde 14 de maio de 2020. Esses materiais embasarão a pesquisa de Mestrado em Música intitulada “Música e Dança: Conflitos e Temporalidades”, a ser desenvolvida por Tatiana Avanço Ribeiro no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) sob orientação do Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder.

A pesquisadora Tatiana Avanço Ribeiro se compromete a assegurar a preservação dos direitos autorais e de imagem dos artistas envolvidos nos materiais audiovisuais da São Paulo Companhia de Dança e não revelar, reproduzir ou dividir com terceiros a integralidade dos produtos compartilhados com ela, a saber:

- 11 clipes com gravações de ensaio de *Agora* (2019);

MARCELA BENVEGNU
Superint. Desenv. Institucional
Associação Pró - Dança

ASSOCIAÇÃO
PRO-DANÇA
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA

SÃO PAULO
COMPANHIA
DE DANÇA

SÃO
PAULO
GOVERNO DO ESTADO
Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

- 01 entrevista com a coreógrafa Cassi Abranches;
- 01 íntegra da gravação da obra *Agora*.

Tais materiais, bem como o conteúdo gerado pelas entrevistas realizadas aos artistas envolvidos, deverão ser utilizados apenas pela pesquisadora e com objetivo acadêmico.

São Paulo, 29 de junho de 2022

MARCELA BENVEGNU
Superint. Desenv. Institucional
Associação Pro-Dança

Marcela Benvegnu

Superintendente de Desenvolvimento Institucional

Tatiana A. Ribeiro

Tatiana Avanço Ribeiro

Pesquisadora

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE FOTOGRAFIAS AUTORAIS

Eu, Marcela Benvegnu, portador(a) do RG nº 25357777-9 e do CPF nº 221290018-07 sou Superintendente de Desenvolvimento Institucional na São Paulo Companhia de Dança, sediada na Associação Pró-Dança, inscrita no CNPJ nº 11.035.916/0001-01 e estabelecida a Rua Três Rios, 363 – 1º andar – Bom Retiro São Paulo – SP.

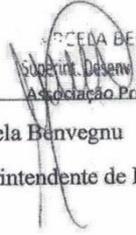
Por meio da presente carta, autorizo Tatiana Avanço Ribeiro a utilizar **vinte fotos da coreografia Agora (2019)**, de Cassi Abranches, a fim de embasar sua pesquisa de Mestrado, que vem sendo desenvolvida pela presente pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) sob orientação do professor doutor Jorge Luiz Schroeder.

A autorização é condicionada às seguintes exigências:

- Indicação obrigatória dos créditos de autoria dos fotógrafos e fotógrafas e da fonte (São Paulo Companhia de Dança) em todas as fotografias utilizadas;
- Uso restrito a uma circulação não comercial, justificada, portanto, para circulação acadêmica e de pesquisa.

A pesquisadora, Tatiana Avanço Ribeiro, se compromete a assegurar a preservação dos direitos autorais e de imagem dos artistas e autores envolvidos nos materiais audiovisuais da São Paulo Companhia de Dança e não revelar, reproduzir ou dividir com terceiros a integralidade dos produtos compartilhados.

São Paulo, 23 de janeiro de 2023.


MARCELA BENVEGNU
Superint. Desenv. Institucional
Associação Pró - Dança

Marcela Benvegnu
Superintendente de Desenvolvimento Institucional


Tatiana Avanço

Tatiana Avanço
Pesquisadora

Anexo 4: Termos de Consentimento Livre e Esclarecido das entrevistas

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Música e Dança: conflitos e temporalidades
Tatiana Avanço Ribeiro (pesquisadora) | Jorge Luiz Schroeder (orientador)
 Número do CAAE: 45325621.7.0000.8142

Você está sendo convidado(a) a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Processos criativos de colaboração entre músicos e bailarinos tendem a ser momentos de intensa criatividade e, por outro lado, de muito conflito. Música e dança são artes com muitos pontos em comum, porém suas semelhanças não bastam para que relações criativas se estabeleçam. Esta pesquisa tentará compreender algumas das origens desses conflitos, observando principalmente de que maneira músicos e artistas da dança compreendem o tempo.

Esta pesquisa parte da premissa de que a teoria não se sustenta sem a prática, portanto buscaremos compreender os conceitos de tempo que foram retratados na obra *Agora* (2019), de Cassi Abranches e Sebastian Piracés, de cujo processo criativo você teve a oportunidade de participar. Utilizaremos uma gama de textos sobre música, dança, tempo-espço e filosofia como pontos de partida para elaboração de questões de sua entrevista. Por fim, utilizaremos todos os dados coletados para elaborar uma análise de *Agora*, em que os elementos musicais e coreográficos estejam no mesmo nível de relevância.

Contamos com a sua colaboração para tornar este estudo mais completo e diretamente conectado com suas questões práticas de dança e de música, e cremos que a experiência reflexiva proporcionada pela pesquisa seja enriquecedora para você.

Procedimentos

Participando do estudo você está sendo convidado a participar de uma entrevista que será realizada via plataforma *Zoom* ou *Google Meet*, em horários flexíveis que se adequem à sua rotina. O link de acesso será enviado para você via *WhatsApp* ou *e-mail* no dia da entrevista. É estimado que a entrevista dure entre trinta minutos e uma hora.

Na entrevista você será convidado(a) a refletir a respeito da experiência de tempo e espaço em sua prática artística e em sua experiência com a obra *Agora* (2019). As reflexões serão ativadas por meio de excertos da obra e de uma série de questões colocadas pela pesquisadora. A entrevista será gravada em vídeo e áudio e, posteriormente, transcrita na íntegra para fazer parte de uma dissertação de mestrado.

Os resultados parciais da pesquisa serão divulgados em possíveis encontros acadêmicos, simpósios e/ou congressos, bem como em artigos. Os resultados finais da pesquisa serão divulgados, inicialmente, na defesa de dissertação de mestrado da qual esse estudo faz parte, e será apresentada por volta do primeiro semestre de 2022. A dissertação de mestrado será publicada *online* em formato PDF nas plataformas da UNICAMP, arquivada em formato impresso na Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP, e encaminhada por

Rubrica do pesquisador: _____

Rubrica do participante: _____

e-mail a todos os participantes e instituições envolvidos(as) na sua elaboração. A redação da tese contará com os devidos créditos e agradecimentos a todos os artistas e instituições envolvidos na presente pesquisa.

Os dados desta pesquisa serão armazenados digitalmente no serviço de armazenamento em nuvem *OneDrive Premium*, em pasta dedicada aos dados da pesquisa e protegida por senha acessível somente pela pesquisadora, pelo período de pelo menos 5 anos após o final da pesquisa, de acordo com a Res. CNS 510/16, e serão utilizados somente para o estudo em questão.

Desconfortos e riscos:

Por se tratar de uma pesquisa baseada em fundamentações bibliográficas, relatos de experiência e análise de vídeos de uma obra artística, não há previsão de riscos à sua saúde ou integridade física e/ou psíquica. No entanto, caso você sinta algum incômodo ou constrangimento, mesmo que não previsto anteriormente, terá o direito de a qualquer momento se retirar da pesquisa, sem sofrer nenhum tipo de penalização ou prejuízo.

Benefícios:

Como benefícios você terá a oportunidade de participar ativamente da análise, preservação e memória de uma obra de dança. Você realizará uma reflexão teórica a partir de uma prática artística, de modo a enriquecer a sua própria experiência estética, e terá a possibilidade de ter seu nome artístico citado e divulgado por meio da pesquisa.

Acompanhamento e assistência:

A qualquer momento, antes, durante ou até o término da pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores para esclarecimentos e assistência sobre qualquer aspecto da pesquisa.

Sigilo e Privacidade:

Entendemos que, ao aceitar participar dessa criação coreográfica em 2019, você também esteve de acordo em ter seu nome publicamente vinculado a ela. Sendo assim, não temos como garantir o completo sigilo de sua participação na pesquisa. No entanto, não interpretamos isso como um problema, uma vez que seu nome já foi divulgado publicamente mediante seu próprio consentimento desde a estreia da obra em questão.

A entrevista será gravada em áudio e vídeo por meio da plataforma *Zoom* ou *Google Meet*. Os dados gravados serão utilizados exclusivamente para fins de análise e transcrição, sem nenhuma divulgação de voz ou imagem. Ao assinar esse documento você autorizará a gravação de áudio e vídeo durante a entrevista, estando ciente de que não haverá divulgação de dados audiovisuais.

Ressarcimento e Indenização:

Por se tratar de um relato de experiência em modo remoto não há previsão de ressarcimento, uma vez que não há quaisquer ônus previstos no decorrer da pesquisa, tais como gastos com trânsito ao local de pesquisa, aquisição de materiais ou outros.

Você terá a garantia ao direito a indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa quando comprovados nos termos da legislação vigente.

Rubrica do pesquisador: 

Rubrica do participante: 

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, se precisar consultar esse registro de consentimento ou quaisquer outras questões, você poderá entrar em contato com os pesquisadores:

Tatiana Avanço Ribeiro | (11) 9 8197 4630 | Rua Doutor Sabóia de Medeiros, 53, apartamento 24, Vila Mariana, São Paulo, SP | tatiana.a.ribeiro@gmail.com

Jorge Luiz Schroeder | (19) 9 9786 6823 | Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Barão Geraldo, Campinas, SP | Departamento de Música | schroder@unicamp.br

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP-CHS) da UNICAMP das 08h30 às 11h30 e das 13h00 às 17h00 na Rua Bertrand Russell, 801, Bloco C, 2º piso, sala 05, CEP 13083-865, Campinas – SP; telefone (19) 3521-6836; e-mail: cepchs@unicamp.br.

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

Consentimento livre e esclarecido

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

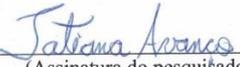
Nome do(a) participante: matheus martins pinto de Queiroz

E-mail do(a) participante: m.theiroz@outlook.com

 Data: 21/07/2021
(Assinatura ou nome do/da participante)

Responsabilidade do Pesquisador

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 510/2016 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

 Data: 21/07/2021
(Assinatura do pesquisador)

Rubrica do pesquisador: 

Rubrica do participante: 

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Música e Dança: conflitos e temporalidades
Tatiana Avanço Ribeiro (pesquisadora) | Jorge Luiz Schroeder (orientador)
 Número do CAAE: 45325621.7.0000.8142

Você está sendo convidado(a) a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Processos criativos de colaboração entre músicos e bailarinos tendem a ser momentos de intensa criatividade e, por outro lado, de muito conflito. Música e dança são artes com muitos pontos em comum, porém suas semelhanças não bastam para que relações criativas se estabeleçam. Esta pesquisa tentará compreender algumas das origens desses conflitos, observando principalmente de que maneira músicos e artistas da dança compreendem o tempo.

Esta pesquisa parte da premissa de que a teoria não se sustenta sem a prática, portanto buscaremos compreender os conceitos de tempo que foram retratados na obra *Agora* (2019), de Cassi Abranches e Sebastian Piracés, de cujo processo criativo você teve a oportunidade de participar. Utilizaremos uma gama de textos sobre música, dança, tempo-espaço e filosofia como pontos de partida para elaboração de questões de sua entrevista. Por fim, utilizaremos todos os dados coletados para elaborar uma análise de *Agora*, em que os elementos musicais e coreográficos estejam no mesmo nível de relevância.

Contamos com a sua colaboração para tornar este estudo mais completo e diretamente conectado com suas questões práticas de dança e de música, e cremos que a experiência reflexiva proporcionada pela pesquisa seja enriquecedora para você.

Procedimentos

Participando do estudo você está sendo convidado a participar de uma entrevista que será realizada via plataforma *Zoom* ou *Google Meet*, em horários flexíveis que se adequem à sua rotina. O link de acesso será enviado para você via *WhatsApp* ou *e-mail* no dia da entrevista. É estimado que a entrevista dure entre trinta minutos e uma hora.

Na entrevista você será convidado(a) a refletir a respeito da experiência de tempo e espaço em sua prática artística e em sua experiência com a obra *Agora* (2019). As reflexões serão ativadas por meio de excertos da obra e de uma série de questões colocadas pela pesquisadora. A entrevista será gravada em vídeo e áudio e, posteriormente, transcrita na íntegra para fazer parte de uma dissertação de mestrado.

Os resultados parciais da pesquisa serão divulgados em possíveis encontros acadêmicos, simpósios e/ou congressos, bem como em artigos. Os resultados finais da pesquisa serão divulgados, inicialmente, na defesa de dissertação de mestrado da qual esse estudo faz parte, e será apresentada por volta do primeiro semestre de 2022. A dissertação de mestrado será publicada *online* em formato PDF nas plataformas da UNICAMP, arquivada em formato impresso na Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP, e encaminhada por

Rubrica do pesquisador: _____

Rubrica do participante: _____

e-mail a todos os participantes e instituições envolvidos(as) na sua elaboração. A redação da tese contará com os devidos créditos e agradecimentos a todos os artistas e instituições envolvidos na presente pesquisa.

Os dados desta pesquisa serão armazenados digitalmente no serviço de armazenamento em nuvem *OneDrive Premium*, em pasta dedicada aos dados da pesquisa e protegida por senha acessível somente pela pesquisadora, pelo período de pelo menos 5 anos após o final da pesquisa, de acordo com a Res. CNS 510/16, e serão utilizados somente para o estudo em questão.

Desconfortos e riscos:

Por se tratar de uma pesquisa baseada em fundamentações bibliográficas, relatos de experiência e análise de vídeos de uma obra artística, não há previsão de riscos à sua saúde ou integridade física e/ou psíquica. No entanto, caso você sinta algum incômodo ou constrangimento, mesmo que não previsto anteriormente, terá o direito de a qualquer momento se retirar da pesquisa, sem sofrer nenhum tipo de penalização ou prejuízo.

Benefícios:

Como benefícios você terá a oportunidade de participar ativamente da análise, preservação e memória de uma obra de dança. Você realizará uma reflexão teórica a partir de uma prática artística, de modo a enriquecer a sua própria experiência estética, e terá a possibilidade de ter seu nome artístico citado e divulgado por meio da pesquisa.

Acompanhamento e assistência:

A qualquer momento, antes, durante ou até o término da pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores para esclarecimentos e assistência sobre qualquer aspecto da pesquisa.

Sigilo e Privacidade:

Entendemos que, ao aceitar participar dessa criação coreográfica em 2019, você também esteve de acordo em ter seu nome publicamente vinculado a ela. Sendo assim, não temos como garantir o completo sigilo de sua participação na pesquisa. No entanto, não interpretamos isso como um problema, uma vez que seu nome já foi divulgado publicamente mediante seu próprio consentimento desde a estreia da obra em questão.

A entrevista será gravada em áudio e vídeo por meio da plataforma *Zoom* ou *Google Meet*. Os dados gravados serão utilizados exclusivamente para fins de análise e transcrição, sem nenhuma divulgação de voz ou imagem. Ao assinar esse documento você autorizará a gravação de áudio e vídeo durante a entrevista, estando ciente de que não haverá divulgação de dados audiovisuais.

Ressarcimento e Indenização:

Por se tratar de um relato de experiência em modo remoto não há previsão de ressarcimento, uma vez que não há quaisquer ônus previstos no decorrer da pesquisa, tais como gastos com trânsito ao local de pesquisa, aquisição de materiais ou outros.

Você terá a garantia ao direito a indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa quando comprovados nos termos da legislação vigente.

Rubrica do pesquisador: 

Rubrica do participante: 

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, se precisar consultar esse registro de consentimento ou quaisquer outras questões, você poderá entrar em contato com os pesquisadores:

Tatiana Avanço Ribeiro | (11) 9 8197 4630 | Rua Doutor Sabóia de Medeiros, 53, apartamento 24, Vila Mariana, São Paulo, SP | tatiana.a.ribeiro@gmail.com

Jorge Luiz Schroeder | (19) 9 9786 6823 | Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Barão Geraldo, Campinas, SP | Departamento de Música | schroeder@unicamp.br

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP-CHS) da UNICAMP das 08h30 às 11h30 e das 13h00 às 17h00 na Rua Bertrand Russell, 801, Bloco C, 2º piso, sala 05, CEP 13083-865, Campinas – SP; telefone (19) 3521-6836; e-mail: cepchs@unicamp.br.

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

Consentimento livre e esclarecido

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome do(a) participante: Thamiris Martins Prota

E-mail do(a) participante: THAMIRIS.P@HOTMAIL.COM

Thamiris Prota Data: 21/07/21
(Assinatura ou nome do/da participante)

Responsabilidade do Pesquisador

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 510/2016 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Tatiana A. Ribeiro Data: 21/07/21
(Assinatura do pesquisador)

Rubrica do pesquisador: [Assinatura] Rubrica do participante: [Assinatura]

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Música e Dança: conflitos e temporalidades
Tatiana Avanço Ribeiro (pesquisadora) | Jorge Luiz Schroeder (orientador)
 Número do CAAE: 45325621.7.0000.8142

Você está sendo convidado(a) a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Processos criativos de colaboração entre músicos e bailarinos tendem a ser momentos de intensa criatividade e, por outro lado, de muito conflito. Música e dança são artes com muitos pontos em comum, porém suas semelhanças não bastam para que relações criativas se estabeleçam. Esta pesquisa tentará compreender algumas das origens desses conflitos, observando principalmente de que maneira músicos e artistas da dança compreendem o tempo.

Esta pesquisa parte da premissa de que a teoria não se sustenta sem a prática, portanto buscaremos compreender os conceitos de tempo que foram retratados na obra *Agora* (2019), de Cassi Abranches e Sebastian Piracés, de cujo processo criativo você teve a oportunidade de participar. Utilizaremos uma gama de textos sobre música, dança, tempo-espço e filosofia como pontos de partida para elaboração de questões de sua entrevista. Por fim, utilizaremos todos os dados coletados para elaborar uma análise de *Agora*, em que os elementos musicais e coreográficos estejam no mesmo nível de relevância.

Contamos com a sua colaboração para tornar este estudo mais completo e diretamente conectado com suas questões práticas de dança e de música, e cremos que a experiência reflexiva proporcionada pela pesquisa seja enriquecedora para você.

Procedimentos

Participando do estudo você está sendo convidado a participar de uma entrevista que será realizada via plataforma *Zoom* ou *Google Meet*, em horários flexíveis que se adequem à sua rotina. O link de acesso será enviado para você via *WhatsApp* ou *e-mail* no dia da entrevista. É estimado que a entrevista dure entre trinta minutos e uma hora.

Na entrevista você será convidado(a) a refletir a respeito da experiência de tempo e espaço em sua prática artística e em sua experiência com a obra *Agora* (2019). As reflexões serão ativadas por meio de excertos da obra e de uma série de questões colocadas pela pesquisadora. A entrevista será gravada em vídeo e áudio e, posteriormente, transcrita na íntegra para fazer parte de uma dissertação de mestrado.

Os resultados parciais da pesquisa serão divulgados em possíveis encontros acadêmicos, simpósios e/ou congressos, bem como em artigos. Os resultados finais da pesquisa serão divulgados, inicialmente, na defesa de dissertação de mestrado da qual esse estudo faz parte, e será apresentada por volta do primeiro semestre de 2022. A dissertação de mestrado será publicada *online* em formato PDF nas plataformas da UNICAMP, arquivada em formato impresso na Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP, e encaminhada por

Rubrica do pesquisador: _____

Rubrica do participante: _____

e-mail a todos os participantes e instituições envolvidos(as) na sua elaboração. A redação da tese contará com os devidos créditos e agradecimentos a todos os artistas e instituições envolvidos na presente pesquisa.

Os dados desta pesquisa serão armazenados digitalmente no serviço de armazenamento em nuvem *OneDrive Premium*, em pasta dedicada aos dados da pesquisa e protegida por senha acessível somente pela pesquisadora, pelo período de pelo menos 5 anos após o final da pesquisa, de acordo com a Res. CNS 510/16, e serão utilizados somente para o estudo em questão.

Desconfortos e riscos:

Por se tratar de uma pesquisa baseada em fundamentações bibliográficas, relatos de experiência e análise de vídeos de uma obra artística, não há previsão de riscos à sua saúde ou integridade física e/ou psíquica. No entanto, caso você sinta algum incômodo ou constrangimento, mesmo que não previsto anteriormente, terá o direito de a qualquer momento se retirar da pesquisa, sem sofrer nenhum tipo de penalização ou prejuízo.

Benefícios:

Como benefícios você terá a oportunidade de participar ativamente da análise, preservação e memória de uma obra de dança. Você realizará uma reflexão teórica a partir de uma prática artística, de modo a enriquecer a sua própria experiência estética, e terá a possibilidade de ter seu nome artístico citado e divulgado por meio da pesquisa.

Acompanhamento e assistência:

A qualquer momento, antes, durante ou até o término da pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores para esclarecimentos e assistência sobre qualquer aspecto da pesquisa.

Sigilo e Privacidade:

Entendemos que, ao aceitar participar dessa criação coreográfica em 2019, você também esteve de acordo em ter seu nome publicamente vinculado a ela. Sendo assim, não temos como garantir o completo sigilo de sua participação na pesquisa. No entanto, não interpretamos isso como um problema, uma vez que seu nome já foi divulgado publicamente mediante seu próprio consentimento desde a estreia da obra em questão.

A entrevista será gravada em áudio e vídeo por meio da plataforma *Zoom* ou *Google Meet*. Os dados gravados serão utilizados exclusivamente para fins de análise e transcrição, sem nenhuma divulgação de voz ou imagem. Ao assinar esse documento você autorizará a gravação de áudio e vídeo durante a entrevista, estando ciente de que não haverá divulgação de dados audiovisuais.

Ressarcimento e Indenização:

Por se tratar de um relato de experiência em modo remoto não há previsão de ressarcimento, uma vez que não há quaisquer ônus previstos no decorrer da pesquisa, tais como gastos com trânsito ao local de pesquisa, aquisição de materiais ou outros.

Você terá a garantia ao direito a indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa quando comprovados nos termos da legislação vigente.

Rubrica do pesquisador:



Rubrica do participante:



Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, se precisar consultar esse registro de consentimento ou quaisquer outras questões, você poderá entrar em contato com os pesquisadores:

Tatiana Avanço Ribeiro | (11) 9 8197 4630 | Rua Doutor Sabóia de Medeiros, 53, apartamento 24, Vila Mariana, São Paulo, SP | tatiana.a.ribeiro@gmail.com

Jorge Luiz Schroeder | (19) 9 9786 6823 | Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Barão Geraldo, Campinas, SP | Departamento de Música | schroder@unicamp.br

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretária do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP-CHS) da UNICAMP das 08h30 às 11h30 e das 13h00 às 17h00 na Rua Bertrand Russell, 801, Bloco C, 2º piso, sala 05, CEP 13083-865, Campinas - SP; telefone (19) 3521-6836; e-mail: cepchs@unicamp.br.

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

Consentimento livre e esclarecido

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome do(a) participante: Yoshi Engracia Suzuki

E-mail do(a) participante: yoshi_suzuki@me.com

Yoshi Suzuki Data: 21 / 7 / 21
(Assinatura ou nome do/da participante)

Responsabilidade do Pesquisador

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 510/2016 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguo, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Tatiana A. Ribeiro Data: 21/07/2021
(Assinatura do pesquisador)

Rubrica do pesquisador: 

Rubrica do participante: 

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Música e Dança: conflitos e temporalidades

Tatiana Avanço Ribeiro (pesquisadora) | Jorge Luiz Schroeder (orientador)

Número do CAAE: 45325621.7.0000.8142

Você está sendo convidado(a) a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Processos criativos de colaboração entre músicos e bailarinos tendem a ser momentos de intensa criatividade e, por outro lado, de muito conflito. Música e dança são artes com muitos pontos em comum, porém suas semelhanças não bastam para que relações criativas se estabeleçam. Esta pesquisa tentará compreender algumas das origens desses conflitos, observando principalmente de que maneira músicos e artistas da dança compreendem o tempo.

Esta pesquisa parte da premissa de que a teoria não se sustenta sem a prática, portanto buscaremos compreender os conceitos de tempo que foram retratados na obra *Agora* (2019), de Cassi Abranches e Sebastian Piracés, de cujo processo criativo você teve a oportunidade de participar. Utilizaremos uma gama de textos sobre música, dança, tempo-espço e filosofia como pontos de partida para elaboração de questões de sua entrevista. Por fim, utilizaremos todos os dados coletados para elaborar uma análise de *Agora*, em que os elementos musicais e coreográficos estejam no mesmo nível de relevância.

Contamos com a sua colaboração para tornar este estudo mais completo e diretamente conectado com suas questões práticas de dança e de música, e cremos que a experiência reflexiva proporcionada pela pesquisa seja enriquecedora para você.

Procedimentos

Participando do estudo você está sendo convidado a participar de uma entrevista que será realizada via plataforma *Zoom* ou *Google Meet*, em horários flexíveis que se adequem à sua rotina. O link de acesso será enviado para você via *WhatsApp* ou *e-mail* no dia da entrevista. É estimado que a entrevista dure entre trinta minutos e uma hora.

Na entrevista você será convidado(a) a refletir a respeito da experiência de tempo e espaço em sua prática artística e em sua experiência com a obra *Agora* (2019). As reflexões serão ativadas por meio de excertos da obra e de uma série de questões colocadas pela pesquisadora. A entrevista será gravada em vídeo e áudio e, posteriormente, transcrita na íntegra para fazer parte de uma dissertação de mestrado.

Os resultados parciais da pesquisa serão divulgados em possíveis encontros acadêmicos, simpósios e/ou congressos, bem como em artigos. Os resultados finais da pesquisa serão divulgados, inicialmente, na defesa de dissertação de mestrado da qual esse estudo faz parte, e será apresentada por volta do primeiro semestre de 2022. A dissertação de mestrado será publicada *online* em formato PDF nas plataformas da UNICAMP, arquivada em formato impresso na Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP, e encaminhada por

Rubrica do pesquisador: _____

Rubrica do participante: _____

e-mail a todos os participantes e instituições envolvidos(as) na sua elaboração. A redação da tese contará com os devidos créditos e agradecimentos a todos os artistas e instituições envolvidos na presente pesquisa.

Os dados desta pesquisa serão armazenados digitalmente no serviço de armazenamento em nuvem *OneDrive Premium*, em pasta dedicada aos dados da pesquisa e protegida por senha acessível somente pela pesquisadora, pelo período de pelo menos 5 anos após o final da pesquisa, de acordo com a Res. CNS 510/16, e serão utilizados somente para o estudo em questão.

Desconfortos e riscos:

Por se tratar de uma pesquisa baseada em fundamentações bibliográficas, relatos de experiência e análise de vídeos de uma obra artística, não há previsão de riscos à sua saúde ou integridade física e/ou psíquica. No entanto, caso você sinta algum incômodo ou constrangimento, mesmo que não previsto anteriormente, terá o direito de a qualquer momento se retirar da pesquisa, sem sofrer nenhum tipo de penalização ou prejuízo.

Benefícios:

Como benefícios você terá a oportunidade de participar ativamente da análise, preservação e memória de uma obra de dança. Você realizará uma reflexão teórica a partir de uma prática artística, de modo a enriquecer a sua própria experiência estética, e terá a possibilidade de ter seu nome artístico citado e divulgado por meio da pesquisa.

Acompanhamento e assistência:

A qualquer momento, antes, durante ou até o término da pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores para esclarecimentos e assistência sobre qualquer aspecto da pesquisa.

Sigilo e Privacidade:

Entendemos que, ao aceitar participar dessa criação coreográfica em 2019, você também esteve de acordo em ter seu nome publicamente vinculado a ela. Sendo assim, não temos como garantir o completo sigilo de sua participação na pesquisa. No entanto, não interpretamos isso como um problema, uma vez que seu nome já foi divulgado publicamente mediante seu próprio consentimento desde a estreia da obra em questão.

A entrevista será gravada em áudio e vídeo por meio da plataforma *Zoom* ou *Google Meet*. Os dados gravados serão utilizados exclusivamente para fins de análise e transcrição, sem nenhuma divulgação de voz ou imagem. Ao assinar esse documento você autorizará a gravação de áudio e vídeo durante a entrevista, estando ciente de que não haverá divulgação de dados audiovisuais.

Ressarcimento e Indenização:

Por se tratar de um relato de experiência em modo remoto não há previsão de ressarcimento, uma vez que não há quaisquer ônus previstos no decorrer da pesquisa, tais como gastos com trânsito ao local de pesquisa, aquisição de materiais ou outros.

Você terá a garantia ao direito a indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa quando comprovados nos termos da legislação vigente.

Rubrica do pesquisador:



Rubrica do participante:



Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, se precisar consultar esse registro de consentimento ou quaisquer outras questões, você poderá entrar em contato com os pesquisadores:

Tatiana Avanço Ribeiro | (11) 9 8197 4630 | Rua Doutor Sabóia de Medeiros, 53, apartamento 24, Vila Mariana, São Paulo, SP | tatiana.a.ribeiro@gmail.com

Jorge Luiz Schroeder | (19) 9 9786 6823 | Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz", Barão Geraldo, Campinas, SP | Departamento de Música | schroeder@unicamp.br

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais (CEP-CHS) da UNICAMP das 08h30 às 11h30 e das 13h00 às 17h00 na Rua Bertrand Russell, 801, Bloco C, 2º piso, sala 05, CEP 13083-865, Campinas – SP; telefone (19) 3521-6836; e-mail: cepchs@unicamp.br.

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

Consentimento livre e esclarecido

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome do(a) participante: Cassilene Costa Abranches

E-mail do(a) participante: CASINABRANCHES@GMAIL.COM

Cassilene Data: 17, 08, 2022
(Assinatura ou nome do/da participante)

Responsabilidade do Pesquisador

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 510/2016 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Tatiana Avanço Data: 17, 08, 22
(Assinatura do pesquisador)

Rubrica do pesquisador: [Assinatura]

Rubrica do participante: [Assinatura]