

CONSIDERAÇÕES SOBRE O RITMO NA DANÇA

CONSIDERATIONS ABOUT RHYTHM IN DANCE

*Flavia Pilla do Valle*¹⁶¹

Luciana Paludo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Resumo: Este texto procura elucidar diferentes usos da palavra ritmo em sua relação com a dança. Como o ritmo é entendido no campo da dança? De que modos pensar o uso dos conceitos de ritmo nos fazeres da dança? Para isso, embasa-se em considerações a partir da literatura, além das experiências das autoras como artistas e professoras na graduação e pós-graduação. Aborda-se o ritmo na vida cotidiana e em enfoques mais específicos: ritmo musical na dança, ritmo do movimento do corpo e ritmo da composição coreográfica. No primeiro, estabelecem-se relações diretas, indiretas e independentes com a música. No segundo, traz-se uma abordagem com as categoriais de Espaço e Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff. Por fim, pensam-se os ritmos na composição de uma coreografia e se amplia para a composição de um espetáculo inteiro.

Palavras-chave: Composição; Coreografia; Fraseamento.

Abstract: This paper seeks to elucidate different uses of the word rhythm in its relationship with dance. How is rhythm understood in the field of dance? In what ways to think about the use of rhythm concepts in dance practices? For this, it is based on considerations from the literature, in addition to the authors' experiences as artists and teachers in undergraduate and graduate studies. Rhythm is approached in everyday life and in more specific approaches: musical rhythm in dance, rhythm of body movement and rhythm of choreographic composition. In the first, direct, indirect and independent relationships are established with music. In the second, an approach is presented with the categories of Space and Effort of the Laban/Bartenieff System. Finally, the rhythms are thought of in the composition of a choreography and expands to the composition of an entire spectacle.

Keywords: Composition; Choreography; Phrasing.

Recebido em: 09/10/2023

Aceito em: 10/11/2023

¹⁶¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001/"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Introdução

O que ditam todos os ritmos?
Ditam o tempo.
Tempo?
Permanecer.
Permanecer aqui bem de perto para contar o tempo.
O corpo conta o tempo.
O tempo está no corpo.
Tum, Tum
Tic, Tac
7, 8
Permanecer aqui bem de perto para poder contar o tempo.
Tum, Tum
Tic, Tac
7, 8
(PALUDO, 2006)

Ritmo é uma palavra ampla, capaz de abarcar diversos entendimentos em diversas áreas. Este texto procura elucidar diferentes usos da palavra ritmo em sua relação com a dança. Não buscamos, com isso, trazer conceitos e ideias definitivas, e sim ampliar a discussão entre aspectos da música e da dança, assim como entre outras sonoridades¹⁶² que possam compor com a dança, inclusive a ausência de algum som específico (o que deixaria a dança ser feita no silêncio – com autonomia de estabelecer seus próprios ritmos). Sabemos, no entanto, que o silêncio absoluto não opera quando um corpo dança; há o som do ambiente e o som da respiração; há o som dos passos, dos saltos ou mesmo os breves sons que escapam dos suspiros de quem está a dançar, ou a assistir. Ritmo nos dá uma noção de certa recorrência; compõe uma retórica na cena, mas também na vida. Assim, abordamos o uso dessa palavra na vida cotidiana e em enfoques mais específicos: ritmo musical na dança, ritmo do movimento do corpo e ritmo da composição coreográfica. Como o ritmo é entendido no campo da dança? De que modos podemos pensar o uso do ritmo nos fazeres da dança? Para isso, embasamos nossas considerações a partir da literatura, além da nossa experiência como professoras na abordagem do assunto com os alunos na graduação e pós-graduação. Ademais, não deixaremos de considerar a nossa experiência artística em composição coreográfica e dança.

¹⁶² Nas disciplinas de composição coreográfica, por vezes, temos utilizado o termo sonoridade por entender que ele aponta para uma abertura maior em relação à dança e aos sons que a acompanham.

Nesse sentido, queremos trazer à tona e instigar uma consciência maior do ritmo, chamar a atenção e fomentar novas camadas de percepção sobre o assunto. Como professoras de composição coreográfica de uma graduação em dança, observamos esse assunto emergir em nossas práticas e a escrita deste texto permite que esse assunto extrapole as paredes da sala de aula, pois “[...] dança vem da combinação de ritmo e movimento, música vem do ritmo e do som. É natural e importante explorar estas formas, pois, ao mesmo tempo, elas se complementam, acrescentam e se reforçam” (FLEMING *apud* TECK, 1993, p. 97, tradução nossa).

A noção de ritmo é utilizada em diversas situações. Falamos de ritmo de crescimento, ritmo de aprendizado, ritmo das estações, ritmo das máquinas, entre outros contextos. Ela extrapola a dança e está em diversas áreas, como explora a publicação *Sobre a poética do ritmo nas artes (e na vida)*, na qual Madureira e Padilha (2021) nos expõem, em resenha, o diálogo do ritmo com os campos de conhecimento da Neurociência, Artes, Linguagens, Semiologia, Psicanálise e Pedagogia. Diante disso, percebe-se que ritmo é uma palavra ampla, usada cotidianamente para abarcar uma série de ideias, assim como é uma palavra usada em contextos específicos, dependendo da área de conhecimento. Vejamos um pouco de seu uso na música, a seguir:

A palavra ritmo é usada para descrever os diferentes modos pelos quais um compositor agrupa os sons musicais, principalmente do ponto de vista da duração dos sons e de sua acentuação. No plano do fundo musical, haverá uma batida regular, a pulsação da música (ouvida ou simplesmente sentida), que serve de referência ao ouvido para medir o ritmo. (BENNETT, 1986, p. 12)

Ao tecermos analogias entre música e dança, apesar dos ritmos poderem ser irregulares, a dança trabalha muito com os ritmos regulares, especialmente nas suas aulas. Mas, no momento da composição, para se chegar a uma obra coreográfica, podemos lançar mão de organizações rítmicas que, ora são regulares, ora irregulares. Essa propriedade de tempo é tanto mais aguçada quanto mais desenvolvermos o nosso olhar e percepção a ela. Por isso, a definição anterior nos parece importante não só para os compositores, mas também para quem observa esses aspectos a partir da dança. Dentro da amplitude do uso da palavra ritmo, defendemos que essa noção abarca sempre a ideia de passagem de tempo. O poema que nos serve de epígrafe *diz* isso. Percebam: *o corpo conta o tempo* – nessa frase já se tem a dimensão de como o corpo de quem está a

dançar abarca, guarda e maneja diversas camadas temporais. Quando um corpo dança, instaura um tempo, propõe um ritmo na obra como um todo; esta, tende a comportar as variações já mencionadas. E essa ritmicidade é um dos elementos determinantes para que aquela dança possa entrar em relação com outras pessoas, durante a fruição.

Ritmos na música: percepções de quem dança

Ao passearmos por alguns pensamentos de pessoas que dançaram muito em suas existências, podemos perceber as suas construções a respeito do tempo. Sim, pois, como já assinalamos, o uso da música aponta para as questões do tempo em uma obra coreográfica. Sublinha, contrapõe; entra em acordos e auxilia a composição das percepções, tanto de quem está a dançar, quanto de quem está a apreciar. Laurence Louppe (2012, p. 149) faz sua leitura do tempo:

Durante uma experiência coreográfica, o bailarino e também o espectador tornam-se actores e testemunhas do tempo. O som, de acordo com John Cage, 'ao invés de uma escultura', surge e desaparece no tempo [...]. Este desaparecimento funciona antes de mais como testemunho da existência do tempo, como trama, como vector de execução e de acabamento. De um acto.

Ao questionarmos os estudantes de dança sobre o que significa ritmo, as respostas apontam uma diversidade de ideias, mas que normalmente se direcionam para questões musicais como tempo, batida, ternário, quaternário, funk, pagode, baião, o *oito da música*, entre outros. De fato, diversas questões são trazidas em relação à música. A música ou a sonoridade em si da dança, ritmo incluso, são sempre relevantes de serem mencionadas, mesmo quando a dança é realizada sem música. Isso já foi apontado, na tese *Contraconduta da criação: um estudo com alunos da graduação em dança* (VALLE, 2012), na qual a autora, ao analisar os escritos sobre o processo coreográfico de seus alunos de graduação, constatou que a música era sempre mencionada, mesmo que fosse para justificar sua ausência¹⁶³. Desde as reivindicações de Noverre, em relação à

¹⁶³ Em sua tese, *O lugar da coreografia nos cursos de graduação em Dança do RS*, Paludo (2015) sinaliza a pluralidade de pessoas que compõem o corpo discente e docente, nos referidos cursos. Ora, isso significa que os entendimentos também serão plurais e que a tese de Valle (2012) evidencia apenas um recorte de tempo e espaço.

independência da dança como arte autônoma, passando por diversos entendimentos e mudanças no século XX, a dança ocidental, em diferentes contextos, fez seus experimentos, de modo que não fosse mais uma arte apêndice da música, uma vez que diversos artistas já defenderam o ritmo do movimento por si próprio e já dançaram sem música. Porém, num entendimento comum, a dança é realizada em relação a uma música. Quem nunca ouviu o ditado “dançar conforme a música” – que quer dizer de uma capacidade de adaptação que temos? A citada tese de Valle (2012) apontou que, na análise dos dados, foram produzidas as relações diretas, indiretas e independentes com os ritmos, as músicas e/ou as sonoridades.

Composições coreográficas que usam a música de uma forma direta envolvem, por exemplo, criações que relacionam os movimentos aos compassos, tempos, batidas ou instrumentos da música. Na dança cênica de descendência euro-americana, temos uma tendência a usar o que chamamos de “oito” da música (normalmente dois compassos quaternários). Em contraposição, vemos outras danças, de vertentes mais ligadas ao Oriente Médio, construídas em doze ou seis tempos. A questão cultural na construção dessas criações musicais deve ser destacada. O músico é livre para criar músicas regulares, irregulares, com acentos no primeiro tempo ou em diferentes tempos, com estruturas mais simétricas ou mais caóticas. Por uma questão cultural, de familiaridade e identidade com certa forma de fazer, acaba que temos muitas músicas nas quais é possível identificar o “oito” ou os compassos quaternários. E, não raro – e vem o tom da anedota –, faz-se “caber no tal do oito” até os compassos musicais e composições mais irregulares. Acaba que “contar até oito” simplifica um processo de entendimento do ritmo na dança, uma vez que, ao dançar, temos que dar atenção a uma outra série de elementos, para além do ritmo. Então, é como se essa métrica simplificada pudesse auxiliar os trânsitos dos corpos pelo tempo e espaço, gerando, quando preciso, mais facilidades nos acordos temporais que são necessários, durante a coreografia, ou durante uma performance.

Outra relação direta com a música é o que chamamos de “deixas” musicais. Muitas danças coreografadas se relacionam com alguma palavra, sílaba, entrada de instrumento ou outro sinal musical para iniciar certa partitura de movimento. Observamos isso

recorrentemente na dança folclórica gaúcha¹⁶⁴, que é toda coreografada de maneira estruturada. Essa relação com as deixas facilita também o trabalho com amadores, pois não é preciso ter conhecimento musical amplo para ligar palavra a movimento. Na Educação Infantil, por exemplo, é comum vermos coreografias em que as crianças fazem gestos e mímicas para representar as palavras da música. Dito isso, se a música fala amor, as crianças colocam as mãos no coração ou formam um coração com as mãos. Apesar de esse trabalho ser bem óbvio, vemos essa ideia do gestual em relação à letra da música trabalhado de forma um tanto mais criativa por grupos profissionais, como é o caso do *Dance a Letra*, do *Macarenando Dance Concept*, do diretor gaúcho Diego Mac. Ele nos diz “[...] o procedimento Dance a Letra ganha novas camadas por meio do aprofundamento do estudo da literalidade gestual enquanto elemento de composição cênico-coreográfica e da articulação à poética [...]” (MACARENANDO, 2022, s. p.). Uma das autoras deste artigo já participou como bailarina em um dos procedimentos do *Dance a Letra*. A ela chama a atenção o rigor e o cuidado que o grupo tem, tanto na pesquisa de qual gesto mais cabe naquela letra (testam muitos, até decidir por um) quanto na construção de sentidos que o encadeamento dos gestos suscita ou poderá suscitar. Depois vem a fase do tratamento do gesto, quando ele ganha ritmo, densidade e a precisão necessária para ser levado à cena.

Dançar contra a música pode ser outra relação direta entre dança e música, apesar do aspecto de negação. Contra a música, nesse caso, seria contrapor o movimento ao andamento da música ou mesmo sua textura. Já observamos que essa relação movimento e música possui, algumas vezes, um aspecto pessoal e subjetivo. Ao apreciar espetáculos, já presenciamos colegas dizendo que o movimento não “casava” com a música, enquanto, a partir de nossa percepção, movimento e música estavam em completa integração. Certo é que o modo como a composição em dança lida com os aspectos do ritmo pode deflagrar emoções variadas. Imagine agora uma cena: temos um som de piano e percussão num volume bem baixo e uma bailarina entra em cena correndo, com movimentos fortes, quebrados e angulosos; nessa movimentação há algumas quedas e pausas abruptas... E a música de fundo continua suave e com volume baixo. Pode ser que haja um estranhamento por parte de quem assiste – e até quem não está acostumado com as possibilidades da composição em dança poderá pensar: ela está dançando fora da música.

¹⁶⁴ No Manual de Danças Gaúchas, de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, a dança do Pezinho, por exemplo, tem um suplemento ilustrativo que mostra a relação sílaba e movimentos do pé (CÔRTEES; LESSA, 1997, p. 161).

Mas, a composição, muitas vezes, quer justamente provocar essa dissonância; é uma escolha. Situação 2: imagine uma música tipo metal pesado e um bailarino em cena fazendo movimentos desacelerados e leves; utilizando a respiração para parecer flutuar. Com esses dois exemplos, quisemos trazer sensações a você que está lendo este artigo – e dizer que há muitas possibilidades nessa relação; são escolhas.

Dentro das relações independentes entre música e dança, temos a já mencionada ausência de música na coreografia. Esse silêncio, que nunca é total, é permeado por sons da respiração, da plateia, do contato com o piso ao movimentar-se, entre outros. Há também o ritmo do movimento, a seguir mencionado. Se pensarmos que a relação de independência com a música é uma relação de ausência de músicos instrumentistas, poderíamos também citar as danças que se utilizam de percussão corporal como uma relação dança e música de certa independência. Produzir música com o corpo já é tarefa conhecida dos sapateadores. Poderíamos dizer que esses sapateadores são músicos? Provavelmente, sim. Essas fronteiras, então, na percussão corporal são borradas e, portanto, não configuram uma relação de independência, pensada na música sendo tocada à parte, e sim uma integração do movimento do corpo e das sonoridades. A percussão corporal, entretanto, vai além do trabalho de sapatear com os pés. Pode envolver todo e qualquer som produzido por qualquer parte do corpo, assim como por qualquer corpo em contato com qualquer objeto. Um exemplo é o trabalho já bem reconhecido do Grupo Stomp¹⁶⁵.

A relação dança e música pode ser dada, conforme vimos, de forma mais direta ou independente. E o que seria então uma relação dança e música mais indireta? Temos pensado na relação mais indireta quando usamos uma música como uma “trilha sonora”, ou seja, como um acompanhamento. Vieira e Avelino (2014, p. 142) chamam essa relação com a música de “pano de fundo”. Nesse caso, não importará se estivermos dançando mais adiantados ou se tomarmos mais tempo musical para fazer nossa sequência coreográfica. Também não importará se finalizarmos antes de a música acabar ou mesmo após essa finalização. Talvez até se a música for alterada não será algo tão problemático, pois a música é um acompanhamento, mas não interfere tanto no fazer da dança. Certamente o bailarino pode se deixar influenciar pelo som ao dançar, mas isso não é

¹⁶⁵ Grupo Stomp é um grupo que se apresenta no cenário Off-Broadway em diversas capitais do mundo. É um grupo que produz música com o corpo, complementado ou não com o uso de materiais variados, ordinários e alternativos.

necessariamente uma prerrogativa. Em *[Im]preciso – continuum*, da Mimese cia de dança-coisa¹⁶⁶, como o próprio título já sinaliza, há questões do tempo e do ritmo. Essa coreografia é composta de frases de movimento pré-coreografadas, que não têm compromisso com a música, de maneira a obedecer a uma relação direta. O “impreciso” sugerido no título tem relação com o ritmo, com o tempo em que os movimentos dos bailarinos são realizados: não é necessário e nem se busca sincronicidade; as diferenças de tempo, em seus acasos, são o que interessam nesse trabalho. A precisão está no vocabulário de movimento que está em jogo, e isso tem que ser atentado, quer dizer, é necessário usar o material coreográfico para dançar. Ao final dessa obra, quando a música fica mais indefinida, em termos de métrica, os bailarinos entram em jogo; já não há mais delimitação espacial ou arranjos pré-estabelecidos, mas há o compromisso de manter com precisão o uso do vocabulário, além de jogar de forma muito livre com os ritmos dos movimentos. Essa parte é uma grande expansão, no sentido de exploração dos movimentos pelos bailarinos; também de estabelecerem jogos entre si. E o continuum tem a ver com a sensação de não haver início, meio ou fim. No término desse trabalho que dá, é a luz que, aos poucos, vai descendo, até chegar a um *blackout*.

Pensar essas relações da dança com a música não é pensar em relações definitivas e imutáveis. Estamos fazendo um exercício de pensamento, uma análise de possibilidades, por isso também fazemos questão de trazer alguns exemplos. Não é nossa intenção que essas possibilidades sejam únicas e universais, tampouco que se constituam em modelos a seguir. Mas, deve-se saber, a partilha de experiências e as discussões é que tornam possível pensar a respeito de determinado assunto. Nosso objetivo é lançar essas ideias para que elas possam entrar no jogo das discussões e, assim, ampliar nossas próprias formas de lidar com esse assunto.

Ritmos do corpo e do movimento

O que são os ritmos do corpo e do movimento? Podemos pensar em muitas coisas. Talvez as mais óbvias sejam o ritmo do pulsar do coração ou o ritmo da respiração, que, através da inspiração e expiração do ar, criam um fluxo de entrada (pausa) e saída

¹⁶⁶ Cia dirigida por Luciana Paludo. O Mimese nasceu como um Projeto de Extensão da UNICRUZ em 2002; em 2004 se tornou um grupo independente. Mimese reiniciou seus trabalhos em 2016 como uma ação de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

(pausa). Lembram do poema do início do texto? Todavia, o corpo é constituído por muitos outros ritmos, como o ritmo dos fluidos, das sinapses nervosas, do funcionamento dos órgãos, entre outros. São ritmos fisiológicos e neurológicos que dizem principalmente respeito ao funcionamento do corpo; são ritmos psicológicos, que nos remetem a questões subjetivas das percepções de tempo; entre outros. No artigo *Temporalidades distintas no continuum da existência*, Paludo (2009) reconhece que instauramos diversas temporalidades em nossa existência; quando dançamos, instauramos outra temporalidade, que se destaca, sobrepõe-se a um tempo de nossos afazeres cotidianos. Podemos dizer que aqueles movimentos alargam o ritmo existencial, para criar um ritmo outro, ali, da obra em dança. É isso que nos traz a sensação psicológica de duração de uma determinada dança. Pode parecer abstrato demais, mas, na verdade, é muito simples. Enquanto dançamos – e na dança como um todo –, aprendemos a transitar por vários ritmos e isso pode ser pensado de modo muito ampliado, como sugere o início deste parágrafo.

Gostaríamos, entretanto, de desenvolver um pouco mais sobre o ritmo do movimento. Não é novidade que já se reivindica na dança cênica ocidental euro-americana, tal qual já citado anteriormente, que a dança não precisa de música para existir, pois o movimento do corpo tem seu ritmo próprio. Mas como falar desse ritmo do movimento? Como explicitar (talvez o que parece ser o óbvio)? Na nossa experiência como professoras, temos percebido que não há conhecimento óbvio, pois o que parece óbvio, para algumas pessoas, muitas vezes ainda não é sabido, ou segue pensado, por outras tantas. Ademais, mesmo que algum conhecimento já nos seja presente, ele só ganha profundidade no debate das ideias, com outros pensamentos divergentes ou consonantes.

Dito isso, para fomentar a discussão, gostaríamos de trazer a ideia de ritmo-espaco, ritmo-tempo e ritmo-peso, que Laban (1978) trata no livro *Domínio do Movimento*. Rudolf Laban foi um importante artista que contribuiu imensamente para o estudo do movimento para a dança e para qualquer área interessada no movimento do corpo. Seu trabalho é parte dos currículos de graduação em Dança, pois seu vocabulário permite que se trabalhe com o movimento independentemente do estilo, etnia, gênero ou experiência prévia. Ele nos coloca um *cardápio* de opções de movimento (no qual suas combinações são incontáveis), para que tenhamos uma maior consciência de nossas escolhas. Seu trabalho é constantemente atualizado na formação dada em seu nome, pois diversos colaboradores

e estudiosos permanecem aperfeiçoando e desenvolvendo seus ensinamentos. Para ele, ritmo-espço:

[...] se origina do uso de direções relacionadas entre si, o que tem por resultado formas e configurações espaciais. Há dois aspectos relevantes nesse processo: a) num deles há o desenrolar sucessivo de direções cambiantes, e b) no outro, as formas são produzidas através de ações simultâneas de alguns segmentos corporais. (LABAN, 1978, p. 194)

Para o ritmo-tempo, este autor traz que “[...] a atitude do homem frente ao tempo é caracterizada, de um lado, pela luta contra ele nos movimentos rápidos e súbitos e, de outro, por uma condescendência em relação a ele, através de movimentos lentos e sustentados” (LABAN, 1978, p. 196). Já para o ritmo-peso, Laban relaciona as partes acentuadas e não acentuadas de movimentos. Para essas explicações de tempo e peso, ele traz uma pesquisa especulativa de ritmos da Grécia antiga associados com a dança que se traduzem em movimentos rudes, beligerantes, austeros ou ternos, voluptuosos e fluentes entre outros. Esse último ponto nos mostra que Laban pensa esses ritmos em paralelo à música, fazendo analogias com a melodia, harmonia, métrica, etc.

Ao analisar tal material sobre ritmo-espço, ritmo-tempo e ritmo-peso, é-nos evidente que é possível relacionar o ritmo do movimento, num primeiro momento, a duas categorias do Sistema *Laban Movement Analysis/Bartenieff Fundamentals* (LMA/BF): Espaço – onde o movimento acontece, e Esforço ou Expressividade – como o movimento acontece em relação às opções qualitativas. Quando a parte ou as partes do corpo se movem na dança, elas estabelecem um desenho visual no espço, que deixa rastros, que estabelece relações entre as partes do corpo, que estabelece relações com o ambiente e os outros bailarino/as. Isso é o ritmo espacial. Já tempo e peso são subdivisões que Laban desenvolve nos seus estudos sobre *Eukinetics*, hoje conhecido como Esforço ou Expressividade. Essa parte do trabalho lida com a qualidade ou dinâmica do movimento, *como* nos movemos, que vai de diferentes graduações de peso (entre leve e forte), de tempo (entre aceleração e desaceleração), de foco ou espço (direto ou indireto/flexível) e de fluxo ou fluência (livre ou contida).

O ritmo do corpo em movimento envolve, portanto, o movimento das partes do corpo em seu espço pessoal e no espço geral da cena. Esse movimento deixa rastros imaginários que desenharam linhas imaginárias no espço. Além disso, todo o movimento

dessas partes do corpo e do corpo como um todo são feitos com certa qualidade que estabelece uma dinâmica rítmica em relação ao peso, tempo, foco e fluência no desenrolar do tempo cronológico e no desenvolvimento da coreografia.

Gostaríamos de ampliar essa noção sobre ritmo do movimento em relação ao Esforço ou Expressividade para um outro aspecto do trabalho do LMA/BF, que é o Fraseamento. Fraseamento tem relação com a intensidade das qualidades na distribuição do fazer o movimento. Na citação abaixo, podemos entender o termo energia como análogo aos termos do Esforço e Expressividade no Sistema LMA/BF.

[...] ela [Yvonne Rainer] associa 'fraseamento' como a maneira de execução ou a *maneira como a energia é distribuída* na execução de um movimento ou de uma série de movimentos. A visão de Rainer sobre o significado do fraseamento também é vista em seu argumento de que o que torna um tipo de movimento diferente de outro não são tanto variações nos arranjos de partes do corpo quanto diferenças no investimento em energia. (MALETIC, 2005, p. 57, tradução e ênfase nossa)

No sistema LMA/BF, os fraseamentos mais comuns são constantes, impactantes, impulsivos, balanceados e vibratórios. O constante mantém o mesmo grau de intensidade por toda a frase, isto é, a qualidade ou energia não se altera. É comum acharmos o constante num movimento lento, como talvez o abanar de uma miss para sua plateia. O impactante é o aumento gradual, terminando com um acento. É um fraseamento de intensidade crescente que alcança um acento súbito: um impacto. É comum acharmos esse fraseamento realçado pelo tempo rápido ou acelerado, como dar um susto em alguém. Já o impulsivo inverte a lógica do impactante. O impulsivo é intenso no início, diminuindo gradualmente, ou seja, é de intensidade decrescente. Nesse caso, podemos pensar que talvez levar – não dar – o susto pode ser impulsivo. Vale lembrar que todos esses exemplos são relativos, sempre depende de como se dá o susto ou se abana a mão. Há muitas maneiras de performar esses movimentos. Os exemplos aqui buscam dar uma imagem mais próxima para o leitor tentar visualizar esses movimentos na sua imaginação. Já o fraseamento balanceado tem um aumento gradual para depois diminuir. É característico do movimento de pêndulo ou *swing* da dança moderna. Nesse caso, o *swing* acontece aumentando e diminuindo tempo e peso. Vibratório é um movimento oscilante, trêmulo e sacudido no qual acontecem repetições que continuam por um curto ou longo

período. Como exemplos, podemos pensar o *shimmie* da dança do ventre ou o movimento de um ataque epilético.

Faz-se importante ressaltar que não acharemos esses fraseamentos citados em todos os movimentos de uma sequência, mas podemos perceber que eles *saltam aos olhos* quando são realizados e fazemos uma apreciação atenta do movimento. Em resumo, o fraseamento é um ritmo qualitativo que é desempenhado no continuum Foco-Tempo-Peso-Fluxo.

O ritmo do movimento do corpo é um estudo complexo, pois o corpo se move de incontáveis maneiras. Observar o movimento é sempre um desafio, pois diferentes partes do corpo fazem diferentes desenhos espaciais e com diferentes qualidades dinâmicas. O Sistema LMA/BF nos ajuda a pensar esse ritmo complexo com mais objetividade. Parece-nos importante tratar esse assunto para um maior entendimento.

Para finalizar esta seção, traremos uma citação de Louppe (2012), quando ela cita o entendimento de fraseado de Stéphanie Aubin, discípula de Trisha Brown, para quem o aspecto do peso e sua itinerância determina o ritmo, o tempo do fraseado:

[...] Aubin considera que as oscilações do peso servem, em primeiro lugar, para fazer o fraseado cantar. Há como que um enunciado que se enrola e se desenrola por si só. O corpo é transportado para a crista dessas ondas rítmicas. O fraseado em dança resulta, por isso, da confluência no tempo de três outros fatores: o peso, o espaço e o tónus. O fraseado distribuirá as mudanças de matéria: tensões, relaxamentos e suspensões, que delimitarão os acentos, as pausas, as rupturas, as acelerações e os abrandamentos. (LOUPPE, 2012, p. 158)

Percebam, então, a complexidade que é pensar o ritmo na dança; quantos fatores e questões estão implicados, o que nos confere sensações e percepções de tempo, enquanto dançamos ou assistimos a uma dança.

Ritmos da composição coreográfica

Falar do ritmo da composição coreográfica é somente falar da passagem do tempo dessa construção, mas também da percepção de tempo que tal composição provoca, suscita, instaura como um todo – quando resulta numa obra coreográfica. Não é falar necessariamente do ritmo da música e não é falar só do movimento do corpo, apesar de

essas ideias estarem intrinsicamente tramadas nesse todo. Esse ritmo da composição está indubitavelmente ligado com as noções de coreografia e dramaturgia em si.

É como se a coreografia pudesse ser concebida como uma poética de acelerações, desacelerações, suspensões, precipitações, pausas, percursos, pequenezas, grandezas, intensidades e configurações operadas desde os corpos – todo um campo que é, na verdade, muito material e que *faz sentido(s)*; e é precisamente a composição dessa materialidade que pode estabelecer uma dramaturgia da dança. (CALDAS DE ALMEIDA, 2021, p. 66)

Queremos, entretanto, dar destaque, de uma forma singela, apenas a uma camada dessas noções citadas: como as partes da composição são colocadas juntas? Para nós, é importante ressaltar que tem relação com o bem conhecido esquema de começo-meio-fim; ou o que Nassur (2012) chama poeticamente de entrada, prato principal e sobremesa. Assim, há uma curva básica já consagrada nas artes que é a introdução que apresenta; o desenvolvimento que cresce, aprofunda e complexifica até um clímax; e, por fim, um desfecho que conclui ou resolve a problemática apresentada. Não que tenhamos que seguir esse esquema, mas conhecê-lo pode nos proporcionar uma melhor opção de não o escolher. No caso de roteiros, tradicionalmente, na introdução são expostos os personagens, o contexto geral e é apresentada a ação ou conflito. No desenvolvimento, esse conflito ou ação é aprofundado para, na conclusão, ele ser resolvido independentemente do resultado. Outras amarrações, pontos de virada ou conceitos podem ajudar roteiristas a analisar e construir cenas, mas sempre em relação com o início-meio-fim. Essa curva, bem conhecida na construção literária, pode ser útil para pensar a dança. Sabemos que a dança trabalha, muitas vezes, afastada das estruturas narrativas que tanto a caracterizaram no contexto do balé clássico europeu e das primeiras gerações dos bailarinos modernos americanos. Pensamos, porém, que, mesmo num contexto diversificado, pensar essa estrutura, mesmo que para contrapô-la, já pode ser produtivo para uma reflexão dos processos de composição.

Didaticamente é possível exemplificar essa curva em paralelo à música. Uma música de estrutura comum inicia com compassos introdutórios, para intercalar estrofes e

refrãos (a conhecida forma musical Rondó¹⁶⁷ que foi pensada também em forma coreográfica). Perto do final há talvez uma variação mais intensa antes do desfecho. Nassur (2012, p. 93), em seu livro *Culinária Coreográfica: desmedidas de receitas para iniciantes na cozinha cênica*, faz essa analogia com a música.

Saber que, supostamente, depois da 3ª estrofe musical, vem o refrão me faz antenar que essa é a parte mais forte da música. Para tanto, preciso diminuir o número de bailarinos em cena ou diminuir a intensidade dos movimentos para que, na hora do crescimento musical do refrão, eu tenha recursos para colocar mais bailarinos no palco, o que chamamos de 'volume', ou aumentar a dinâmica, tamanho e velocidade dos movimentos, o que chamamos de 'intensidade'.

Ainda, a título de ampliar a discussão, podemos exemplificar que a introdução de uma coreografia normalmente é com a entrada aos poucos dos bailarinos ou bailarinas em cena ou eles e elas já em cena em uma pose estática. Ainda nessa introdução, movimentos provavelmente ainda pequenos, com apenas algumas partes do corpo, talvez ainda lentos, com luz ainda tímida, entre outros aspectos são apresentados trazendo algum contexto. O figurino e o cenário completam essa construção, assim como as possíveis informações dispostas no programa do evento, como título e sinopse.

O desenvolvimento é transcrito alterando entre a complexificação e a simplificação para variar esse ritmo coreográfico: alteração de movimentos, de número de bailarinos que entram e saem de cena, de troca de grupos, de variação na ocupação espacial do palco, nas variações de luz, sonoridade, cenografia e seus elementos. Constantemente, como professoras, chamamos atenção para a variação desse ritmo coreográfico, pois há uma ansiedade por parte de coreógrafos iniciantes de acumular movimentos técnicos. Chamamos a atenção também para a pausa, para a respiração e para a quebra frenética de certa busca de *virtuosismo*. Ao variar esse ritmo coreográfico, damos mais ênfase a cada uma dessas partes e, portanto, mais valorização para cada movimento lá posto.

E como finalizar uma coreografia? Observamos que a finalização acontece quando o(s) bailarino(s) permanecem numa pose estática ou saem de cena, a iluminação é levada

¹⁶⁷ “O rondó é uma forma de dança comum. A forma rondó repete seções com inserção de partes contrastantes entre elas. Pode ser descrita como um desenvolvimento ABACADAEAFA de ideias de movimento” (MINTON, 2020, p. 99).

a um *blackout* que pode ou não vir acompanhado do final da música. Certamente as considerações expostas aqui são genéricas e não levam em consideração a complexidade da construção dos sentidos coreográficos e dramáticos, que envolvem toda outra gama de especificidades que gerariam diversos outros textos. Por mais que essas informações pareçam óbvias, partimos do princípio de que na dança nada é tão simples assim; porque um detalhe, ou uma descrição aparentemente banal, pode ganhar muita vida e ser absolutamente incrível, no momento que for atualizado por um/a bailarino/a.

Se essa noção de início-meio-fim pode ser pensada em uma coreografia ou, como analogia, em uma música, podemos também pensar esse ritmo coreográfico para um espetáculo inteiro, isto é, diversas coreografias colocadas juntas. Para desenvolver esse pensamento, trataremos alguns aspectos de duas obras.

A primeira obra, do Grupo Corpo, *Parabelo*, teve sua estreia em 1997. Tem 42 minutos de duração e coreografia de Rodrigo Pederneiras. É uma obra já consagrada internacionalmente e bem conhecida dos apreciadores brasileiros. *Parabelo* é comercializado em DVD e nos apresenta nove capítulos, intitulados (1) emerê, (2) emoremê, (3) assum branco, (4) baião velho, (5) uauá, (6) Canudos, (7) bendengó, (8) cego com cego, (9) xiquexique. É importante salientar que essa estrutura tem uma relação direta com a composição musical original de Tom Zé e Zé Miguel Wisnik, além da integração da cenografia feita por Fernando Velloso e Paulo Pederneiras, figurino por Freusa Zechmeister e iluminação de Paulo Pederneiras. Deter-nos-emos numa breve análise do capítulo 1, sendo a introdução do espetáculo¹⁶⁸.

Música inicia, andamento lento, suavemente vai entrando uma luz que dá a ver um grupo de bailarinos sentados, de costas, parados no centro do palco. Lentamente eles começam a se mover. O quadril circunda, quase arrastando no chão, uma perna sobe com o acento da música, pausa. Passadas marcadas e pesadas com o apoio das mãos e pés fazem alguns bailarinos – e eventualmente todos eles – trocarem sua direção e a

¹⁶⁸ Pederneiras em entrevista diz: “Quando trabalhamos com Tom Zé, pela primeira vez, em *Parabelo*, ele estava sofrendo com um problema meio grave no estômago. Enquanto a gente almoçava, ele tomava um iogurte – demorava uma hora e meia pra tomar um potinho. O negócio estava feio. Consultava gente, fazia tai-chi-chuan, e nada de melhorar. No estúdio, durante os intervalos de gravação, ele fazia uns exercícios no chão. Certa vez, o Wisnik, que dividiu a trilha com ele, começou a me contar dos movimentos. E imitou o que Tom Zé fazia. Achei fantástico. Resultado: acabamos incorporando aquilo na coreografia. O início do espetáculo, que é todo no chão, é esse exercício” (RODRIGUES *apud* VIEIRA; AVELINO, 2014, p. 137). Esse trecho ilustra a complexidade da construção de sentidos coreográficos e dramáticos à qual chamamos atenção nos parágrafos anteriores.

consequente visualização por outra perspectiva da plateia. Esses movimentos são repetidos, de forma alternada, em canon¹⁶⁹, em pequenos grupos dentro do todo dos/as bailarinos/as. E são novamente repetidos, alternados, em canon. Em dado momento, todos estão de frente e unidos, para repetir os mesmos movimentos e depois novamente alterná-los. Já próximo aos três minutos de coreografia (de um total de pouco mais de quatro minutos), alguns movimentos de torção são apresentados, como um cruzar as pernas e a circundação da parte superior do corpo. Essa pequena variação é acompanhada por uma luz jogada no fundo da cena que nos permite visualizar um cenário. Seria um pequeno e tímido clímax nessa primeira parte? Por fim, temos o grupo em união, repetindo os mesmos movimentos já apresentados, para deixarem o palco nas suas passadas marcadas e pesadas. Daí já acontece uma transição para a segunda música de forma fluente e contínua.

Esse início de espetáculo exemplifica, no nosso ponto de vista, um pouco do que expomos sobre um início de coreografia, que pode principiar numa pose estática, apresentando movimentos graduais, realizados com ênfases por partes de corpo. A repetição tende a reforçar essa escolha de movimentos. Assim, o capítulo 1, *emerê* de *Parabelo*, apresenta-nos a ideia do espetáculo a seguir sem esgotar o tema, pois traz poucos movimentos, relativamente simples e com repetições, que variam em relação ao tempo de execução do grupo e à direção executada. Deixa a plateia com *um gostinho de quero mais*.

A outra obra analisada é *Inside* (2011)¹⁷⁰, do coreógrafo grego Dimitris Papaioannou. Nessa obra, uma mesma sequência de movimentos cotidianos, ambientadas no palco que simula um apartamento com uma grande sacada ao centro, é realizada ora

¹⁶⁹ O canon consiste em uma ou várias frases de movimento executadas em momentos diferentes, por pelo menos dois dançarinos (MINTON, 2020, p. 101). Temos também chamado esse método de efeito cascata ou dominó.

¹⁷⁰ Esse exemplo foi apresentado a uma das autoras na banca de mestrado de Ísis Arrais Padilha (2021), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA/USP), realizada em dezembro de 2022, com orientação da Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira [no prelo]. A mestranda discute justamente o ritmo da obra no seu trabalho. A obra na íntegra pode ser acessada no link <https://vimeo.com/74864424>. Acesso em 03 nov. 2022. A Mestranda nos elucida que essa repetição envolve uma série de estratégias como adição/subtração gradual de performers; acúmulo/alívio por novas entradas e saídas; esvaziamento do espaço; transição gradual entre blocos rítmicos; permanências em pontos estratégicos; agrupamento por gênero e/ou semelhança física; “mesas de bilhar” (procedimento similar ao canon ou efeito cascata); paralelismos de deslocamento; simultaneidade na execução da partitura; defasagens pequenas na execução da partitura; rebobinar pontualmente ações específicas; sincronia de movimentos similares em áreas distintas; manutenção da ilusão teatral por meio da técnica de palco.

por um performer, ora por muitos performers, ora em solo, ora com vários performers em cena, que realizam a mesma partitura. O que muda? O ritmo coreográfico que é composto por um, ou em diferentes configurações, por mais de um performer. A iluminação e a sonoridade se alteram e também a projeção do que está sendo visualizado na sacada. Tal qual descrito na plataforma Vimeo, a obra consiste em “[...] uma simples série de movimentos mostrando nosso retorno diário para casa que foi repetida uniformemente por 30 performers em combinações incontáveis e sobrepostas”. Diz ainda “seis horas no palco sem início, meio e fim” (PAPAIOANNOU, 2011, s. p., tradução nossa), o que por sua vez subverte nossa ideia de início-meio-fim e, por isso, faz-se ainda mais interessante.

Nessa obra, temos: abre e fecha a porta, acende a luz, olha. Larga a mochila, tira e pendura o casaco. Guarda/toca algo. Caminha até a cama, senta. Tira o sapato e a meia. Liga o abajur, tira a camisa, vai até o banheiro, liga a luz, ações no banheiro... (nesse ponto, a luz que ele acendeu está diminuindo sem que se perceba, para entrar no *looping* do seguinte bailarino). Sai do banheiro se secando após o banho. Pega uma peça de roupa, vai até a cozinha que está somente parcialmente visível ao espectador. Senta na mesa, come. Até esse momento os sons são apenas da água do banho, da louça, da cadeira arrastando, ou seja, sons do ambiente. Bebe algo, olha por uma janela, vai até a sacada, abre a suposta porta de vidro, olha a paisagem (casas em uma encosta). Volta para a cama, senta e larga o copo, deita. Rola, envolvendo-se num lençol e desaparece afundando na cama. Fechamos um tempo de aproximadamente 15 minutos iniciais das 6 horas de duração. Outro performer já está entrando. Se pularmos para o tempo do vídeo, de 5h52min, já teremos uma sacada com uma visualização das nuvens em um dia ensolarado, com uma música suave de fundo. Três a dez performers em cena.

Apesar do fracasso de público da obra *Inside*, é instigante perceber como o artista joga a mesma partitura de movimentos com tantas outras possibilidades de combinação. Observar essas variações se torna um jogo inteligente. A noção fracasso/sucesso é importante “[...] para a reflexão sobre a supervalorização deste critério na avaliação de obras de arte e para os significados disso numa cultura que faz da arte mercadoria” (DELIKONSTANTINIDOU; PADILHA; PEREIRA, 2021, p.132). Se a versão presencial foi considerada um fracasso, a versão *online* abre outras perspectivas. Numa época onde a tecnologia nos possibilita acessar a obra com possibilidades de pausar, avançar e

retroceder conforme nosso ritmo pessoal traz uma nova dimensão para a obra e coloca outros critérios de avaliação em jogo.

Considerações finais

Falar sobre ritmo envolve uma abundância de aspectos e aqui buscamos trazer três ênfases: uma visão do ritmo musical a partir da perspectiva de bailarinos, uma visão do ritmo corporal possível de ser pensada na dança, e considerações sobre o ritmo de uma coreografia ou de um espetáculo composto por várias coreografias tramadas numa unidade. Podemos considerar que as opções pelas sonoridades, que são utilizadas em uma composição coreográfica, são inúmeras; elas dependerão de escolhas, do grau de envolvimento, de reflexão e de tempo destinado às composições. No decorrer de suas vidas, os/as bailarinos/as que começam a compor suas danças vão tecendo experimentos nesse sentido. Inclusive para abdicar da música – não como uma regra, em todas as composições, mas como um experimento, em algumas delas somente. Louppe (2012, p. 158-159) nos diz:

O bailarino que abdica da música entra mais profundamente no seu fraseado. Sem música, o corpo torna-se inteiramente responsável pelo modo como o movimento se desenvolve, e é possível observar de imediato como o bailarino nele investe. Os bailarinos da grande modernidade (Duncan, Laban, Humphrey, a dança dos anos 1960 e 1970) quiseram sobretudo renunciar à música para, sem dúvida nenhuma, infringir os esquemas tradicionais, mas também porque tinham ouvido no seu próprio corpo os recursos rítmicos do silêncio.

O aprendizado de coreografias foi chamado por Butterworth (2004) como um aprendizado por *osmose*, isto é, os bailarinos vão aprendendo conforme vão experienciando esse fazer ao longo de sua vida. Atentamos também para o fato de que a apreciação de obras é outra fonte de conhecimento para refletir sobre a estrutura coreográfica. A experiência é, portanto, essencial na formação de um coreógrafo ou dramaturgista. Nem por isso a discussão que este ensaio propõe deve ser menosprezada. A reflexão textual sobre os processos de fazer e criar danças, coreografias e espetáculos é mais um modo de ampliação do conhecimento.

Nesse sentido, o estudo sobre ritmo na dança pode se expandir, caso a caso, processo a processo, coreografia a coreografia. Se observarmos as nossas composições, já poderemos perceber que cada uma delas, a respeito desse assunto, comporta um apanhado de escolhas e opções. Quando chegamos a uma síntese, sim, conseguimos definir o que importa para a composição: se utilizaremos a música, se a música vem primeiro ou durante o processo; se é composta concomitantemente à composição coreográfica; se é feita de ruídos e falas... Não há regras fixas, e sim um processo de tornar consciente esses processos de escolhas, em relação ao modo como lidamos com o tempo em nossas danças. Conforme falamos acima, apreciar danças é um bom modo de ampliar esse repertório de percepções e futuras escolhas. Observar o conjunto de obras de uma coreógrafa, de um coreógrafo que admiramos, por exemplo, pode nos levar a descobertas incríveis sobre o ritmo. Realmente, é um trabalho de vida inteira para quem dança, para quem compõe, para quem pesquisa, para quem ensina sobre esse assunto. Inclusive para quem aprecia a dança, sem o compromisso de pesquisar, compor ou ensinar. Estar instrumentalizado de algumas informações pode enriquecer as apreciações e o vocabulário para se relacionar com a dança.

É importante dizer que não se quer aqui revelar os segredos do ritmo ou mesmo da composição coreográfica. Criação não tem regra dada. Entretanto, como professoras, temos pensado didaticamente como discutir, experimentar, burlar e expandir as possibilidades de analisar as composições coreográficas. Entendemos que esse material pode não trazer grandes novidades ao leitor, pois, quem dança, vivencia essas relações no seu cotidiano. Todavia, observamos que esse conhecimento sobrevive quase exclusivamente na oralidade e não está disponível e acessível aos nossos estudantes em forma de leitura e reflexão na língua portuguesa. Buscamos então contribuir de forma singela para uma reflexão da experiência empírica, tão cara à formação de dança.

Referências

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

BUTTERWORTH, Jo. Teaching choreography in higher education: a process continuum model. **Research in Dance Education**, v. 5, n. 1, p. 45-67, 2004. Disponível em: <https://www.academia.edu/>. Acesso em: 21 jan. 2020. DOI: 10.1080/1464789042000190870.

- CALDAS DE ALMEIDA, Paulo Sérgio. Coreografia e Dramaturgia: sentido e(m) ato. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 12, n. 1, 2021. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2021v12n1.59959. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/59959>. Acesso em: 25 out. 2022.
- CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. **Manual de danças gaúchas**. 7. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- GRUPO CORPO. **Parabelo**. Direção Artística Paulo Pederneiras. Coreografia Rodrigo Pederneiras. Música de Tom Zé e Zé Miguel Wisnik. 1997. DVD (89 min).
- DELIKONSTANTINIDOU, A.; PADILHA, Ísis A.; PEREIRA, S. Não-Still Life: um retrato-mosaico de Dimitris Papaioannou. **Cena**, n. 33, p. 130-143, 2021. DOI: 10.22456/2236-3254.105220. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/105220>. Acesso em: 13 dez. 2022.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MACARENANDO. **Espetáculo Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano**. Porto Alegre, 2022. Disponível em: <http://www.macarenando.com.br/site/dance-a-letra-grupao-pocket-live-gestos-caetano/>. Acesso em: 27 out. 2022.
- MADUREIRA, José Rafael; PADILHA, Ísis A. Sobre a poética do ritmo nas artes (e na vida). **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-14, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0801. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21171>. Acesso em: 3 jul. 2022.
- MALETIC, Vera. **Dance Dynamics: Effort & Phrasing**. EUA: Grade Notes, 2005.
- MINTON, Sandra Cerny. **Coreografia: fundamentos e técnicas de improvisação**. 4. ed. São Paulo: Manole, 2020.
- NASSUR, Octávio. **Culinária Coreográfica: desmedidas de receitas para iniciantes na cozinha cênica**. Santa Maria: Pallotti, 2012.
- PADILHA, Ísis Arrais. **Dimitris Papaioannou e o Tempo: abordagem Complexa do Ritmo na Encenação Contemporânea**. Orientadora: Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira. 2021. Relatório (Exame de Qualificação) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- PALUDO, Luciana. **Um corpo bem de perto**. Porto Alegre, 2006. (Produção coreográfica)
- PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul**, Brasil. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, UFRGS, Porto Alegre, 2015. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/114690?show=full>. Acesso em: 12 dez. 2022.
- PALUDO, Luciana. Temporalidades distintas no continuum da existência. **Revista da FUNDARTE**: Fundação Municipal de Artes de Montenegro. Ano. 9, n. 18. Montenegro, 2009. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/view/8/8>. Acesso em 12 dez. 2022.

PAPAIOANNOU, Dimitris. **Inside**. 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/74864424>. Acesso em: 03 nov. 2022.

TECK, Katherine. **Ear training for the body: a dancer's guide to music**. Pennington: Princeton Book Company, 1993.

VALLE, Flavia P. **Contraconduta da criação: um estudo com alunos da graduação em dança**. Orientador Gilberto Icle. 2012. 154 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

VIEIRA, Alba Pedreira; AVELINO, Dienefer Ribeiro. Dança, Música e Processos Criativos: possíveis interfaces. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 5, n. 2, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/22451>. Acesso em: 3 nov. 2022.