

REFLEXÕES SOBRE O USO DO ESPAÇO E DO TEMPO NA DANÇA E AS CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS E MATERIAIS DIDÁTICOS DE ROLF GELEWSKI

Juliana Cunha Passos (IA-UNICAMP)

Juliana Cunha Passos, é bacharel (2007) e licenciada (2009) em Dança pela Universidade Estadual de Campinas. Na graduação, desenvolveu duas pesquisas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPQ), sob orientação da professora Dr^a. Elisabeth Zimmermann: “Rolf Gelewski: reflexões e material didático-pedagógico como base para uma composição coreográfica.” (vigência 2006-2007) e “Rolf Gelewski: da improvisação estruturada à dança criativa e espontânea, um método para composição coreográfica.” (vigência 2007-2008). Atualmente cursa o nível de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp, desenvolvendo a pesquisa “Rolf Gelewski e as inter-relações entre forma, espaço e tempo: uma proposta de improvisação para processo artístico-criativo em dança.” com financiamento da FAPESP (vigência 2010-2012). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança (interpretação, ensino, criação, produção). E-mail: jucpv@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo apresenta trecho da pesquisa de mestrado em andamento sobre as inter-relações entre forma, espaço e tempo no movimento da dança, a partir do estudo teórico-prático de propostas didáticas de Rolf Gelewski, objetivando a elaboração de um espetáculo cênico coletivo. Rolf Gelewski¹ (1930-1988) foi um dançarino alemão que lecionou na Escola de Dança da UFBA nas décadas de 1960 e 70, exercendo também as funções de diretor da escola e diretor artístico e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea. Inicialmente a pesquisa propôs um aprofundamento teórico sobre as inter-relações entre forma, espaço e tempo na dança, através de discussões e leituras de obras do referido autor. Em seguida, desenvolveu propostas de improvisação estruturada de exploração destas relações, baseadas em materiais didáticos de Rolf. Atualmente a pesquisa está na fase artístico-criativa, realizando laboratórios de improvisação e de criação para montagem do espetáculo de dança, fruto do trabalho coletivo dos integrantes voluntários da pesquisa. Este texto apresenta uma breve discussão sobre o uso do espaço e do tempo na dança e as possibilidades de relação entre música e dança, a partir de contribuições teóricas e de materiais didáticos de Rolf Gelewski, como “Estudo do espaço” e “Estruturas sonoras I” (1973).

Palavras-chave: dança, espaço, tempo, Rolf Gelewski.

REFLECTIONS ON THE USE OF SPACE AND TIME TO DANCE AND TEACHING MATERIALS AND THEORETICAL CONTRIBUTIONS OF ROLF GELEWSKI

¹ Para maiores informações acesse www.casasriaurobindo.com.br

Abstract

This article presents part of the master's research in progress on the inter-relationships between form, space and time in the movement of dance, from the theoretical and practical study of Rolf Gelewski's didactic proposals, aiming at the elaboration of a collective scenic spectacle. Rolf Gelewski (1930-1988) was a German dancer who taught at the Dance School of the UFBA in the 1960s and 70s, acting also as school director, artistic director and choreographer of Contemporary Dance Group. Initially, the research proposed a theoretical study on the inter-relationships between form, space and time in the dance, through discussions and readings of works of that author. After, developed proposals for structured improvisation to exploit these relationships, based on Gelewski's didactic materials. Currently the research is in the artistic-creative phase, performing improvisation and creative labs for mounting the dance spectacle, that is a collective work of volunteers members of the research. This paper presents a brief discussion about the use of space and time in the dance and the possibilities of a relationship between music and dance, from theoretical contributions and Gelewski's teaching materials, such as "Study of the Space" and "Sound Structures I" (1973).

Keywords: dance, space, time, Rolf Gelewski.

Introdução

Rolf Gelewski (1930-1988) nasceu na Alemanha, onde estudou música, poesia, pintura e dança, sendo aluno de Mary Wigman. Foi dançarino solista e professor no Teatro Metropolitano de Berlim por sete anos. Em 1960, foi chamado para o Brasil pela UFBA, onde lecionou até 1975 e ocupou os cargos de Diretor da Escola de Dança, Dirigente e Coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea e Chefe do Departamento de Integração e Educação Artística.

Neste período, Rolf elaborou métodos didáticos para o ensino da dança, como "Estudo do espaço" e "Estudo básico de Formas" e também contribuições teóricas, como "Reflexões sobre a dança e sobre a unidade do espaço" e "Dança vista mais profundamente". Em 1971, fundou a Casa Sri Aurobindo, onde publicou diversos trabalhos que enfocam a educação, a conscientização e o desenvolvimento do corpo, a prática da interiorização e concentração, o estudo do ritmo, como "Estruturas sonoras I"; "Proporção e precisão", "Ver ouvir movimentar-se", entre outros.

A pesquisa de mestrado em andamento, intitulada "Rolf Gelewski e as inter-relações entre forma, espaço e tempo: uma proposta de improvisação para processo artístico-criativo em dança", inicialmente propôs um aprofundamento teórico sobre as inter-relações entre forma, espaço e tempo na dança, através de discussões e leituras de obras de Rolf Gelewski.

Em seguida, desenvolveu-se como prática pedagógica, a partir da elaboração e realização de propostas de improvisação estruturada de exploração destas relações, baseadas em materiais didáticos e contribuições teóricas de Rolf. Atualmente a pesquisa está em uma fase artístico-criativa, realizando laboratórios de improvisação e de criação para montagem de um espetáculo de dança, fruto de um processo criativo coletivo dos integrantes voluntários da pesquisa (nove estudantes do Instituto de Artes da Unicamp).

Este artigo apresenta algumas das reflexões realizadas na fase de aprofundamento teórico da pesquisa, sobre o uso do espaço e do tempo na dança e as possibilidades de relação entre música e dança. Apresenta também uma breve descrição sobre os materiais didáticos “Estudo do Espaço” e “Estruturas Sonoras I” de Rolf Gelewski

O espaço e o tempo na dança

A dança explora o tempo intencionalmente por meio da duração, velocidade, periodicidade, acentuação ou agrupamento de seus movimentos, criando frases rítmicas, pulsações, dinâmicas temporais carregadas de intenções expressivas. A dança organiza o espaço e o ocupa com funções expressivas, originadas das suas propostas formais e das relações de conteúdo dramático relativas ao tema abordado.

O homem recria as relações espaço-temporais através da organização estética destes elementos, utilizando uma forma de expressão baseada em signos próprios. A dança é uma linguagem de natureza dupla: tanto ela possui características espaciais (organiza a inter-relação física, corporal dos dançarinos e o espaço cênico), como é temporal (organiza o ritmo) através dos movimentos, que passam a ter a função de signos gestuais coreográficos (ROBATTO, 1994, p.94).

O Espaço e o Tempo são fatores intrínsecos da dança, fundamentais para a definição da estrutura de uma composição coreográfica. Robatto (1994, p.97) afirma que “funcionam, na Dança, de maneira inseparável e simultânea, sendo organizados, revelados, e particularmente enfatizados, pelos movimentos. Tanto podem ser elementos condicionantes como podem, inversamente, ser condicionados pelo movimento”.

Tempo e espaço são abstratos. A nossa mente não contém “tempo” e “espaço”, contém idéias e conceitos sobre tempo e espaço (CORDEIRO, 1998, p.53).

O movimento é o aspecto visível do espaço. O espaço é a feição oculta do movimento (CORDEIRO; HOMBURGUER; CAVALCANTI, 1989, p.17).

O espaço na dança pode ser percebido a partir de duas referências: o espaço individual do dançarino (interno e externo) e o espaço cênico, que extrapola os limites físicos do dançarino e alcança o ambiente onde está atuando.

O tempo pode ser percebido pela velocidade, duração, acentuação e periodicidade de cada movimento. Estes fatores geram o ritmo, levando-se em consideração a relação entre os movimentos antecedentes e consequentes em cada agrupamento coreográfico e uma pulsação padrão.

Se o tempo do movimento é muito lento, este não é percebido como um movimento, como um deslocamento espacial ou como uma mudança de lugares. Se o tempo é muito rápido, o movimento não é visto, deixando somente um rastro no espaço (CORDEIRO, 1998, p.53).

Robatto (1994, p.112) afirma que a “percepção do tempo depende sempre da referência de uma pulsação regular, interna ou externa, reconhecível conscientemente ou não”. Na dança, a pulsação é dada pela repetição regular de movimentos sucessivos e o ritmo é dado pela variação dos fatores temporais (velocidade, duração, acentuação, periodicidade).

Segundo Gelewski (1967, p.18), “diversos historiadores da dança, procurando defini-la com a maior objetividade possível, chegam à conclusão que dança, em última análise, seja movimentação rítmica”. Esta definição, ainda que exclua totalmente o aspecto humano e pareça generalizar demais as qualidades específicas daquilo que constitui a riqueza da dança, manifesta porém a natureza e essência da mesma.

Movimento é a síntese de tempo, força e espaço [...] Em geral, ritmo pode ser definido como configuração do tempo. No âmbito do orgânico e do humano e num sentido particular, tempo significa ainda crescimento e diminuição, renovação e destruição, mutação e duração, enfim, gênese da vida (GELEWSKI, 1967, p.18).

A dança e o tempo mantêm relações bem específicas: como algo que é inteiramente evolução, dinâmica, ritmo e movimento, a dança necessita do tempo como condição existencial. Como algo que urge do tempo para poder realizar-se, encontra-se a dança marcada pelo signo da transitoriedade. Como fenômeno situado na história, a dança está sujeita ao tempo no sentido histórico, dependendo de épocas, estilos e personalidades criadoras.

Como algo que tem início e fim, cada dança efetua-se num tempo objetivo, isto é, num tempo comensurável e determinável. Este tempo objetivo de cada dança, pode transformar-se em tempo subjetivo, conforme o valor de sensação que cada indivíduo lhe confere.

A dança hábil em constituir coordenações de movimentos em que se transmitem forças e valores sobretemporais, situa-se, quando alcança tão transmissão, fora do tempo. Supera-o. O tempo é a condição fundamental de existência para a dança, como para tudo que integra a realidade do nosso mundo. Mais: o tempo representa um elemento constituinte de tudo que existe (GELEWSKI, 1967, p.13).

O "estudo do espaço" de Rolf Gelewski

O estudo do espaço pode ser entendido como o estudo das diversas maneiras de usar o espaço e da relação do corpo com o espaço. Mas o que é o espaço? O espaço é o lugar onde existimos. Mesmo quando não estamos nos movendo, ocupamos o espaço e somos circundados por ele. Assim, estamos constantemente em relação com o espaço.

"Perguntar pelo espaço significa perguntar por um componente básico da nossa existência, sem poder determiná-lo, sem poder formular uma resposta segura baseada em argumentos e provas irrefutáveis." (GELEWSKI, s.d., p.68).

Segundo Gelewski (1967, p.9), há uma relação extremamente íntima entre a consciência e o movimento, que se encontra em correspondência tanto com o espaço quanto com o estar humano. Experiências feitas por meio do movimento e relativas a uma percepção, definição e positivação de dados elementares do espaço terão efeitos sobre a orientação do estar daquele que as efetua. "O ser humano, na sua região de existência, precisa perceber, definir e positivar o lugar, as direções e os movimentos que realiza ou ocupa, presentemente." (p.9).

O ser humano necessita de orientações existenciais, nas quais a percepção e definição de direções exercem um papel essencial para tornar a sua vida firme e positiva. Para a efetuação dessas orientações, possui dons específicos como a consciência e sua liberdade de decisão. O homem precisa resolver as suas direções através de atos de consciência, equivalentes a decisões. Decidir e dar direção (ou decidir-se e tomar direção) representa um mesmo princípio que serve para a determinação e orientação da vida humana.

Parece pois, que a aplicação consciente de direções, em exercícios adequados de movimentação, significa não só um dos recursos eficazes para conseguir a formação de movimentos e posições claras e decisivas, na dança, mas também um meio para evoluir a clareza e firmeza do executante, como pessoa (GELEWSKI, 1967, p.10).

A locomoção do ser humano, constando da mudança contínua de lugar do seu corpo, representa não só um determinado modo de movimentação, mas muito mais seu movimento autêntico e realmente próprio, especialmente quando se considera a unidade complexa que a totalidade do corpo humano constitui. Na locomoção, efetivada por meio da realização de caminhos, o homem consegue corresponder à inteireza do seu potencial de movimentação e a sua necessidade de expansão.

Partindo destas premissas, Rolf Gelewski organizou um material didático de Estudo do espaço contendo dois cadernos, *Exercícios referentes às três dimensões do espaço e às direções no espaço* e *Exercícios referentes ao caminho reto e curvo no espaço*. Neste material, o espaço é analisado didaticamente como um grande cubo ou paralelepípedo (figura geométrica com três dimensões), correspondendo à sala de aula, ao palco ou a uma folha de papel ou lousa.

As propostas didáticas deste método utilizam o princípio da improvisação estruturada, partindo de estruturas mais diretivas para as mais livres, e também o uso da reflexão e do intelecto para a realização do movimento. Por exemplo, há exercícios onde inicialmente são definidos a duração, a direção e o tipo de movimento; depois o movimento ou a direção fica a critério do dançarino. Por fim, após ter utilizado o espaço, o tempo ou o seu corpo de forma nunca antes realizada, a improvisação se torna livre: a liberdade do corpo é total.

Para Gelewski, o dançarino sempre tem a tendência de realizar os mesmos movimentos e não explorar novas possibilidades, quando há muita liberdade. Passando

pela experiência de realizar uma improvisação estruturada, poderá atingir um aprofundamento de sua movimentação corporal e do seu vocabulário de movimento, o que se refletirá depois nas improvisações mais livres.

O estudo das *Dimensões do espaço* possibilita a percepção e definição do lugar ou posição ocupada pelo corpo no espaço. Responde à questão em qual lugar do espaço o corpo está (Onde estou?). Assim, tanto o corpo estático quanto em movimento pode ter sua posição definida e percebida nas dimensões do espaço.

Seccionando o centro do espaço no plano sagital (ou através de uma linha vertical unindo as direções cima e baixo de uma folha de papel ou lousa), encontramos as *Metades direita e esquerda*. Seccionando o espaço em três partes equivalentes, com dois planos frontais (ou através de duas linhas horizontais, unindo as direções lado direito e lado esquerdo da folha ou lousa), percebemos as *Zonas anterior* (frente), *média* (meio) e *posterior* (atrás). Seccionando o espaço em três partes com dois planos transversais (ou através de duas linhas horizontais, uma dividindo o papel ou lousa ao meio e outra subdividindo a parte de baixo), descobrimos as *Regiões da altura* (cima), *do meio* e *da profundidade* (baixo).

Trabalhando os conceitos das dimensões do espaço com improvisações, podemos diferenciar cada uma delas com um tipo de movimentação, variando a ação ou tipo de deslocamento, a velocidade, a duração ou a intensidade dos movimentos. Por exemplo, na Metade direita executar movimentos lentos e na esquerda, movimentos rápidos; na Zona posterior realizar giros, na Zona média, passos e na Zona anterior, saltos; ou na Região da altura fazer movimentos com grandes amplitudes, na Região do meio, com amplitudes médias e na Região da profundidade, movimentos com amplitudes pequenas.

Também podemos realizar movimentos com evoluções expressivas-significativas com fases organicamente interligadas, representando em cada Metade, Zona ou Região uma parte de uma história ou poema, uma sensação ou expressão. Por exemplo, na Metade direita executar movimentos expressando alegria e na esquerda, tristeza; na Zona posterior expressar o germinar, na Zona média, o crescer e na Zona anterior, o florescer; ou na Região da profundidade representar a terra, na Região do meio, a água e na Região da altura, representar o ar.

O estudo das *Direções no espaço* permite a definição da direção dos movimentos. Responde à questão para onde o movimento será direcionado (Para onde

vou?). Neste estudo, o espaço externo é usado como referencial, as direções são fixas e classificadas em oito *direções horizontais fundamentais* (para a frente, para trás, para o lado direito, para o lado esquerdo, para a diagonal direita da frente, para a diagonal esquerda da frente e para a diagonal esquerda de trás) e duas *direções verticais* (para cima ou ascendente e para baixo ou descendente).

Há também as dezesseis *direções diagonais ascendentes e descendentes fundamentais* que correspondem à resultante de cada uma das oito direções horizontais fundamentais com a direção vertical para cima e para abaixo (para frente cima e para frente baixo, para trás cima e para trás baixo e assim sucessivamente). Estas direções se referem ao espaço (da sala de aula ou palco), as posições estáticas ou deslocamentos do corpo (ou de alguma de suas partes) indicam sempre uma direção específica do espaço.

As direções no espaço podem ser indicadas mudando a frente do corpo ou deslocando-se para a direção desejada, ou por evoluções de movimentos, por exemplo, realizando uma série de movimentos no sentido vertical de baixo para cima, indicando a direção para cima de forma gradativa. Para conseguir variações nas maneiras de indicar as direções espaciais, pode-se mudar de posição inicial ou de região do espaço, indicando, por exemplo, a direção para frente estando deitado, sentado ou nas pontas dos pés.

É possível também indicar esta direção com o corpo posicionado de frente para a metade direita (perfil), realizando um deslocamento ou uma posição estática ou um movimento parcial (por exemplo, levantando o braço direito até a altura do ombro). Se o corpo estiver posicionado de frente para a zona posterior, a direção para frente poderá ser indicada com um deslocamento ou movimento parcial (por exemplo, levantando os braços ou a perna para trás).

É necessário salientar que as direções espaciais não podem ser entendidas como pontos fixos que devem ser alcançados ou indicados com o corpo ou parte dele. Por isso, as direções não possuem nomes como frente, trás, cima, baixo ou lado (indicação de lugares no espaço). Para se referir a elas, deve-se sempre usar a preposição “para”, pois expressam o impulso, a intenção de se movimentar ou ir até um determinado ponto no espaço (“ir para frente” ou “ir para o lado”), mesmo quando são indicadas por posições estáticas do corpo.

O estudo dos *Caminhos no espaço* possibilita a percepção e definição do percurso dos movimentos. Responde à questão de que maneira o corpo se desloca pelo espaço ou como a trajetória para uma direção se realiza (Como vou?). Na dança, os caminhos representam um recurso para exploração do todo do espaço disponível e para a concretização da união entre dançarino e espaço.

As formas fundamentais dos caminhos no espaço são os *caminhos retos*, através de retas isoladas, retas interligadas (formações angulares abertas, escadas e zig-zag) e formações angulares fechadas (formas geométricas como quadrados, triângulos e suas combinações); e os *caminhos curvos*, através de curvas isoladas, curvas interligadas e formações em espiral (excêntrica e concêntrica), semi-círculos e círculos.

Na exploração dos caminhos espaciais, inicialmente deve-se percorrê-los apenas caminhando (por exemplo, caminhando de frente, de lado ou de costas), depois descobrindo novas formas de deslocamento (por exemplo, rolando, girando, saltando ou arrastando-se pelo chão), e por fim, criando sequências de movimentos livres ou de formações estáticas ou realizando alterações na velocidade, intensidade ou ritmo dos movimentos.

Estas alterações podem ocorrer tanto em percursos diferentes (por exemplo, percorrendo várias retas ou curvas isoladas, cada uma com um tipo de movimento) quanto num mesmo caminho (por exemplo, percorrendo uma espiral concêntrica realizando uma evolução de movimentos amplos para movimentos pequenos até chegar numa formação estática contraída e depois realizando o inverso, descrevendo uma espiral excêntrica).

Para uma maior compreensão dos caminhos percorridos, alguns dos exercícios propostos devem ser realizados por grupos de pessoas. Nas formações angulares fechadas, por exemplo, a estrutura do quadrado ou triângulo só é percebida espacialmente quando há quatro ou três pessoas, respectivamente, realizando o exercício. O mesmo ocorre com as espirais e círculos, que são melhor visualizados quando executados por quatro pessoas, além de provocar uma sensação de movimento e preenchimento da figura.

Para a realização dos exercícios de caminhos no espaço, Gelewski (1967, p.12) sugere que se desenhe diagramas no chão, ressaltando três fases: conscientização e gravação intelectual tanto da forma de cada linha quanto da sua estrutura e figura

global; ensaio prático da sequência de movimentos realizados no percurso, através da sua execução repetida quase automaticamente; e constituição de uma sequência interior dinâmica, de natureza psíquica, cujo desenvolvimento deve acompanhar e guiar a realização do diagrama, não mais de maneira automática mas como uma re-criação.

Lobo (2003, p.163) afirma que refletir sobre os elementos básicos dos desenhos espaciais dos movimentos significa concluir que estes são feitos de linhas retas e curvas. Assim, pontos, linhas, planos e volumes nos servem de referência no desenho dos movimentos.

Os desenhos espaciais são resultados de grupos de linhas curvas ou retas, construídas de maneira única por cada intérprete-criador, de acordo com sua visão artística. “Existem algumas maneiras das linhas se materializarem, estruturando-se em movimentos que desenharam o espaço, como formas básicas de organização.” (LOBO, 2003, p.163).

Há uma relação entre o estudo dos caminhos e das direções no espaço de Gelewski com os conceitos de progressão e projeção espacial apresentados por Lobo, respectivamente.

1. Progressão espacial: sem interrupções; o corpo em movimento vai desenhando linhas ou caminhos no espaço [...] 3. Projeção espacial: o movimento é projetado de uma parte do corpo em direção ao espaço, percebendo-se uma linha que aponta para uma direção, através da ‘projeção’, fruto da performance do intérprete (LOBO, 2003, p.63).

O papel da música nas criações em dança

A música é tão inerente à dança que ao vermos, em silêncio, a movimentação de um dançarino, interiormente temos a capacidade de “ouvir” sua música. Isto acontece porque os movimentos da dança “são musicais por excelência, ou seja, eles acentuam um ritmo, sugerem o desenho de uma melodia, evocam o timbre de certos instrumentos e a sua dinâmica expressa a intensidade dos sons” (ROBATTO, 1994, p.291).

Segundo Schroeder (2000, p.5), há três áreas comuns onde música e dança atuam lado a lado, as quais foram denominadas de esferas de contato: temporal, da intensidade e do caráter. O termo intensidade é utilizado por ele tanto para referir-se à

energia, força física e volume dos sons quanto à energia dos movimentos e a sua dinâmica na dança.

Na esfera de contato temporal,

[...] observamos como as rítmicas da música e da dança influenciam-se reciprocamente. A música, intimada pelas articulações sonoras, pelo padrão cronométrico de caráter mais mental, pelas respirações frasais, pelas possibilidades instrumentais das fontes sonoras utilizadas e pelas características de propagação dos sons no ambiente. A dança, limitada pelo encadeamento dos movimentos, pelo apelo corporal nos padrões de tempo, pelo caráter metabólico e físico das suas possibilidades musculares e energéticas, pela respiração e pulsação sanguínea do corpo (SCHROEDER, 2000, p.33).

Na esfera da intensidade,

[...] constatamos a existência de uma ligação direta entre a pungência dos sons e a reação muscular. A música, tirando proveito da gama de intensidades sonoras, captáveis pelos sentidos humanos, para a organização de seu código expressivo e a dança, valendo-se de uma fonte direta de energia corporal como recurso para ampliação dos seus matizes expressivos (SCHROEDER, 2000, p.33).

A esfera do caráter contempla uma gama de dimensões, incluindo as associações, analogias ou semelhanças que se possa verificar entre as obras musicais e coreográficas e as situações reais ou imaginárias, abarcando o plano simbólico. Assim, tanto a música quanto a dança podem suscitar no público imagens, sensações ou “climas”, podendo influenciar a percepção e a interpretação da obra. Cada uma carrega para o trabalho de colaboração as suas ordens sugestivas, sua organicidade, tornando-as fonte de troca constante.

Robatto (1994, p.292) afirma que a música pode ser utilizada de várias formas em um processo criativo de dança. O coreógrafo pode escolher, em um acervo musical disponível, as peças que integrarão o roteiro musical de seu trabalho e, a partir delas, iniciar a criação coreográfica. Ou então pode inspirar-se num contexto temático para criar uma estrutura coreográfica e a partir dela, procurar um repertório de peças musicais adequadas e que expressem suas idéias. Ou ainda, pode encomendar uma peça musical a ser especialmente composta para seu trabalho, sendo desenvolvida simultaneamente à dança.

Existem outras formas, menos convencionais, como criar uma composição coreográfica utilizando uma determinada música e depois, na execução da obra, substituí-la por outra, mantendo os movimentos originais, recriando as inter-relações entre som e movimento. Há ainda a possibilidade da obra musical e coreográfica serem independentes, ou seja, a composição musical não determinando ou influenciando a estrutura da coreografia e vice-versa. É estabelecido somente um relacionamento de confronto expressivo, definido pelos signos sonoros e gestuais.

Segundo Robatto (1994, p.293) “são inúmeras as possibilidades de tratamento coreográfico da música”. É interessante analisar o trabalho de integração entre as duas linguagens, onde o gesto tanto pode enfatizar um elemento sonoro como criar um contraste pela oposição. Por exemplo, num trecho em que a música é de grande

agitação, os dançarinos podem negar esta dinâmica, movimentando-se muito lentamente ou até mesmo imobilizando-se.

O que eu não aceito é a leviandade de alguns coreógrafos que utilizam uma composição musical apenas para marcar a pulsação dos passos – como um metrônomo – ignorando a idéia expressiva e estrutural da peça.... Ou ainda, a leviandade do coreógrafo ao usar uma música como mero adereço – música de fundo ou ambiente – onde a dança capta apenas o clima geral da música, sem criar nenhuma integração com ela, nem mesmo um conflito, oposição ou superação e interdependência consciente e proposital (ROBATTO, 1994, p.293).

Segundo Robato (1994, p.301), nos processos criativos, o coreógrafo pode adotar as seguintes relações entre dança e música: a dependência da dança à música, quando a coreografia é criada a partir de uma peça já existente no acervo musical, observando a sua estrutura de composição e expressão; ou a interdependência das duas linguagens, quando a dança funciona complementada por determinadas peças musicais especialmente compostas ou adaptadas para aquela coreografia.

Há ainda as possibilidades de um estímulo mútuo, quando as criações musicais são improvisadas diante do público, a partir da música, ou vice-versa; ou da independência das duas linguagens, quando acontecem simultaneamente e qualquer coincidência entre elas sendo meramente acidental.

Na dança, a relação do dançarino com a música tem muitos aspectos, porém Gelewski (1990, p.14) salienta que esta relação deve ter a consciência como condição primordial.

Acho que o dançarino que é apenas um boneco nas mãos de um coreógrafo, executando seus papéis sem participação inteligente e sem um conhecimento real da vida, do significado e da dimensão dela, é algo que pertence ao passado. Hoje, no momento em que o mundo está, só é concebível o dançarino que com todo seu ser, natureza e consciência, se esforça e se doa a fim de realizar um trabalho integral e integrado (GELEWSKI, 1990, p.14).

A relação consciente de movimento e música tem muitas possibilidades. Abrange desde o cumprimento exato, fiel e minucioso dos detalhes musicais através da dança até a inteira liberdade desta diante da música. Não se trata então de ignorar estruturas e expressões musicais, mas de responder a esta com inteira liberdade e espontaneidade.

É neste último caso que se inclui também a resposta do silêncio: tanto a música tocando e o dançarino silenciando, se imobilizando, quanto a dança se realizando antes da música, depois dela ou durante suas pausas – preparando, continuando ou completando assim a vida sonora.

Segundo Gelewski (1990, p.14), “entre estes dois extremos existe toda uma gama de gradações”. Como a própria música é energia e como nosso corpo é totalmente regido pela energia, só existindo a partir dela, então a ligação, o entremear-se, a fusão de corpo e som, movimento e melodia, ritmo, espaço e harmonia, é um dos êxtases, um dos mais altos e mais felizes momentos da dança.

Assim percebemos que a música pode influenciar o processo criativo em dança, tanto aqueles baseados em improvisações (utilizadas como recurso para a elaboração da composição ou como fim em si mesmo, quando a improvisação é levada para a cena) quanto aqueles processos baseados em elaborações e seleções consciente de movimentos corporais estruturados (coreografias). A música pode ser um estímulo para o uso de ritmos, pulsação, fluência ou intensidade dos movimentos, ou até para a elaboração de conteúdos expressivos do dançarino e sua consequente interpretação pelo público.

A própria relação entre movimento e som pode vir a ser o tema de uma composição ou improvisação, onde o dançarino pode deixar-se influenciar pela música (a reação aos fatores externos comandando a criação), pode negar ou não considerar a existência do estímulo sonoro (os impulsos interiores comandando a criação) ou pode conscientemente escolher momentos para reagir aos fatores externos ou agir por impulsos internos.

O "saber ouvir" e as "estruturas sonoras" de Rolf Gelewski

Por considerar importante a relação entre dança e música e a consciência desta relação extremamente útil para o desenvolvimento artístico e criativo do dançarino, Rolf Gelewski elaborou um método didático de estudo desta relação, *Estruturas sonoras I*, publicado em 1973.

Na improvisação com estímulos sonoros, os dançarinos tendem a perceber a música de uma determinada forma e refleti-la em sua movimentação. Algumas pessoas são mais influenciadas pelo ritmo ou pulso da música, outras pessoas se influenciam

pela melodia, timbre dos instrumentos, harmonia ou estrutura da música. O método *Estruturas sonoras* possibilita aos artistas-criadores a descoberta de outras formas de relacionar a música com os movimentos do corpo, inclusive com momentos de pausas (ausência de movimento) e silêncio (ausência de som).

Segundo Gelewski (1973, p.6), o trabalho das estruturas sonoras reside na “percepção da importância de determinadas relações fundamentais entre música e movimento para a dança e a aplicação e crescente conscientização destas relações em aulas de improvisação e composição, como também sua transposição para o trabalho coreográfico”.

A publicação é um meio didático para uma audição e conscientização elementar da música que abrange o estudo da percepção musical e de gráficos de trechos de 25 músicas selecionadas por Gelewski. Há ainda fichas de informação, referentes às músicas e a seus compositores, introdução e exposição metodológica.

Estes gráficos foram desenvolvidos a partir de um desenho básico esquematizado, fornecendo uma representação visual e uma elementar análise estrutural da música, além de sugestões de propostas didáticas para movimentação. O princípio condutor usado na formulação dos gráficos foi registrar aquilo que se percebeu e sentiu na música de mais orgânico. Assim, os gráficos simbolizam a música ouvida, e a sua interpretação é importante para a recepção e percepção auditiva do dançarino.

[...] unindo-se às pesquisas e descobertas em dança e música, aconteceram um dia as primeiras tentativas de representar músicas graficamente, de transpor para o campo da visão estruturas e formas e proporções sonoras e assim tornar mais diretamente perceptível o que o próprio acontecimento sonoro (por ser não palpável, fugitivo, e também por estimular emoção e imaginação) e a partitura musical (por ser abstrata e exigir para sua compreensão conhecimentos especializados complexos) antes escondem do que revelam: a unidade do organismo musical, o crescimento do seu todo no tempo e sua constituição por membros principais, sub-unidades que convivem sob a lei de relações recíprocas e inteirantes, realizando aberta ou secretamente uma aspiração à ordem, equilíbrio vivo e harmonia (GELEWSKI, 1973, p.6).

Neste trabalho de estudo das estruturas sonoras, aprender a ouvir é uma parte essencial e uma colocação bem concreta, dado que os próprios gráficos foram concebidos e elaborados exclusivamente a partir de audições. Não foram usadas

partituras ou outros recursos de natureza abstrato-teórica no seu processo de formulação, sendo sua única fonte a audição viva e concentrada.

Gelewski (1973, p.11) ressalta assim a importância do ouvir e o valor da concentração. Ouvir é uma atividade do silêncio, uma vivência da concentração, um abandono de si e um gesto puro de entrega. Ouvir significa abrir-se, receber e deixar o recebido entrar em si, lá dentro despertando ou aquietando, trabalhando, modificando.

Se você quer escutar música, você deve criar um silêncio absoluto em sua cabeça, não seguindo ou aceitando pensamento algum e ser inteiramente concentrado como uma espécie de tela que recebe sem movimento ou barulho, a vibração da música. Esta é a única maneira, não há outra, a única maneira de ouvir música e de entendê-la (GELEWSKI, 1973, p.11).

[...] E o que foi despertado ou trabalhado pode então, em um movimento próprio, se erguer e se manifestar, responder, corresponder. Mas sempre a coisa é, primeiramente, ouvir, receber. E portanto é isto que, em primeiro plano, tem que ser desenvolvido, educado, treinado - o ouvir, a concentração e a capacidade de recepção (GELEWSKI, 1973, p.10).

O uso do espaço e do tempo como recurso expressivo na dança

Segundo Robatto (1994, p.111), organizar o tempo e o espaço na Dança é elaborar uma composição formal/abstrata, quando esta é realizada com o objetivo de alcançar uma linguagem coreográfica concreta, onde o movimento é o fim expressivo em si mesmo. Toda coreografia necessariamente organiza, de maneira objetiva, o tempo e o espaço, podendo ou não abordar seus sentidos expressivos.

"Além do tratamento objetivo de valor formal, o coreógrafo pode integrar à sua criação conotações significativas ou simbólicas através de uma abordagem psicológica do tempo, ou de uma abordagem virtual do espaço." (ROBATTO, 1994, p.112).

Mesmo que não exista uma proposta inicial do coreógrafo em trabalhar o espaço e o tempo de maneira subjetiva ou expressiva, a interpretação do público é subjetiva, atribuindo sensações e significados aos movimentos realizados em cena. A duração, velocidade, intensidade e forma de um movimento podem imprimir um sentido significativo à ação. Por exemplo, os movimentos lentos e curvos podem transmitir a sensação de prazer, suavidade ou calma, se forem lentos (ação de flutuar); e a sensação de angústia ou dor, se forem fortes (ação de torcer).

Os movimentos rápidos, retos e fortes (ação de socar) podem estar vinculados à sensação de raiva, pressa ou aspereza. Movimentos rápidos e curvos podem expressar alegria e liberdade, se forem leves (ação de sacudir); e inquietação, euforia ou descontrole, se forem fortes (ação de chicotear). Movimentos lentos e retos podem ser associados ao controle, cautela ou precisão (ações de empurrar ou deslizar).

Leve: esta qualidade tem a ver com delicadeza, com cuidado, sutileza, sensibilidade e carinho. Forte: esta qualidade tem a ver com determinação, intenção, firmeza, vitalidade e agressividade. [...] Lento: é uma qualidade que diz respeito à concentração, a uma certa indecisão, à tranquilidade, resultando um estado remoto e calmo. Rápido: tem a ver com mudanças, impulsos, decisão e rapidez, resultando um estado de alerta ansiedade (LOBO, 2003, p.168).

Em relação ao uso do espaço pelo corpo, podemos fazer associações entre a região espacial ocupada ou posição corporal com tipos de movimento e seus conteúdos expressivos.

Na região da profundidade: linhas, formas ou estruturas presas embaixo, expressando uma ligação forte e pesada à base; na região do meio: linhas, formas ou estruturas com tendência clara para a formação de um centro e para expansão no sentido horizontal; na região da altura: linhas, formas ou estruturas que sejam ligadas à região do meio, tendendo para cima, ou que parem livremente [...] significando transparência, leveza, luz (GELEWSKI, s.d., p.26).

Lobo (2003, p.155) afirma que ações realizadas na posição em pé com a intenção de altura, trazem conteúdos como busca de espiritualidade, os sonhos, a altivez ou a autoridade; realizadas em posições abaixadas com a intenção de meio, expressam estabilidade e segurança; já as ações realizadas perto do solo, com a intenção do baixo, expressam conteúdos ligados à proteção, segurança, relaxamento.

As três dimensões espaciais (comprimento, largura e profundidade) serão percorridas por movimentos em eixos respectivos: vertical (ações de subir e cair), horizontal (estretar e alargar), sagital (avançar e recuar). Estas dimensões podem desenvolver conteúdos expressivos respectivos, tomando cuidado para que não se padronizem modelos fixos: liberdade e submissão, modéstia e genialidade; simpatia e antipatia (LOBO, 2003, p.159).

Da mesma forma, o caminho do deslocamento espacial (curvo ou reto) pode carregar conteúdos expressivos. Cada diagrama de chão, construído por estes caminhos, além de contribuir decisivamente para a figura de uma coreografia, carrega um valor simbólico e sentido psicológico, de modo que a sua escolha e realização possuem significados e consequências.

O efeito dos diagramas de chão, executados, é de natureza não só planimétrica mas também estereométrica, isto é, não só de caráter linear mas ainda de caráter plástico. Há uma relação direta da planimetria do chão com a estereometria do espaço (GELEWSKI, 1967, p.11).

O espaço pode ser entendido como um fator expressivo do movimento, dependendo da forma com que o corpo se relaciona com ele. Segundo Cordeiro, Homburger e Cavalcanti (1989, p.26), podemos ter duas atitudes com relação ao espaço: a atitude objetiva (direta) que liga diretamente dois pontos e a não objetiva (flexível) que cria meandros para ligar dois pontos no espaço.

Essas atitudes têm um fator condicionante: a quantidade de espaço disponível. Se este é restrito, o corpo tem suas articulações limitadas e o movimento tende a ser direto. Se o espaço é amplo, o corpo pode articular livremente e o movimento tende a ser flexível. Portanto, flexível e direto são os dois extremos do fator espaço (CORDEIRO, HOMBURGER e CAVALCANTI, 1989, p.26).

O intelecto projetado na intenção do movimento faz aquele que se move percorrer espaços flexíveis ou diretos. Estes elementos se caracterizam por caminhos que priorizam linhas retas, no direto, e circulares, no flexível. Flexível: esta qualidade tem a ver com flexibilidade, elasticidade, descoberta [...] Direto: esta qualidade tem a ver com objetividade, com intenção direta, um foco direto, revelando-se um espírito de concentração e investigação [...] (LOBO, 2003, p.170).

Referências

CORDEIRO, A. **Nota-Anna**: a escrita eletrônica dos movimentos. São Paulo: Annablume, 1998.

CORDEIRO, A.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C. **Método Laban nível básico**. São Paulo: Laban Art, 1989.

GELEWSKI, R. **Dança vista mais profundamente**: contribuições para uma "filosofia da dança". Salvador, 1967. (Texto fornecido aos alunos da Escola de Dança da UFBA).

_____. **Estruturas sonoras I**: uma percepção musical elementar a ser aplicada na educação. Salvador: Ananda Educação – Nós Editora, 1973.

_____. **Buscando a dança do ser:** movimento, irradiação, transformação. Salvador: Casa Sri Aurobindo, 1990.

_____. **Estudo do espaço.** Caderno 2: Exercícios referentes às três dimensões do espaço e às direções no espaço e Caderno 3: Exercícios referentes ao caminho reto e curvo no espaço. (Apostila fornecida aos alunos da Escola de Dança da UFBA, nas décadas de 1960 e 70).

LOBO, L.; NAVAS, C. **Teatro do movimento:** um método para o criador-intérprete. Brasília: LGE, 2003.

ROBATTO, L. **Dança em processo:** a linguagem do indizível. Salvador: Centro Editorial e didático da UFBA, 1994.

SCHROEDER, J. L. **A música na dança:** reflexões de um músico. Campinas: UNICAMP, 2000. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2000.