

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS



Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Dança  
(Monografia)

**Partituras Tridimensionais: uma composição de dança,  
música e artes visuais.**

**Bianca Matta da Costa**

**Prof.<sup>a</sup> Orientadora Dr.<sup>a</sup> Maria Alice Poppe**

**Prof.<sup>a</sup> Coorientadora Dr.<sup>a</sup> Maria Ignez Calfa**

Rio de Janeiro, 2021

Bianca Matta da Costa

**Partituras Tridimensionais: uma composição de dança,  
música e artes visuais.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à  
obtenção do grau de Licenciado em Dança

Escola de Educação Física e Desportos  
Centro de Ciências da Saúde  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Alice Poppe

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ignez de Souza Calfa

Rio de Janeiro, 2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS**

O Trabalho de Conclusão do Curso: Partituras Tridimensionais: uma composição de dança, música e artes visuais.

Elaborado por: BIANCA MATTA DA COSTA

*E Aprovado pelo professor responsável pelo r.c.c., professora orientadora, co-orientadora e professores convidados foi aceito pelo departamento de arte corporal da escola de educação física e desportos como requisito parcial à obtenção do grau de:*

**LICENCIADO EM DANÇA**

PROFESSORES:



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. MARIA ALICE POPPE - Orientadora – UFRJ



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. MARIA IGNEZ CALFA / Co-orientadora – UFRJ



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr. LENINE VASCONCELOS DE OLIVEIRA / Convidado – UFRJ

*Marcus Vinicius Machado de Almeida*

---

Prof.<sup>ª</sup> Dr. MARCUS VINICIUS MACHADO / Convidado – UFRJ.

Responsável pelo R.C.C.: \_\_\_\_\_

Data: 22/10/2021

## Agradecimentos

Ao Universo, Deusas, Deuses e Deus, Divindades e Espiritualidades pelo sopro de vida que me permite estar aqui.

Ao Departamento de Arte Corporal da UFRJ, professores, professoras e técnicos administrativos que com muita troca e dedicação, promovem o chão e a base para nossos moveres.

A minha turma de 2015.1, AOMA, pelas danças coletivas e pelas amizades construídas que levarei para toda a vida.

A todas as pessoas do grupo de pesquisa Partitura Encenada que contribuíram fortemente com essa pesquisa. Em especial, agradeço a Lenine Vasconcellos, Vanessa Tozetto e Otávio Gama pelas parcerias de cena, de salas, de bastidores e de vida. Obrigada por impulsionarem meu vôô!

Ao grupo de pesquisa Linha, às mulheres/meninas que, com muito carinho, entrelaçam nossas vivências em uma rede de cuidados extremamente necessária nos dias de hoje.

A minha coorientadora Maria Ignez Calfa, por ser essa bruxona que sempre me encanta com seus dizeres e gestos poéticos.

E, por fim, um agradecimento especial à minha orientadora Alice Poppe. Essa artista incrível de quem sou grande admiradora e pude, com imenso prazer, partilhar este trabalho de conclusão de curso.

## Dedicatória

*Ao meu pai Celso e minha mãe Sandra,  
pelo amor, cuidado e carinho de sempre.*

*E principalmente,*

*Ao meu filho Ian Filipp e minha filha Amanda,  
Que são a completude do meu B.I.A., meus verdadeiros alicerces de vida e cúmplices  
de todas as minhas anDanças.*

## **RESUMO**

**Título: Partituras Tridimensionais: uma composição de dança, música e artes visuais.**

**Nome da Aluna: Bianca Matta da Costa**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Alice Poppe**

**Monografia:** Este trabalho de conclusão de curso visa apresentar uma forma de composição em dança que, ao transcender os códigos musicais convencionais de uma escrita musical, gera uma amplitude de caminhos para interpretação cênica e práticas educativas dialógicas entre dança, música e artes visuais. Com uma leitura singular que busca relacionar o aspecto visual de uma partitura musical com o repertório corporal vivido, a monografia relata algumas transposições experienciadas, de planos bidimensionais do papel para espaços tridimensionais da cena e da sala de aula. Além disso, discorre sobre as interfaces que ocorrem no processo colaborativo entre três áreas artísticas, que por se configurarem no mesmo tempo e espaço de criação, entram em contato, se transformam e se ampliam, sem que percam seus elementos básicos. Tendo como procedimentos metodológicos a discussão de ideias e os estudos de caso de oficinas, a pesquisa aqui tratada torna-se pertinente e reveladora de reflexões acerca da educação e do campo artístico contemporâneo.

**Palavras-chave:** Dança; Música, Artes Visuais; Partituras; Interfaces.

## **ABSTRAIT**

**Titre : Partitions en trois dimensions : une composition de danse, de musique et d'arts visuels.**

**Nom de l'étudiant : Bianca Matta da Costa**

**Conseiller : Prof. Maria Alice Poppe**

**Monographie:** Ce travail de conclusion de cours vise à présenter une forme de composition en danse qui, en transcendant les codes musicaux conventionnels de l'écriture musicale, produit un amplitude de pistes d'interprétation scénique et de pratiques pédagogiques dialogiques entre danse, musique et arts visuels. Avec une lecture singulière qui cherche à relier l'aspect visuel d'une partition musicale avec le répertoire corporel vécu, la monographie apporte quelques transpositions expérimentées, des plans de papier bidimensionnels aux espaces tridimensionnels de la scène et de la salle de classe. En outre, il traite des interfaces qui se produisent dans le processus de collaboration entre trois domaines artistiques, qui, parce qu'ils sont configurés dans le même temps et espace de création, entrent en contact, se transforment et se développent, sans perdre leurs éléments de base. Ayant comme démarches méthodologiques la discussion d'idées et des études de cas d'ateliers, la recherche traitée ici devient pertinente et révélatrice de réflexions sur l'éducation et le champ artistique contemporain.

**Mots-clés:** Danse; Musique; Arts Visuels; Partitions; Interfaces.



Lista de figuras:

Figura	1.....	15
Figura	2.....	15
Figura	3.....	16
Figura	4.....	16
Figura	5.....	17
Figura	6.....	19
Figura	7.....	19
Figura	8.....	20
Figura	9.....	31
Figura	10.....	35
Figura	11.....	39
Figura	12.....	40
Figura	13.....	41
Figura	14.....	42
Figura	15.....	43
Figura	16.....	44

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - MÚSICA	
1.1 - Corpos sonoros.....	12
1.2 - A relação com a partitura musical.....	17
1.3 - Um processo da(na) linguagem.....	21
1.4 - Intertranspordenciação.....	23
CAPÍTULO II - DANÇA	
2.1 - O corpo que dança.....	27
2.2 - Práticas educativas como um espaço vivo.....	29
2.3 - Vivenciar a arte visual pela dança.....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS.....	46
Anexos.....	49

## Introdução

Certa vez, colocaram-me a seguinte pergunta: O que te move na dança? Permaneci por um longo tempo sem conseguir respondê-la, deixando-a apenas ecoar. No processo final do curso de Licenciatura em dança da UFRJ, tal questão finalmente fez mais sentido. Interrogar é o que me move na dança, pois provoca, promove abertura e gera ações. Por esse mover pelas perguntas que iniciei a pesquisa trazida para a monografia e é também dessa forma que se dará essa escrita praticada de conclusão de curso.

Este trabalho de pesquisa visa apresentar uma maneira singular de criação em dança com a partitura musical vivenciada durante o curso de Licenciatura em Dança da UFRJ. A questão inicial era engendrar possibilidades de criação cênica a partir da partitura musical, como propunha o Grupo de Pesquisa Partitura Encenada<sup>1</sup> (GruPPEn – DAC/EEFD/UFRJ). Contudo, como interpretar códigos sistematizados desconhecidos por mim?

Transpor uma experiência artística para o âmbito acadêmico foi um processo árduo por ter que encerrá-la em uma concepção, pois uma vivência que é tão singular e própria, não alcança um conceito fechado e estabelecido por outros. Visto isso, tratarei no primeiro capítulo a relação com a partitura musical, onde serão suscitados assuntos pertinentes acerca da pesquisa, buscando na discussão de ideias com outros(as) autores(as), uma aproximação com a vivência. Os(as) autores(as) aqui convidados(as) tiveram como premissa de escolha o afeto por suas escritas e experiências práticas que, de certa forma, soaram poéticas. Relatos sensíveis encontraram outras definições em uma conversa que serviu de base para criar um termo conceitual, abarcando o que realizo com a partitura musical.

No segundo capítulo, tratarei das oficinas desenvolvidas no percurso da

---

<sup>1</sup> O Grupo de Pesquisa Partitura Encenada faz parte do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, quando, então, era orientado e coordenado pelo professor Dr. Lenine Vasconcellos e pela professora Vanessa Tozetto. A pesquisa desenvolvida no Grupo tinha como objetivo criar uma cena a partir da partitura musical. Integrei o Grupo como intérprete, pesquisadora e criadora de 2016 a 2019 e essa experiência motivou o desenvolvimento desse trabalho de conclusão de curso.

pesquisa e que serviram de estudo de caso para fomentar mais possibilidades de criação cênica e abordagens de ensino-aprendizagem. As aulas nomeadas de “Partituras Tridimensionais e Partituras Corporais” que ofereci em espaços dentro e fora da Universidade, aprofundaram as investigações anteriores e estabeleceram os pontos comuns e dialógicos entre as três áreas artísticas presentes na pesquisa. A dança, a música e as artes visuais serão retratadas em suas especificidades, atravessando e construindo interfaces ricas para experienciar a arte.

Com isso, algumas reflexões surgidas no decorrer da monografia como: as relações colaborativas na arte, que permitem ampliar estruturas; e as partituras como cartografias de um corpo que dança, revelam assuntos profundos aqui pincelados e iniciados. Contudo, esses temas provocam mais trajetos a serem percorridos academicamente e artisticamente, estabelecendo, assim, um impulsionador de futuros moveres nesse trabalho de conclusão de curso.

A pesquisa justifica-se pela importância de apresentar travessias em campos variados da arte, como a música, a dança e as artes visuais e, dessa forma, criar conexões interdisciplinares, sobretudo em instituições de estudo como escolas e universidades. A contemporaneidade possibilita um hibridismo nas artes que necessita estar mais presente no âmbito escolar e acadêmico. A discussão da presente pesquisa poderá corroborar com essa questão.

## Capítulo I - Música

*“A música não é para ser ouvida. É ela que nos ouve”.  
(Murray Schafer)*

### 1.1 - Corpos sonoros

Ao me deparar com uma partitura musical ocidental (modelo eurocêntrico, ligado ao sistema tonal) e ser colocada para criar uma cena de dança, fui movida por questões como: O que é uma partitura? Como criar dança a partir dela (o texto musical), sem recorrer diretamente ao som dos instrumentos musicais?

Por ocasião da pesquisa no Grupo de Pesquisa Partitura Encenada, entendi a partitura musical como um texto que registra uma composição musical. Esse texto pode servir de orientação para músicos tocarem os seus instrumentos e, no meu caso de intérprete não musicista, poderia, então, servir para compor uma cena de dança. Por possuir uma noção básica de partitura musical (de texto estruturado e fechado em códigos e símbolos próprios), surgiu a necessidade de explorar um pouco mais esses códigos e, assim, extrair informações que transcendessem as decodificações e as leituras usuais. Com isso, comecei a perceber inúmeras estratégias que a partitura propicia, seja no desenho gráfico das escalas e notas, ou nos encontros e desencontros das linhas melódicas.

Etimologicamente, a palavra composição quer dizer a ação de compor. Construo um jogo de palavras – *Com-por / Pôr-com* – e estabeleço o *pôr-com*<sup>2</sup> da dança com a partitura musical, dando a ideia de posicionar-se próximo a alguém ou a alguma coisa. Em uma troca relacional, busco construir um diálogo com o texto musical percebendo seus elementos gráficos, suas linhas e pontos desenhados no papel. Por não tocar um instrumento musical, busquei fazer algumas analogias de desenhos no meu corpo com os desenhos das notas musicais e símbolos próprios

---

<sup>2</sup>O uso da preposição *com* antecipada por hífen (*-com*) formula uma ideia de proximidade e relação, sendo assim usada no decorrer da escrita deste trabalho com várias outras palavras.

da partitura. Nessa aproximação com a partitura por uma forma singular de leitura e interpretação, questiono se a música composta na partitura musical poderia ser percebida pela dança que eu estava criando. Afinal, a música só pode acontecer pela sonoridade dos instrumentos musicais? O que é a música?

Para entender um pouco sobre música, conversei com as escritas de Antonio Jardim (compositor, musicólogo, professor e produtor musical), Veronica Filippovna (tradutora, ensaísta e doutora em teoria literária) e Murray Schafer (compositor, escritor e educador musical canadense), cujas formulações aproximaram da experiência que tive com a música. Por serem de natureza poética, percebi serem falas experienciadas, saboreadas e praticadas como a minha. Assim, segundo Jardim: “Determinada como a arte das musas, música é a possibilidade da instauração da arte em geral” (JARDIM, 2005, p.14). Por inaugurar e ser originária, a música é um princípio de possibilidades e a experiência com ela torna-se concreta e processual, pois está sempre acontecendo. A musicalidade, entendida como qualidade do que é musical está presente em poemas, em gestos de dança, em peças teatrais e nas artes plásticas, por todas possuírem estado temporal e com isso, toda essa gama de “imagens sonoro-plásticas” (FILIPPOVNA, 2014, p.165) podem ser escutadas e vistas em seus silêncios e sons.

Experienciar a música com a dança é olhar com os ouvidos, escutar com os olhos, inverter sentidos e assim percebê-la por inteiro, tornando-a concretamente corpo. Nessa experiência de escuta, visão e sentido, a música apresenta-se como outro corpo predisposto a estar em relação. Dialogo esse corpo vivo da música ao que Schafer descreve sobre o som. Segundo ele, um objeto sonoro, em evento acústico, divide-se em estágios de vida bioacústica. Associo essa ideia de vida bioacústica a um corpo biológico e seus estágios de vida: o nascimento (ataque do som); o crescimento, a vida adulta (percepção da textura); a velhice, o declínio (o som se desgasta) e a morte que é a reverberação do som. O silêncio, que antecede o nascer do som e seu impacto, é a possibilidade desse “evento musical”. Além disso, no término de um som, quando sua reverberação cessa por total e chega ao silêncio novamente, há a fala da memória, como uma percepção do que foi escutado anteriormente.

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo

quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa. (SCHAFER, 1991, p.71).

Antonio Jardim relata que na música a memória encontra seu lugar primal, desvelando-se na concretude, na realidade e na presença (JARDIM, 2005, p.33). Portanto, música, como arte temporal, torna-se memória resgatada que, tomando corpo, espacialmente vive no presente, em constante processo de revelação.

A concretude da música, para além de instrumentos musicais, incide na partitura musical, onde pude construir uma relação corpo a corpo com seus papéis, grafismos e escritas em primeiro plano. Conforme o contato se aprofundava, outras camadas surgiam como o ritmo, a melodia, a harmonia, o tom... . Elementos musicais revelaram-se durante a criação em dança... . Texturas de um corpo sonoro foram sendo desbravados pelos movimentos.

As texturas da música são formadas por diferentes qualidades sonoras que se agrupam, se arranjam e reorganizam-se para formar o tecido sonoro. São os valores de cada som que reunidos constituem a tessitura de um corpo musical. A cada nova fala e novos valores combinados, uma nova textura é criada. Dessa forma, vislumbrei as diversas possibilidades de processo criativo com a partitura musical. Afinal, os gestos da dança poderiam compor outros arranjos, outras texturas, para além das sonoras e usuais. Texturas essas que ganham mais corpo, tridimensionalidade e espaço.

Para dar exemplos de texturas sonoras no âmbito musical, trago o que Schafer trabalha com seus alunos, ao aproximar cada combinação de som a um efeito visual, como mostram as figuras a seguir:

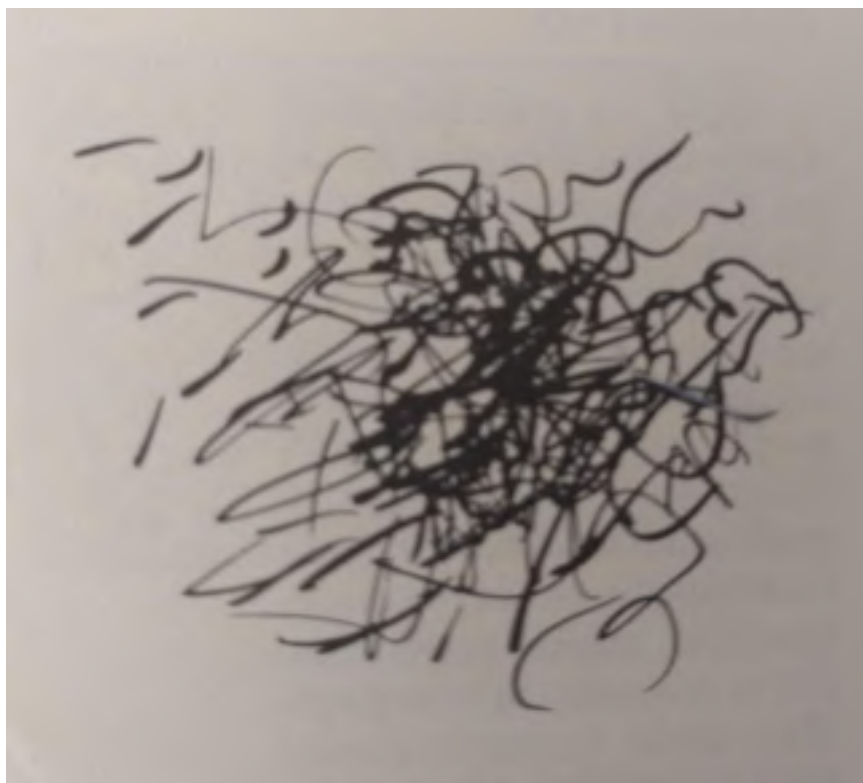


Figura 1: Caos. Imagem retirada do livro “Ouvido pensante” de Murray Schafer, p. 249.



Figura 2: Combustão. Imagem retirada do livro “Ouvido pensante” de Murray Schafer, p. 250.



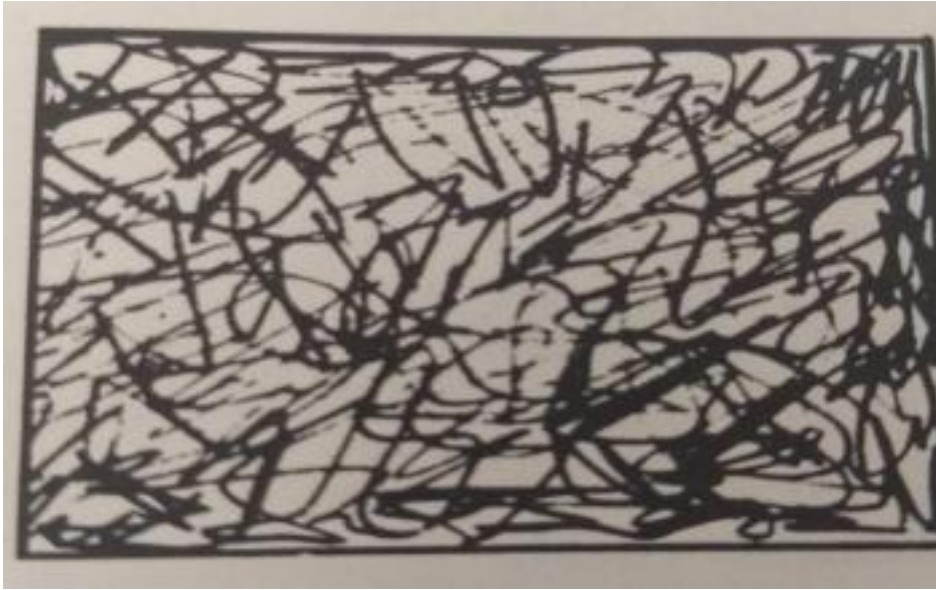


Figura 3: Confusões. Imagem retirada do livro “Ouvido pensante” de Murray Schafer, p. 251.



Figura 4: Constelações. Imagem retirada do livro “Ouvido pensante” de Murray Schafer, p. 252.

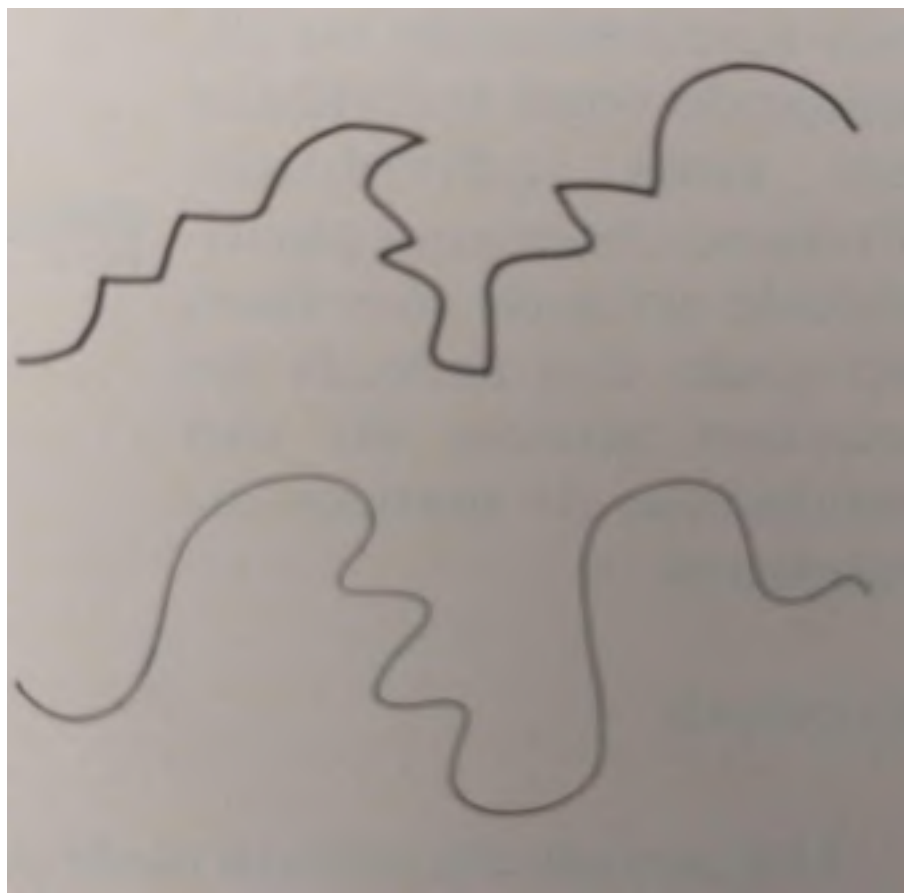


Figura 5: Contornos. Imagem retirada do livro “Ouvido pensante” de Murray Schafer, p. 254.

Essas categorias de efeitos visuais apresentadas para os alunos de Schafer, relatadas no livro “O Ouvido pensante”, sugerem quais agrupamentos sonoros escolher para tocar e, assim, criar a textura. É a mesma relação imagética que construo com a partitura musical. Seus códigos e notações sugerem movimentos e gestos que, diferentemente das imagens categorizadas de Schafer, vão sendo formados durante a leitura da escrita musical, no ato da criação.

## 1.2 - A relação com a partitura musical

Com a partitura “*Allegro*” (BWV 998, de Johann Sebastian Bach)<sup>3</sup> iniciei o

<sup>3</sup> JOHANN SEBASTIAN BACH. *Allegro*, Pag. 74-76 (BWV 998) in: **The Solo Luth Works of Johann Sebastian Bach, edited for guitar by Frank Koonce**. Neil A. Kjos Music Company, San Diego, California, EUA, 1989.). Vide imagem no Anexo 1.

processo dessa pesquisa: uma partitura ocidental com notação sistematizada e estruturada para um estudo musical. Tal composição não havia sido criada especificamente para dança, como ocorrera com outras peças musicais da época. Na proposta do Grupo de Pesquisa Partitura Encenada, a cena criada a partir de Allegro foi composta por mim, pelo bailarino Otávio Gama (aluno do curso de Bacharelado em dança da UFRJ e integrante do Grupo na época) e pelo orientador do Grupo Lenine Vasconcellos, músico e violonista. Exemplifico abaixo alguns trechos processo de composição com essa partitura:

Exemplo 1:

Na imagem apresentada abaixo (figura 6) são notados os primeiros compassos da partitura, de 1 a 5. Os compassos em uma partitura musical são separados por uma linha na vertical que corta as linhas horizontais e paralelas do pentagrama - na imagem destaque em lápis cada compasso. A fim de entendermos a partitura como um texto com diálogos e frases, identificamos primeiramente as linhas melódicas da partitura, também chamadas de vozes melódicas. Estas, promovem uma espécie de conversas e falas musicais, como se fossem frases com perguntas, respostas e declamações. Assim, estabelecemos que a linha melódica alta (voz aguda desenhada em linha verde, conforme a imagem abaixo) seria a minha referência para criação da cena. Já a linha melódica do baixo (voz grave desenhada em linha amarela, conforme imagem abaixo) seria a referência para Otávio. Percebo visualmente as vozes melódicas estabelecerem alguns pontos de contato (círculos desenhados em vermelho), e transponho para a cena movimentos que se encontram com outros movimentos de Otávio. E assim, nossos gestos se tocam.

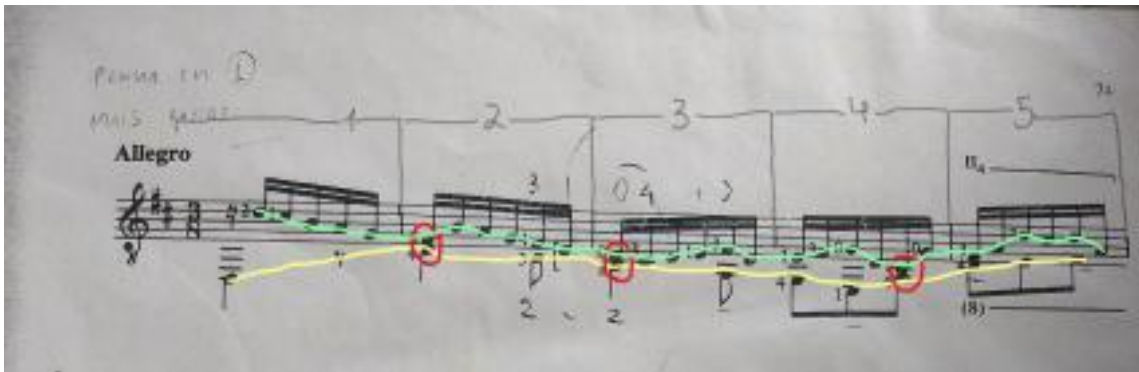


Figura 6: Imagem recortada da partitura *Allegro* (BWV 998, de Johann Sebastian Bach). Compassos 1 ao 5.

### Exemplo 2

A imagem destacada no exemplo 2 (Figura 7, abaixo) corresponde ao trecho dos compassos de 27 a 32. No compasso 27, interpreto a disposição da linha melódica como um movimento de onda (linha desenhada em azul) que, então, realizo com os braços. Já nos compassos 28 e 29 (trecho destacado em laranja) busco transcender os espaços do papel e da cena e imagino cada nota musical tridimensionalmente dançando comigo. Assim, me movimento entre elas, perpassando e traçando uma trajetória sinuosa pelas notas musicais. O ornamento chamado mordente, que aparece no compasso 31 (destacado em amarelo) lembra um pequeno raio/choque na horizontal, onde metaforicamente vejo um movimento vibratório a se realizar no corpo.

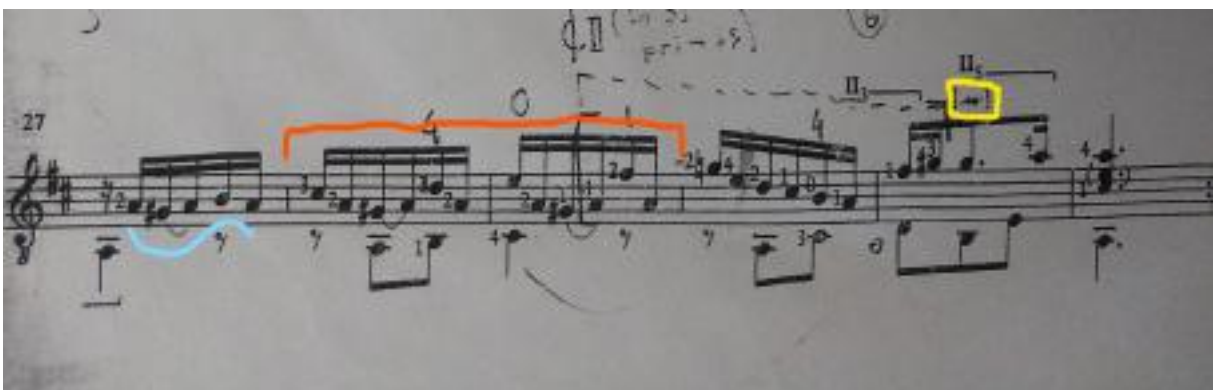


Figura 7: Imagem recortada da partitura *Allegro* do Prelude, Fugue e *Allegro* BWV 998 de Johann Sebastian Bach, versão para violão. Compassos 27 ao 32.

## Exemplo 3

Já nesse trecho da imagem (Figura 8) apresentada abaixo, que corresponde aos compassos de 33 a 37, elaboro uma leitura de acordo com as distribuições das notas musicais no pentagrama. O pentagrama é representado na partitura musical, por linhas paralelas na horizontal que servem de base para as colocações das notas musicais. Ao vislumbrar um ponto da nota musical, que se apoia inteiramente dentro de um pentagrama (colocado entre duas linhas) e outro fazendo contato em apenas uma das linhas, criei uma associação desses pontos das notas musicais com pontos articuláveis do meu corpo que realizam gestos de apoio e de contato entre si. Nessa época, estava cursando a disciplina de Técnica C onde se trabalha o tema de contatos e apoios. Tal repertório apresentava-se potente em meu corpo no momento da criação com a partitura. No compasso posterior ligo os pontos das notas musicais, formando um triângulo e, então, procuro experimentar essa mesma forma ao ligar pontos articuláveis do corpo nos braços e nas pernas.



Figura 8: Imagem recortada da partitura Allegro do Prelude, Fugue e Allegro BWV 998 de Johann Sebastian Bach, versão para violão. Compassos 33 a 37.

Os exemplos acima trazidos para a monografia demonstram como a criação da cena, que a princípio partiria do texto musical, se tornou um processo colaborativo e intenso de diálogo com a partitura musical. Além, é claro, dos performers Otávio e Lenine contribuírem imensamente nessa construção. Ao meu ver, a leitura realizada do texto musical “convida”, de maneira imagética, alguns elementos estruturais presentes na partitura a estarem em cena dançando. Estabelecer uma aproximação e enxergar a partitura como um outro corpo que afeta e interage comigo, revela a própria partitura como presença na cena.

### 1.3 - Um processo da(na) linguagem

Traduzir códigos abstratos por si só já é uma analogia. Interpretar notas musicais compostas em uma partitura, sem conhecer profundamente seu uso formal e sistemático no âmbito musical, permitiu enxergar outras possíveis leituras para os códigos. Ao transcender as grafias da escrita musical em desenhos e imagens, que metaforicamente correspondem ao meu repertório corporal, construo, assim, uma relação de atravessar e ser atravessada pela partitura musical. Vislumbrar a partitura musical como outro corpo, permitiu um estar-com (ela/a partitura), vivenciando a dança como ato de criação pela relação. Dois corpos, com suas escritas e leituras, trocam e se transformam. Em um estado de entrega, presente na ação, saberes foram apresentados e borrados; caminhos foram cruzados e transpassados; movimentos ganharam inscrições no corpo e pelo corpo na dimensão do espaço. Dançando com a partitura algo que não foi previamente pensado ou já estruturado, permitiu estar em processo, no próprio acontecer da música e da dança, pois é na materialização de sentidos que ambas ocorrem. Como falas em ação, a música e a dança se tornam linguagem, pois são corpos na experiência, em trocas e afetos.

Por linguagem refiro-me, aqui, ao que se apresenta como fala (não necessariamente só a verbal) no momento do devir, na dimensão em que o "ser" sendo provocado vive em sua própria existência e, com isso, não representa nem corresponde a algo ou alguém. Tentar definir a linguagem é buscar sua essência, como fez Martin Heidegger ao declarar que "A linguagem fala".

A verdade é que Heidegger, com esta fala, pretende compreender a linguagem, diz ele, "nela mesma e desde ela mesma". Isso, a saber, este "nela mesma e desde ela mesma", evoca experiência. Falar da linguagem nela mesma e desde ela mesma é, pois, falar da linguagem desde e como experiência da linguagem. (FOGEL, 2017, p.29).

Falar da linguagem é, portanto, ser sua fala, habitar nela mesma. É ser cíclico por não querer ir a lugar algum e sim viver potencialmente presente naquilo que te comove.

Quando vivo a experiência da linguagem na música e na dança, amplo, tornando-me a própria experiência. Perco meus contornos definidos e abro-me para o que é evocado. Como um golfar de neném que, sem limites para o prazer de

mamar, deixa transbordar, fluir... . Minha leitura torna-se música, dança, partitura... . Minha escrita torna-se música, dança, partitura... . Um "falar" da linguagem por um modo poético, em que "ser" é revelar sentido e não conceituar as coisas. Dito de outro modo, linguagem também é corpo sensível na relação com a partitura musical.

Embora seja um texto preciso, a partitura musical convencional não é absoluta e suas indicações possibilitam diversas leituras. Portanto, mesmo sabendo decifrar os códigos da partitura a/o intérprete ultrapassa esses símbolos sistematizados e constrói sua interpretação pelo que lhe afeta no ato de apreensão musical. Heidegger (2010) chama de "coisidade das coisas" o que nos afeta pelo sensível, o que percebemos pelas nossas sensações. Ou seja, a essência das coisas é o que vai nos tocar de fato e, em meu processo, não sou afetada pelas significações da partitura, mas sim pelo que nela existe de original, de obra, de sentido. Somente assim sou atravessada e tomada pela *coisidade* da partitura.

Segundo Fogel:

Vê-se ou tem-se realmente algo quando conseguimos nos transpor para sua essência, isto é, para sua proveniência, origem ou gênese. Então, partilhamos a coisa na sua gênese, na sua nascividade. Participamos, pois, de seu ser ou modo de ser e assim, co-nascemos com ela. (FOGEL, 2017, p.20).

Comovida pelas percepções, me deixo ser outra a partir dela mesma. Nascer com a partitura só foi possível pelo ultrapassamento dos limites corporais, meu e da partitura, que em um transbordamento de sentidos borraram nossas estruturas, dando abertura para novas possibilidades, novas falas, novas leituras e novas escritas.

Com isso, entendo que o que ocorre no processo se estabelece como um "criar-com" a partitura e não a *partir* dela. É ser pertencente a ela, deixando a escuta do corpo revelar a própria experiência. Vivenciar a partitura e não significá-la é torná-la linguagem. Nessa experimentação, entendo que permito-me estar aberta para a vivência, pois não busco decifrar ou traduzir elementos formais, mas sim construir uma criação no corpo, do corpo e pelo corpo que ultrapassa, transcende e irrompe um modo conceitual e representativo. Não falar *sobre*, distanciado, mas sim "*-com*", aproximando e experienciando.

Essa outra abordagem que vislumbrei com a partitura foi possível pois o

Grupo de pesquisa Partitura Encenada possibilitou a apreensão musical em nível estético. Isso ocorre pelo estreitamento e familiarização da linguagem musical sem que, necessariamente, seja feito somente por músicos. Os elementos enunciativos contidos em uma partitura e todo seu universo relacional fornece uma apropriação cheia de significados, sentidos e contextos a serem experienciados. Em conversa com a autora Isabel Carneiro sobre o texto “Partitura como anteparo”, o professor Lenine descreve no projeto do Grupo de pesquisa Partitura Encenada o seguinte:

O acontecimento de música a partir da leitura de uma partitura por um músico é um fato de grande obviedade. A questão se coloca de maneira mais pertinente para a pesquisa deste projeto ao se indagar quais possibilidades de dança e de encenação podem surgir quando bailarinos buscam junto com o músico, na mesma partitura tão própria a este último um caminho para a criação coreográfica e cênica. O texto musical instiga sobremaneira áreas artísticas que, a priori não exigem conhecimento musical inerente para o seu desenvolvimento mas, nem por isso, este elemento deixa de levantar interesse e inspirar na busca de possíveis leituras por óticas outras dentro do que é próprio e específico às demais artes (OLIVEIRA, [s.d.]).

#### 1.4 - Intertranspordenciação

Ampliar o texto musical na interpretação construindo um diálogo ativo entre partitura e intérprete torna visível a obra em si. Deixar-se, ser o outro, na troca dessa experiência de linguagem, transpondo saberes e falas e transcendendo as estruturas pré-existentes, permitiram transformar e abrir tais estruturas em diversas possibilidades.

Frequentemente, perguntam se o que realizo com a partitura musical é interpretação, transposição ou transcendência. No entanto, a pesquisa permeia esses três termos conceituais. Na tentativa de explicar o processo com a partitura, especificamente a ação singular de leitura e escrita com o texto musical, percorro cada conceito sem, contudo, atribuir a um termo único e específico. Resolvi, então, criar o neologismo *Intertranspordenciação* que define o objeto de estudo e abarca de forma reunida cada etapa da pesquisa. A fim de esgarçar os termos pertencentes à Intertranspordenciação buscarei o diálogo com autores que falam sobre interpretação, transcendência e transposição.

Em uma análise estrutural da palavra interpretação, Inter (entre) - pret/premium (valor) – ação (movimento), compreendo interpretação como ação a se colocar entre



valores, tornando, assim, visível a obra. Segundo o professor e filósofo Gilvan Fogel (2017), “O próprio intérprete, o que vê, não sub- ou pré-existe à interpretação, mas ele é obra do e no interpretar” (FOGEL, 2017, p. 59).

Para o músico e professor Daniel Ribeiro Medeiros (2015), é no processo interpretativo das indicações contidas na partitura que ocorre a compreensão relacional onde cada intérprete estabelece suas analogias e amplia o conteúdo do texto musical.

(...) a interpretação é, essencialmente, “a arte de ler as entrelinhas” (HILL, 2002, p.131). É no espaço correspondente às entrelinhas que a nosso ver se estabelece o próprio processo hermenêutico, ou seja, é no diálogo entre interlocutor (intérprete) e texto que se constrói a aprendizagem e a compreensão musical. (MEDEIROS, 2015, p.191).

Medeiros traz as entrelinhas como espaço de troca, de conversa e, por conseguinte, de aprendizagem. Espaço este, não explícito ou visto diretamente no texto, mas que se revela na relação, no "entre" corpos. A(o) intérprete, ao se colocar ativamente com o texto da partitura, vive a obra e faz crescer a sua leitura. Conseqüentemente, a escrita musical também cresce, manifestando o que antes não era visto diretamente. Medeiros explica que interpretar é dialogar e a(o) intérprete, no estudo de uma partitura musical, busca as concepções artísticas do(a) autor(a) da obra para, assim, relacionar com as suas próprias concepções.

Transcender “é ser possibilidade para possibilidade” (Fogel, 2017), é estar aberto para o que afeta na experiência. Compreendo a transcendência como algo inerente ao corpo em sua existência que, no viver, se entrega e libera caminhos a percorrer, a ir além. Transcendência fala de demasia, do que ultrapassa e, dessa forma, inaugura. Nesse transbordamento de ser, o irromper faz-se necessário e liberto, permitindo a transformação e a criação de novos arranjos.

Dançar com a partitura sem traduzir suas notações como realiza um músico, permitiu vivenciar as escritas do texto musical e transcender seus códigos. Com isso, outros significados e sentidos tomaram espaço e se ampliaram nessa relação. Gosto de traçar um paralelo do processo de leitura da partitura com a leitura de uma criança que ainda não sabe decifrar os símbolos das palavras e, por isso, constrói sua própria leitura, tomada de experiências vividas e absorvidas em um sentido particular.

Gilvan Fogel defende que para as palavras tornarem-se poéticas, é necessário antes desaprender os símbolos, pois as palavras na poesia não representam a linguagem, elas são a própria linguagem. Pensar a dança como lugar dos movimentos poéticos, seria pensar em não representar símbolos e sim mover sendo corpo na experiência, que transcende e é linguagem. É preciso saber que a transcendência que trago aqui como referência, não é algo de um universo místico e espiritual. Ela fala de sensações, de experimentações, de um modo de ser.

(...) um tal modo de ser transcendente. (...) que é sentir-ver-perceber-dizer, aístheis-nous-lógos, não é uma coisa ou algo nenhum, nada de matéria ou de material, também não nada imaterial ou espiritual, mas justamente só e tão só um modo de ser, quer dizer, uma dimensão – ou abertura, ou horizonte, ou mundo. (FOGEL, 2017, p.93).

No conceito de transposição trago a ideia de um deslocamento, de um atravessamento de posições e espaços. A compreensão de espaços e planos que se comunicam e se permeiam, surgiu no início da pesquisa com a partitura, quando tive acesso ao texto “Planos de composição” de André Lepecki. No texto, o autor traz o primeiro plano de composição, também chamado de “Plano do quadrado branco de Feuillet” e, na concepção de Raoul-Auger Feuillet, Lepecki explica que:

(...) a condição de possibilidade para a dança passa pela criação de um isomorfismo estrito entre o chão onde a dança se atualiza e a página em branco do livro onde ela se traça antecipada e virtualmente. (LEPECKI, 2009-2010, p. 14).

Inspirada nesse trecho do texto, vêm a ideia inicial de transpor uma partitura musical, presente em um plano bidimensional, para um espaço tridimensional da cena. Para isso, seria preciso ver o texto musical como uma notação de dança, isto é, um registro que permitisse traduzi-lo e posteriormente, apresentá-lo na cena. Contudo, a partitura musical, como o próprio nome já diz, não é uma partitura de dança. Como fazer então?

A proposta do Grupo de Pesquisa Partitura Encenada já se faz incomum por colocar bailarinas(os) para criarem dança com base em algo que não necessariamente é de conhecimento dos mesmos. Quando tento trabalhar a partitura musical como uma notação de dança, percebo que não há apenas uma transposição do papel para o chão pura e simplesmente. Pois, ocorrem muitos atravessamentos durante essa transição de espaços que são importantes e integram

o ato de criação. Na pequena travessia do papel para a sala de ensaio, por exemplo, há um corpo impregnado de repertórios do mover. Movimentos esses vividos em tempos longínquos, mas que ainda restam na memória e ressoam. Há também gestos dançados, assimilados e trocados entre os parceiros de cena no instante da criação com a partitura. Os contextos de cada encontro para criar a cena é contado, também, como mais cruzamentos, como outros planos de composição.

Todo objeto estético envolve em sua construção a ativação de mais de um plano de composição. (...) Cada um desses planos não deixa de ser também um elemento de outros planos. Planos entrecruzam-se, sobrepõem-se, misturam-se, entram em composição uns com os outros, atravessam-se. (LEPECKI, 2009-2010, p. 13).

As transposições de vários planos de composição, combinadas com a transcendência de símbolos, somadas às ações de diálogos interpretativos, constituem o termo Intertranspordenciação, que melhor define o processo com a partitura. Porém, acredito que esse “palavrão” não esgota a pesquisa em uma reunião de conceitos. Vejo mais como um chão em que posso apoiar as ideias e seguir construindo novos processos criativos, questionando quais outros planos possíveis de composição podem surgir.

## Capítulo II - Dança

*“Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:  
- As cousas não tem significação, tem existência”.*  
(Alberto Caeiro)

### 2.1 - O corpo que dança

Na formação profissional, vivi uma rigidez de técnica no balé clássico<sup>4</sup>, procurando estar sempre no ponto, na ponta, no ápice de uma bela e virtuosa performance. Porém, com o tempo, isso foi incomodando e perdendo o sentido. Comecei a buscar mais liberações no corpo, mais pontos articuláveis, menos rigidez no “como dançar”, menos pontos fixos em “onde dançar”, isto é, outros modos de se mover. Hoje encontro-me no “entre”, nas dobras do corpo que pode ter sua rigidez maleável.

Na dança contemporânea é possível transitar por várias técnicas que permitem ora estar fixa e rígida, com tonicidade aparente e potente, ora estar em fluxo mais leve, macio e flexível. Com a dança contemporânea experimento o que pode um corpo em movimento expressivo e investigativo, que dança sem objetivar uma forma preestabelecida, nem explorar movimentos a fim de dar significados a códigos pré-definidos. As técnicas comumente utilizadas na dança contemporânea tem a premissa de servirem como meio, como caminho e como percurso, mas não como fim. E nesse viés, vivendo no processo, tendo a escuta no momento do gesto o corpo que dança se abre para diversas perspectivas.

Nas leituras e escritas que realizo com a partitura musical, sou corpo/espaco de travessias cruzando estruturas, a princípio duras e fechadas, e manifestando possibilidades. Um corpo articulável que dança, proporciona solturas e afrouxamentos em outrora firmes e engessados. Sou corpo que, ao ler pontos e linhas fixas em um papel, transforma-os em movimentos e escritas poéticas pelo espaço. Um corpo que dança em um contexto contemporâneo, onde o atravessar

---

<sup>4</sup> Importante ressaltar que na formação de balé clássico que tive, a abordagem de ensino por muitas vezes foi rígida e também antididática. Contudo, isso não é próprio do estilo, pois o balé clássico, assim como outros estilos de dança, podem ser abordados de maneira didática, versátil e adaptável para cada corpo.

fronteiras e ser permeado por outros mundos se torna constante e pulsante.

Retomo ao texto de Lepecki, especificamente ao primeiro plano de composição do qual tive a ideia inicial. Quando sou instigada a transpor as escritas codificadas do papel para o espaço, encontro diversas camadas, ou outros planos, já agenciados e atravessados no corpo. Como o próprio autor relata, não há um chão liso e neutro como uma folha em branco, superfície utilizada como metáfora. Reitero que, assim como o chão, não tenho um corpo isento de histórias ou de “marcas de vida” e é com esse repertório transformado a cada instante, que percebo um corpo disponível e mobilizado a transformar.

Nas ações promovidas pelo Grupo de Pesquisa Partitura Encenada, os processos criativos são acompanhados de gestos que modificam elementos e geram outras formas de lidar com os mesmos. Assim, com as escritas codificadas da partitura musical, escolho aproximá-las das singularidades corporais e alterar seus usos. Essa forma relacional de criar, ocorre também quando danço com o instrumento musical chamado cajón<sup>5</sup>, não interagindo somente como um objeto musical para percutir. No corpo que dança, o cajon passa a ser minha extensão, “um outro em mim”<sup>6</sup>. “Há, talvez, uma proposição de deslocar a subjetividade do corpo para certa potencialização do objeto ou do espaço.” (POPPE, 2018).

A constituição desse corpo que dança e busca construir relações e ampliar espaços, foi configurado em um percurso tomado por diferentes metodologias e fundamentos, construindo assim um modo dialógico de dançar. Como exemplificado no capítulo anterior, ao ser sensibilizada pelas práticas de contatos e apoios na sala de aula, traço uma relação da técnica apreendida com os desenhos gráficos da partitura musical. Ou ainda, ao escapar da tradução das notas musicais, trago-as para a cena e danço com elas. Um corpo que “dança-com”: instrumentos musicais,

---

<sup>5</sup> Um instrumento musical de percussão, de origem peruana, surgido na época dos africanos que foram escravizados. Esses, por sua vez, impedidos de usarem seus próprios instrumentos, resolvem tocar em caixas de madeira e gavetas. A palavra cajon é o aumentativo de caja (caixa). Fonte: Blog Multisom.

<sup>6</sup> Um exemplo de criação do trabalho de dança chamado “O que de mim se estende é outro em mim”, criado com o cajon e as sapatilhas de ponta e apresentado nas mostras do Grupo de Pesquisa Partitura Encenada, tendo como release o seguinte trecho: Ao considerar o instrumento musical uma extensão do corpo do músico, a bailarina Bianca Matta experimenta em seu trabalho o cajon e a sapatilha de ponta também como suas extensões corporais, revelando em cena um corpo em com-posição musical, sendo sonoramente visível e poeticamente tocado.

as escritas da partitura musical, outros corpos em cena, o espaço que contextualiza e a memória inscrita. Um corpo buscando espaços para se relacionar, dialogar e aproximar dizeres e escritas sensíveis. Um “criar-com” que viabiliza a escuta e testemunha o outro, ampliando a própria dança.

As interações elaboradas e surgidas nesse estudo com a partitura musical criam uma infinidade de formas a serem constituídas. Nesse contexto surge a pesquisa que se apresenta, inicialmente, pela abordagem de criação artística e, depois, se desenvolve para uma prática educativa a ser apresentada em seguida.

## 2.2 - Práticas educativas como um espaço vivo

Com a pesquisa sendo vivenciada durante um tempo, percebo as áreas da dança, da música e das artes visuais sendo interligadas e, com isso, um aspecto pedagógico a ser construído e culminado em práticas educativas. Senti, então, a necessidade de provocar outras pessoas com minhas inquietações sobre o “criar”-dança com a partitura musical. Por ser aluna do curso de Licenciatura em Dança, busco aproximar a pesquisa artística com a educação. Foi dessa forma que surgiram as oficinas “Partituras Tridimensionais” e “Partituras Corporais”<sup>7</sup>. As oficinas são uma abordagem de dança que, em conversa com a música e as artes visuais, promovem a criação de partituras corporais. As aulas têm como processo o estímulo imagético dos desenhos e grafismos das partituras musicais que, não sendo lidas de maneira convencional, possibilitam diversas interpretações. As notas e as escritas musicais transformam-se em escritas do corpo no papel e no espaço.

A relação dialógica entre a dança, a música e as artes visuais, construída e apresentada nas oficinas, provocam questões pela combinação rica e complexa. Três áreas artísticas convergem em um mesmo assunto, cada uma com sua especificidade, encontrando nessa conversa afinidades para *estar-com*. Uma colaboração que ocorre por compartilharem o mesmo tempo e espaço — gestos de

---

<sup>7</sup> Inicialmente, as oficinas foram chamadas de Partituras Tridimensionais e posteriormente, de Partituras Corporais. Como Partituras Tridimensionais, foi ofertada na 8ª SIAC da UFRJ em 2017; na residência artística do Grupo de Pesquisa Partitura Encenada no Centro Coreográfico do RJ e durante três meses no espaço corpo do SESC Copacabana no RJ, ambas em 2018. Partituras Corporais foi oferecida em São Mateus/ES em 2020 e agora em 2021, em formato on-line, com apoio da Lei Aldir Blanc.

dança que desenham traços pelo espaço e criam imagens visuais nas suas temporalidades, ritmos e musicalidades.

Desde o início da pesquisa, o que destaco na partitura musical é seu aspecto visual. O olhar passeia pelo papel e, dessa forma, percebo como estão organizados e distribuídos os signos e as notas musicais, se preenchem todo espaço da folha ou ressaltam algum trecho somente. Na percepção dos desenhos, questiono quais outras notações/partituras, além da escrita musical de modelo ocidental, foram criadas na arte e como elas se (re)apresentam.

Como forma de apreciação e contextualização no início de cada oficina, demonstro outras notações artísticas que busquei como referência e que servem de exemplos como subversão e expansão de partituras, além de revelarem outras camadas e texturas. São elas<sup>8</sup> : as partituras de dança de Beauchamp-Feuillet e Benesh Movement Notation; as escritas de movimentos em Kinetografia (Labanotation); a partitura gráfica “Veve Score” com notações mais livres do músico Billy Martin; o artista visual Yazan Halwani com sua obra “Musicaligraphy” que transforma uma partitura musical; e ainda, as composições visuais de Kandinsky. Um leque de possibilidades de escritas e leituras que mostram outras notações, outras imagens visuais, desenhos e componentes comuns e/ou diferentes que podem ser identificados e ampliam os sentidos.

O intuito, de provocar as pessoas com a demonstração dessas diversas partituras possíveis, é alargar as percepções sobre as escritas na arte e, também, mostrar que não há uma única forma de ser feita uma partitura. Assim, como as interpretações das partituras são geradas a partir do valor de cada intérprete, a criação das partituras também acontece pelo contexto e pelo pretexto motivador de cada pessoa. A escrita pode, por exemplo, ser estabelecida por códigos já conhecidos e que na partitura são transformados e ganham outros significados, como é o caso de Yazan com suas pinturas/grafites que utiliza a caligrafia árabe para compor os desenhos, mas sem se utilizar dos significados dos signos da caligrafia árabe. O que se torna importante em seus grafites são as formas das letras árabes que em composição, constroem e formam o desenho final, como pode ser

---

<sup>8</sup> Todas essas partituras listadas no parágrafo estão apresentadas em imagens no Anexo I - Partituras para apreciação e contextualização das oficinas.

visto na imagem abaixo:



Figura 9: Selfie/auto retrato de Yazan Halwani. Fonte: Instagram profissional do artista

Nas aulas proponho um “desaprendizado de códigos” e uma sensibilização corporal, pois desde que nascemos somos “tomados” por símbolos carregados de uma pré-significação. Contudo, nosso ser desprovido de códigos está aberto para viver coisas e dar sentido a elas. Somos corpos potencialmente sensíveis que, com o tempo e diversos engessamentos de estruturas fechadas, nos afastamos das sabedorias que existem e provém do próprio corpo. Na prática das oficinas, a investigação pelo corpo acontece em um fazer artístico onde alunos(as) criam, experimentam, desenvolvem e percebem uma poética pessoal.

Ao propor uma interpretação livre e mais aberta das partituras musicais, que



foge dos conceitos de certo e errado, a oficina permite que cada um(a) acesse seu repertório e saberes vividos, suas escritas, leituras, falas e escutas que perpassam e partem do corpo nas experiências e sensações. Corpos diversos que provocam e que alteram movimentos e convertem ações estagnadas e sistematizadas em gestos dançados. Além disso, ao vivenciarem a dança com a música e com as artes visuais, as(os) participantes integram suas múltiplas habilidades sensório-motoras e cognitivas.

O espaço do papel, onde estão as partituras, é o ponto de partida das aulas, assim como foi no início da pesquisa artística. Esses escritos no papel com seus elementos visuais são transpostos para o espaço do corpo e para o espaço da sala, ganhando tridimensionalidade e movimentos. Entendendo o espaço como algo que possui uma plasticidade e que se modifica conforme o contexto que se apresenta. Os pontos e as linhas, elementos básicos da pintura e presentes na partitura, são percebidos nas formas corporais, nos pontos de articulação dos ossos, nas trajetórias que os movimentos e gestos percorrem os espaços e nas ações criadas metaforicamente com os desenhos das partituras.

Nesse alargamento de percepções visuais vou propondo as dinâmicas da aula, encontrando os pontos e linhas mais libertos que saíram do utilitário gráfico das notas musicais e ganharam espaço, outros traçados e outros sentidos. Como exemplo, um pentagrama musical dinâmico que reúne corpos que caminham paralelamente e cortam o espaço da sala criando uma base para possíveis danças e escritas corporais. Ou ainda, um chão/papel em que experimentam traçar com todo o corpo desenhos identificados na partitura e que pelo contato com o chão, torna sensível os registros corporais dos alunos.

Durante a criação de dança com o texto musical, os espaços da partitura, do corpo e da cena são afetados, surgindo novos meios, novas percepções, outras leituras e escritas e seus desdobramentos ocorrem em um continuum. Esses espaços vivos presentes na proposta de criação, passam a ser celeiros ricos para as vivências das práticas educacionais.

Por espaços vivos trago em diálogo o espaço e o meio para Fernand Deligny. Poeta e etólogo, Deligny trabalhou vários anos em instituições asilares e centros

sociais onde formulou e contrapôs a noção de normalidade, inadaptação, inclusão e tratamento. Em sua prática, o espaço é algo primordial por ser esse, a dimensão do real, onde acontecem as ações e se estabelecem as interseções dos indivíduos em convivência e faz evocar o "entre" das relações.

O conceito de inteligência espacial, proposto pelo psicólogo e médico Henri Wallon, é desenvolvido por Deligny que entende o humano em seu lugar primal, pois antes de simbolizar o mundo, o ser humano habita o mundo. Deligny parte do real, do gesto, do agir sem propósito, provoca a “direção de uma involução para além da significação” (PASSOS, 2018, P.147). É uma prática que vai sendo integrada a ideias e pensamentos criados no decorrer da vida em Rede. A Rede é um espaço de convivência de indivíduos radicalmente diferentes (crianças autistas e adultos não especialistas), onde relações, movimentos, convivência e a prática de cuidados acontecem e ressoam em vários processos.

Além do espaço na Rede, é no espaço do papel que Deligny promove suas escritas poéticas que vagam sem objetivo de serem acadêmicas e/ou científicas. É também no papel que formula termos/verbetes e estimula a criação das cartografias feitas pelas presenças próximas. Cartografias essas que, a meu ver, são as extensões dos espaços de convivência. Nas cartografias, percebemos vários atravessamentos de traçados, escritas e desenhos singulares, transposições e camadas temporais da vida em rede.

A psicologia materialista de Henri Wallon influencia Deligny que percebendo nas crianças autistas um corpo espacializado, quase sem borda, opta por percorrer e organizar o território e estabelecer a partir disso um melhor convívio de sujeitos diversos. Deligny enxerga o humano integrado ao meio que vive, como na teoria psicogenética de Wallon que articula a inteligência prática e discursiva, reunindo o cognitivo, o sensório, o motor e o contexto social.

A existência individual está mergulhada na existência sociocultural do seu tempo, o desenvolvimento é um processo não linear: comporta fluxos e refluxos para ajustar as possibilidades do indivíduo com as exigências do seu meio. (ALMEIDA, 2010, p. 24).

É um jogo de tensão constante onde os conjuntos funcionais da pessoa se transformam pelo ambiente, que será também alterado pelas ações da pessoa. Essas concepções do espaço em Wallon e Deligny, embasam as percepções que

obtive nas oficinas, de um meio que é relacional e possibilita corporeidades distintas a interagirem entre si. Cada pessoa que participa da oficina elabora seus próprios gestos e registros estimulados por uma mesma partitura musical. Suas escritas criadas se tornam uma espécie de cartografia, isto é, um mapa corporal que retrata, ou melhor, revela repertórios vividos, transformados e trocados em diversos outros espaços e tempos. Em uma mesma experiência, leituras e escritas variadas são desenvolvidas, pois cada corpo já é um espaço com muitos planos em composição constante, entregues ao porvir, sem conceitos fechados, só deixando o corpo perceber e estar para assim possibilitar.

As abordagens de ensino-aprendizagem desenvolvidas nas aulas tiveram estratégias diversas, adaptando-se ao público-alvo, tempo de oficina e contexto local. Como público, por exemplo, já foi oferecido para crianças a partir de 10 anos e adultos com ou sem experiência em dança ou outra linguagem artística. O tempo de oficina variou de um encontro somente, para dois encontros semanais por três meses, podendo, nesse segundo formato citado, ser aprofundado um pouco mais as vivências com elementos de cada área. Em contexto presencial ou on-line a oficina foi estabelecendo adaptações e ganhando cada vez mais estratégias e possibilidades educativas a serem investigadas. Apresentarei a seguir, algumas dinâmicas desenvolvidas nas oficinas:

Pontos que dançam pelo espaço - São oferecidos adesivos (em formato de pequenos círculos) e tinta corporal. É solicitado que os alunos escolham partes articuláveis do corpo para “pontuarem”. Depois disso, como em um laboratório prático, de maneira não diretiva, os participantes são orientados a levar esses pontos para passear pelo espaço da sala. Orientações: experimentar linhas imagéticas retas, curvas, retorcidas, para várias direções e sentidos do espaço; experimentar pontos acentuados e fortes visivelmente por conta do movimento que será acentuado, forte e direto; experimentar movimentos rápidos e lentos variando o visual dos pontos no espaço; experimentar pontos que se aproximam e se afastam e quais reverberações visuais e corporais isso sugere;

Pentagrama no espaço - São colocados cinco elásticos, um embaixo do outro, pendurados nas paredes da sala de aula, de uma ponta a outra, dando a visibilidade

de um pentagrama, presente na partitura musical. Com os pontos articuláveis do corpo pintados e/ou destacados pelos adesivos, oriento os alunos a moverem essas partes do corpo no “pentagrama visível” criando linhas que atravessam as linhas/elásticas do pentagrama. Dessa forma, os participantes começam a relacionar seus movimentos e desenhos corporais, com as grafias da partitura apresentada. Segue imagem para ilustrar:



Figura 10: Oficina Partituras Tridimensionais oferecida na residência artística do Grupo de Pesquisa Partitura Encenada em 2018 no CBAE/UFRJ.

Circuito dos elementos - Há quatro quadrados demarcados no chão com fita crepe e cada um pertence a um elemento visual - plano, ponto, linha reta e linha curva. É solicitado aos alunos que transitem por esses quadrados, experimentando movimentos que se aproximem das formas de cada espaço. Enquanto isso, são lidos alguns trechos do texto “Ponto e linha sobre plano” de Wassily Kandinsky e outros trechos de “A casa de Euclides: elementos de geometria poética”, de Sérgio Capparelli, para estimular a criação dos alunos nos espaços.

Todas essas dinâmicas citadas acima, além de outras não explicitadas na monografia, ganham novas abordagens e outras perspectivas conforme cada espaço e contexto em que a oficina é oferecida. As trocas com cada pessoa que participa da aula, contribui fortemente para transformações e adaptações das dinâmicas.

### **2.3 - Vivenciar a arte visual pela dança**

Como descrito ao longo dessa na monografia, o processo de leitura com a partitura desde o início deu-se pelo visual. Uma escolha de percepções a partir do sentido dos olhos que capta o mundo em partes e precisa ser amplificado ou recolocado pelos outros sentidos do corpo. Essa compreensão e estímulo das “visões em potencial” que existem no corpo, como a pele e o ouvido, é a mesma ideia que proponho ao ouvir com os olhos a sonoridade das músicas. Um corpo com uma abordagem sensível, aguçado e integrado nas percepções e trocas.

Em 2019, ao sair do Grupo de Pesquisa Partitura Encenada, busquei espaços com novas provocações para o contínuo processo de pesquisa. Nesse período, participei de uma oficina chamada “Música de Tocar e Ver”<sup>9</sup> com o músico, compositor e artista plástico Roberto Velasco. Nos estudos com Velasco, apresentando como referência a arte de Paul Klee, experienciei os elementos musicais em outras texturas de papel e camadas de folhas transpostas, alargando o

---

<sup>9</sup> Música de Tocar e Ver foi um curso livre que ocorreu na Escola de Música Villa-Lobos RJ, ministrado pelo violonista, compositor e artista plástico Roberto Velasco, por 4 sábados entre os meses de maio e junho de 2019.

registro musical e apresentando outras plasticidades para a partitura.

Artista plástico e um dos principais teóricos do construtivismo, Paul Klee nasceu na Suíça em uma família de músicos, estudou música desde criança e buscou em toda sua formação artística e acadêmica relacionar a música com as artes visuais. Roberto Velasco sugere uma poética de Paul Klee nas aulas e, com isso, introduz alguns elementos formais da pintura em diálogo com a música.

Tendo como base um texto sobre o pensamento criativo de Paul Klee e sua teoria da forma, construo alguns princípios de arte visual. Para Klee, “o ponto executa o movimento zero” (KLEE, 1973, apud CASTRO, 2010, p.10). O artista compreende a linha por pontos em sequência que, ao serem ligados, traçam uma trajetória em movimento. Assim acontece em uma partitura musical, ao ter notas musicais interligadas gerando uma linha melódica. Essa ideia da linha como o passeio de um ponto, sugerido por Paul Klee, faz o compositor Murray Schafer parafrasear que “uma melodia é como levar um som a um passeio” (SCHAFER, 1991, p.81).

Nesse contexto das artes visuais na interface com a música, contemplo pinturas pela escuta e ouço músicas pelos olhos. A oficina de Roberto Velasco proporciona uma nova inversão de sentidos, o que sugere uma ampliação da percepção. Em suas proposições, o traçar livre na folha de papel está atento e sensível ao movimento que ocorre na experiência, deixando o “desenhar” mostrar-se em gestos que escorrem no papel. Posiciono-me novamente com o corpo inteiro para vivenciar uma área desconhecida, através das artes visuais. Transportando para o corpo o experimentar de alguns elementos da pintura, sensibilizo minhas escápulas em contato com o chão e, através de gestos realizados, sou orientada pela movimentação das mesmas no espaço, transpondo suas trajetórias em *linhas ativas*<sup>10</sup> no papel.

Motivada pelo universo das artes visuais, visito a exposição “Paul Klee – Equilíbrio instável” que ocorreu no CCBB/RJ no mesmo período. Ao contemplar as obras e saber um pouco mais sobre sua vida, vislumbro uma maneira lúdica e, de

---

<sup>10</sup> “A linha melódica é denominada por Klee de linha ativa (KLEE,1973,105), pois executa um movimento perfeitamente espontâneo” (KLEE,1973, apud CASTRO, 2010, p. 11).

certa forma, mais livre no fazer artístico. Paul Klee, mesmo tendo flertado com algumas correntes artísticas de sua época, buscou criar de um jeito mais autônomo. Suas experimentações com materiais diversos e sobreposições em camadas, estimularam-me a criar com materiais do cotidiano. Decido, então, gerar em papel, algumas releituras da partitura musical Allegro de Bach. Abaixo, apresento e descrevo um pouco dessas releituras:

#### Releitura 1:

Dentro do que já havia sido construído de leitura e dança com a partitura musical de Allegro, crio uma partitura com grafismos dos gestos e com transposições de camadas de papéis em composição com materiais distintos. A releitura apresentada na imagem abaixo, corresponde aos compassos do 1 ao 15 da partitura original. Nesse processo criativo, busquei desenhar os gestos que restaram na memória/corpo. A transposição ocorre, então, do espaço e do corpo para o papel. Sem os parceiros de cena, Otávio e Lenine, investigo quais sensações de toques e trocas permanecem em mim. Na experimentação com os papéis, pincéis e desenhos, seleciono três elementos da paisagem sonora - a harmonia, o pentagrama e as linhas melódicas - e transponho-as, respectivamente, em vinho, café e linha de costura. Na harmonização da folha de papel com o vinho, desenhos próprios do papel vão sendo revelados. As linhas do pentagrama (que servem de base para as notações musicais e constantemente são representadas de forma reta, precisa e rígida) são transcritas em café, escorrendo e preenchendo mais espaços, tornando-se linhas elásticas, flexíveis e mais fluidas. Os grafismos dos gestos marcam pontos iniciais do movimento e são perpassados pela linha de costura vermelha, o que corresponde à linha melódica que percorre a partitura e liga os gestos desenhados às camadas de papel.

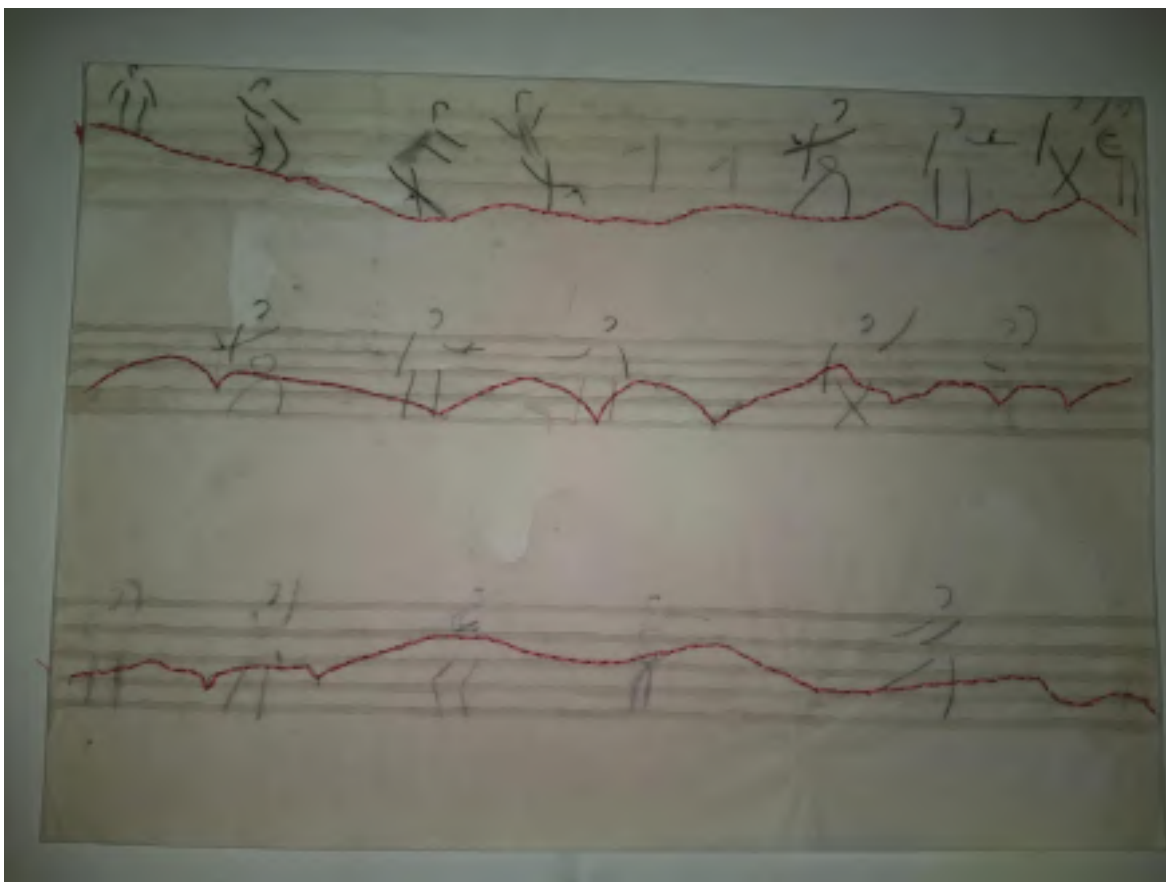


Figura 11: Partitura criada em 2019 por mim, a partir da releitura da partitura musical Allegro BWV 998 de Bach (compassos 1 ao 15) e das movimentações criadas em cena no Grupo de Pesquisa Partitura Encenada.

#### Releitura 2:

Nessa experimentação, dou continuidade aos compassos da partitura original de Allegro: a imagem abaixo corresponde aos compassos do 16 ao 32. Mantendo a harmonia em vinho e o pentagrama em café, os gestos são, dessa vez, desenhados com carvão vegetal em uma tentativa dos traçados serem borrados e sombreados, o que sugere um pouco mais de movimento aos grafismos. A linha melódica não é transposta, pois escolho aprofundar mais a transposição dos movimentos corporais. Revendo em vídeo a movimentação de dança criada com a partitura musical, transponho para o papel as linhas traçadas pelas trajetórias dos pés no chão. Espacialmente, essas linhas não seguem a convenção de uma notação musical. A



linearidade do pentagrama e o sentido da esquerda para a direita é rompido e novas possibilidades de escrita emergem, se cruzam, dão voltas, sem, no entanto, revelar onde iniciam e onde terminam. A textura visual das linhas no papel aproxima-se da ideia de linhas de errância nas cartografias do universo deligniano. “Por *linhas de errância*, Deligny entende os deslocamentos e os gestos das crianças, tanto quanto suas transcrições” (GRUPO LINHA, Glossário Deligny: Tradução em movimento. No prelo 2021) – desvios e atravessamentos dos autistas nas cartografias feitas pelas “presenças próximas” na rede de convivência. Dentro dessa experimentação, questiono: Cartografar um corpo que dança é revelar um corpo de errância?



Figura 12: Partitura criada em 2020 por mim, a partir da releitura da partitura musical Allegro BWV 998 de Bach (compassos 16 ao 32) e das movimentações criadas em cena no projeto de pesquisa Partitura Encenada.

Errar: a palavra me veio. Ela fala um pouco de tudo, como todas as palavras. Trata-se de uma “maneira de avançar, de caminhar”, diz o dicionário, de uma “velocidade adquirida por um movimento sobre o qual não age nenhum propulsor” e também “rastros de um animal”. Palavra forte, rica, como se vê, que fala de marcha, de mar e de animal e que recebe outros ecos. (DELIGNY, 2007, p.811 apud POPPE, 2014, p.48).



Figura 13: Cartografia com registros de linhas de errância, feita por uma presença próxima em Monoblet, novembro de 1976. Transparências sem o mapa de fundo. Formato: 36,6x49,7cm.

Fonte: <https://deligny.jur.puc-rio.br/index.php/os-mapas/#close>

### Releitura 3:

Estimulada pelos encontros virtuais do grupo de pesquisa Linha<sup>11</sup>, essa experimentação fora realizada no período da pandemia causada pela Covid-19 (em

<sup>11</sup> O grupo de pesquisa “Linha: derivas, danças e pensamento”, sob a coordenação da professora Doutora Maria Alice Poppe, faz parte do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e propõe uma investigação artístico-pedagógica em dança a partir e com o pensamento de Fernand Deligny. Desde 2019 até o ano atual de 2021, faço parte do grupo, sendo bolsista PIBIAC e pesquisadora.

2020), onde nossas vidas sofreram mudanças profundas e o sentido investigativo foi limitado a pequenos espaços. Fomos obrigados a nos relacionar excessivamente com e pelas telas dos aparelhos tecnológicos. Nossos corpos tridimensionais tornam-se, portanto, “chapados” e condicionados a um espaço bidimensional das câmeras, computadores e dispositivos. Buscar volume corporal, profundidade de espaços e estimular os sentidos diversos do corpo como um todo, torna-se necessário por alcançar uma realidade mais palpável em nossas vidas. Provocada por essas experiências, trago para o processo com a partitura de Allegro e releituras, um plano diferente do papel. O dispositivo da câmera do celular e seu produto de vídeo, impulsionam a ideia de um espaço atravessado que compõe uma escrita e constrói outras relações. Partindo da imagem anterior (Figura 11), realizo a transposição das linhas (parecidas com linhas de errância) em movimentos dos pés que percorrem um chão de terra e criam trajetetos que vão sendo acompanhados pelo “olhar” da câmera de vídeo do celular. Gestos invadem a câmera que acompanha os movimentos, como uma espécie de “camerar dançante”, e convida olhares e cabeças, de quem assiste, a moverem junto.



Figura 14: Imagem captada da videodança criada em 2020 para o grupo de pesquisa Linha.



Figura 15: Imagem captada da videodança criada em 2020 para o grupo de pesquisa Linha.



Figura 16: Imagem captada da videodança criada em 2020 para o grupo de pesquisa Linha.

## Considerações finais

Foi possível perceber que as interfaces presentes nessa pesquisa e que ocorrem pela relação das áreas da dança, da música e das artes visuais compõem em conjunto um outro modo de criação artística. Por se configurarem no mesmo tempo e espaço de criação, os três campos artísticos entram em contato, se transformam e fazem surgir algo novo, sem que ocorram oposições, afastamentos ou perdas de seus elementos básicos.

Através do corpo que dança e busca esgarçar estruturas, pode-se afirmar que, em alguns aspectos, foi possível inaugurar formas do fazer artístico e engrandecer a dramaturgia cênica e musical. O processo retratado nesta monografia é motivador de várias possibilidades de pesquisa e, por isso, seus desdobramentos

aqui apresentados não cessam de acontecer. Cada oficina ofertada em um novo espaço, com novas pessoas e novos tempos, faz emergir mais ideias para estudos e materialidades.

A pesquisa apresentada neste trabalho de conclusão de curso é um ambiente fértil para experimentações, tanto em práticas pedagógicas, quanto em caráter laboratorial criativo. O processo dialógico e colaborativo das três linguagens (dança, artes visuais e música) permite uma melhor apreensão da partitura musical para os ambientes de ensino-aprendizagem e para as artes da cena. Entender a música para além de um produto sonoro em seus contextos e modos simbólicos, auxiliam no relacionamento com outros elementos, facilitando uma compreensão mais ampla e sensível da própria música.

Além disso, a monografia traz à reflexão um aspecto importante que ocorre no ensino de arte de algumas escolas de ensino básico. A(o) professor(a) de arte, mesmo com sua formação específica em determinada área, precisa mediar e tratar assuntos das quatro linguagens - da música, do teatro, da dança e das artes visuais. Como friccionar esses campos em sala de aula de maneira a não perder a particularidade que cada área possui? Essa é uma questão que vem me acompanhando durante a formação em Licenciatura e que acredito perdurar em minha profissão enquanto professora de dança.

Pretendo continuar buscando novas relações com partituras, cartografias, composições, escritas, grafias, gestos, linhas... . Com tantos processos vivenciados dentro da pesquisa, que me levam a outros desdobramentos ou a novos questionamentos, concluir essa monografia é uma tentativa de materialização da etapa iniciada, entretanto, não encerrada. Citando Antonio Jardim: “Essa talvez seja a melhor das conclusões, aquela que se veja impossibilitada de efetivamente concluir”. (JARDIM, 2005, p. 220). Sendo assim, sigo com a sensação de uma conclusão incompleta. Por que não deixar aberto as Intertranspordenciações porvir?

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Laurinda R. **Cognição, corpo e afeto - Henri Wallon: Principais Teses.** In: Revista Educação - Henri Wallon. Publicação especial, Editora Segmento: Coleção História da Pedagogia, n. 3. São Paulo, 2010, p. 20-31.

CAPPARELLI, Sérgio. **A casa de Euclides: elementos de geometria poética.** L&PM. Porto Alegre, 2013.

CASTRO, Manuel A. et al. [orgs]. **Convite ao pensar.** Tempo Brasileiro, 1ª edição. Rio de Janeiro, 2014.

CASTRO, Rosana C. R. **O pensamento criativo de Paul Klee: arte e música na constituição da teoria da forma.** Revista Acadêmica de música: Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010, p. 7-18.

DELIGNY, Fernand. **Cartes et Lignes D'Erre /Maps and Wanderlines.** L'Aracknéen. Paris, 2013.

DELIGNY, Fernand. **O aracniano e outros textos.** N-1 Publications, 1a edição. Tradução: Lara de Malimpensa. São Paulo, 2015.

FERRER, Maria Clara. **Conversa aberta: texto e musicalidade.** Revista Sala Preta/USP, São Paulo, v. 16, n.2, 2016.

FOGEL, Gilvan. **O desaprendizado do símbolo ou da experiência da linguagem.** Mauad X. Rio de Janeiro, 2017.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Tradução de Idalina Azevedo e Manoel Antonio de Castro. Edições 70, São Paulo, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **A Caminho da Linguagem.** Vozes. Petrópolis, 2003.

JARDIM, Antonio. **Música: vigência do pensar poético.** 7 Letras. Rio de Janeiro, 2005.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre o plano.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LEPECKI, André. **Planos de Composição**. In: GREINER, C.; ESPÍRITO SANTO, C.; SOBRAS, S. [orgs.]. Criações e Conexões. Rumos Itaú Cultural. 2009-2010.

Disponível em:

<[https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos\\_danca\\_criacoeseconexoes](https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoeseconexoes)> Acesso em: 11 ago.2019.

MEDEIROS, Daniel R. **Prelúdio nº 3 de Heitor Villa Lobos: considerações sobre um processo interpretativo**. Per Musi, n. 31, pp. 189-214, 2015. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992015000100189](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992015000100189)> Acesso em: 7 abr. 2019.

MIGUEL, Marlon. **Guerrilha e resistência em Cévennes. A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas**. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência –1ºquadrimestre de 2015 –Vol. 8 –nº1 –pp.57- 71. Rio de Janeiro, 2015.

MIGUEL, Marlon. **O Materialismo Deligniano – Introdução ao encontro**. In Cadernos Deligny vol.1 n. 1 (2018). Publicação do Encontro Fernand Deligny, Rio de Janeiro (2016). Disponível em:

<<http://cadernosdeligny.jur.pucRio.br/index.php/CadernosDeligny>>. Acesso em: set. 2021.

MRECH, Leny M. **Entre a psicologia e a educação**. In: Revista Educação - Henri Wallon. Publicação especial, Editora Segmento: Coleção História da Pedagogia, n. 3. São Paulo, 2010, p. 32-43.

OLIVEIRA, Lenine. **Quando ouvir é ver: reflexões sobre o músico em cena**. 2014. Tese (Doutorado) - Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

OLIVEIRA, Lenine. **Projeto de pesquisa Partitura Encenada**. Apresentado ao Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Rio de Janeiro, [s.d.].

PASSOS, Eduardo. **Inadaptação e normatividade**. In: Cadernos Deligny vol.1 n. 1 (2018). Publicação do Encontro Fernand Deligny, Rio de Janeiro (2016). Disponível em:<<https://cadernosdeligny.jur.pucRio.br/index.php/CadernosDeligny/article/view/21/2>> Acesso em: fev. de 2021.

POPPE, Maria Alice. **O chamado da queda: errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado**. 2018. Tese (Doutorado) - Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

POPPE, Maria Alice. **O corpo imaginado: em busca de uma cartografia do espaço interior**. 2014. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2014.



POPPE, Maria Alice. **Projeto de pesquisa Linha: derivas, danças e pensamento.** Apresentado ao Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Rio de Janeiro, [s.d.].

QUEIROZ, João. **Imagens, diagramas e metáforas em dança.** *Idança.net:online*, 09 de janeiro de 2009. Disponível em:  
[≤http://idanca.net/imagens-diagramas-e-metaforas-em-danca/≥](http://idanca.net/imagens-diagramas-e-metaforas-em-danca/) Acesso em: 28 jun. 2019.

SCHAFFER, R. Murray **O ouvido pensante.** Editora UNESP. São Paulo, 1991.

## ANEXOS

1- Imagens para contextualização e apreciação nas oficinas:

JOHANN SEBASTIAN BACH. Allegro, Pag. 74-76 (BWV 998) in: **The Solo Luth Works of Johann Sebastian Bach, edited for guitar by Frank Koonce**. Neil A. Kjos Music Company, San Diego, California, EUA, 1989



73

Handwritten musical score for guitar, measures 33-64. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chordal accompaniment is indicated by vertical stems with flags. Various performance markings are present, including slurs, accents, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Measure numbers 33, 38, 43, 48, 53, 58, and 64 are clearly marked at the beginning of their respective lines. Roman numerals (VI, VII, VIII) are used to denote chord positions. Circled numbers (1, 2, 3, 4) are placed above notes, likely indicating fingering. The notation is dense and detailed, characteristic of a professional or advanced student manuscript.

33

38

43

48

53

58

64

WG(00)

70

75

80

85

81

83

75-76. Alternative solution

81-82. Alternative solution

83-85. Alternative solution

WC100

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, likely in standard tuning. The main score consists of five staves of music, numbered 70 through 85. Each staff contains a melodic line on a single treble clef staff and a bass line on a single bass clef staff. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Various musical notations are present, including slurs, ties, and circled numbers (1, 2, 3) indicating specific techniques or fingerings. Below the main score, there are three sections labeled 'Alternative solution' for measures 75-76, 81-82, and 83-85. Each alternative solution shows a different melodic and bass line arrangement for the same measures, providing options for the performer. The page number '51' is in the top right corner, and the code 'WC100' is in the bottom left corner.

## NOTAÇÃO BEAUCHAMP – FEUILLET

The page displays a piece of music titled "The Rigadoone" composed by Mr. Isaac. At the top, a treble clef staff contains a sequence of notes. Below this, the title and composer's name are written in a decorative, cursive font. The main body of the notation is highly complex, featuring multiple staves and a dense arrangement of notes, stems, and beams. The notation is characterized by its intricate, almost calligraphic style, with many notes and stems overlapping and forming a dense, circular pattern. The page is framed by a decorative border, and the overall appearance is that of an antique manuscript.

## BENESH MOVEMENT NOTATION

RIBBON

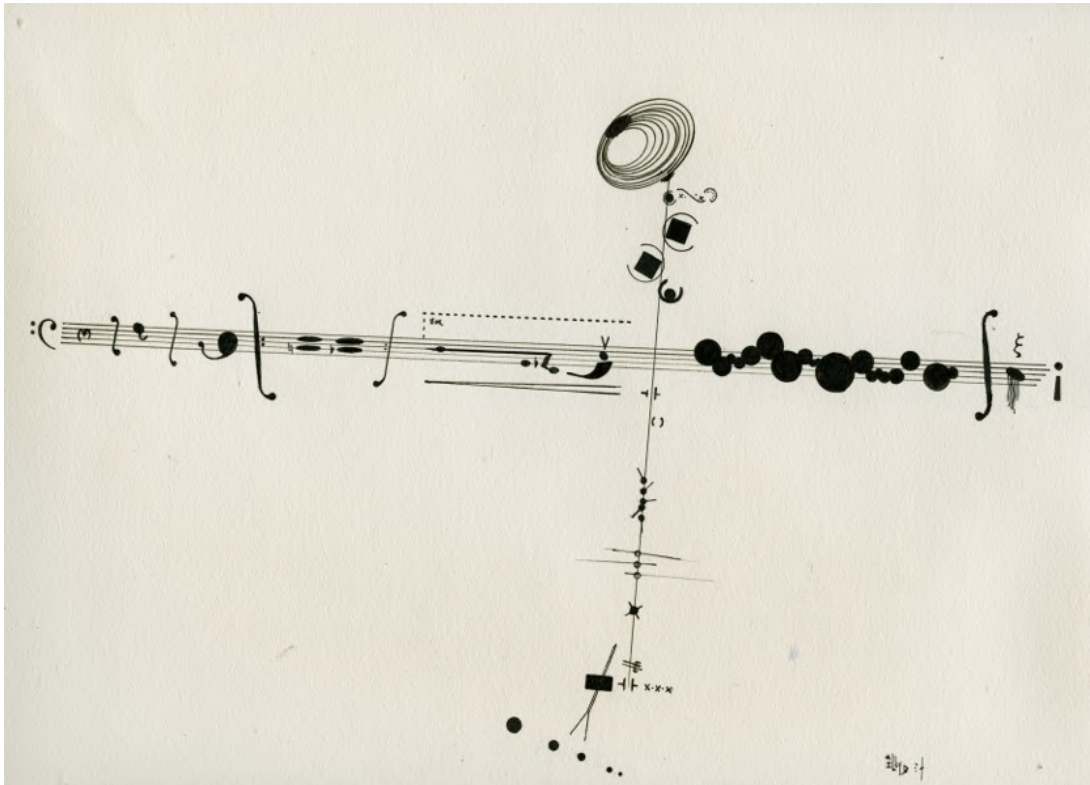
THE SCORE IN USE 117

This image shows a page of Benesh Movement Notation for a piece titled "RIBBON". The notation is presented on three staves. The top staff features a series of rhythmic patterns and movement symbols, including curved lines and arrows, with a "RIBBON" label above it. The middle and bottom staves continue the notation with similar symbols and some numerical values. The page is numbered "117" and "THE SCORE IN USE" in the bottom right corner.

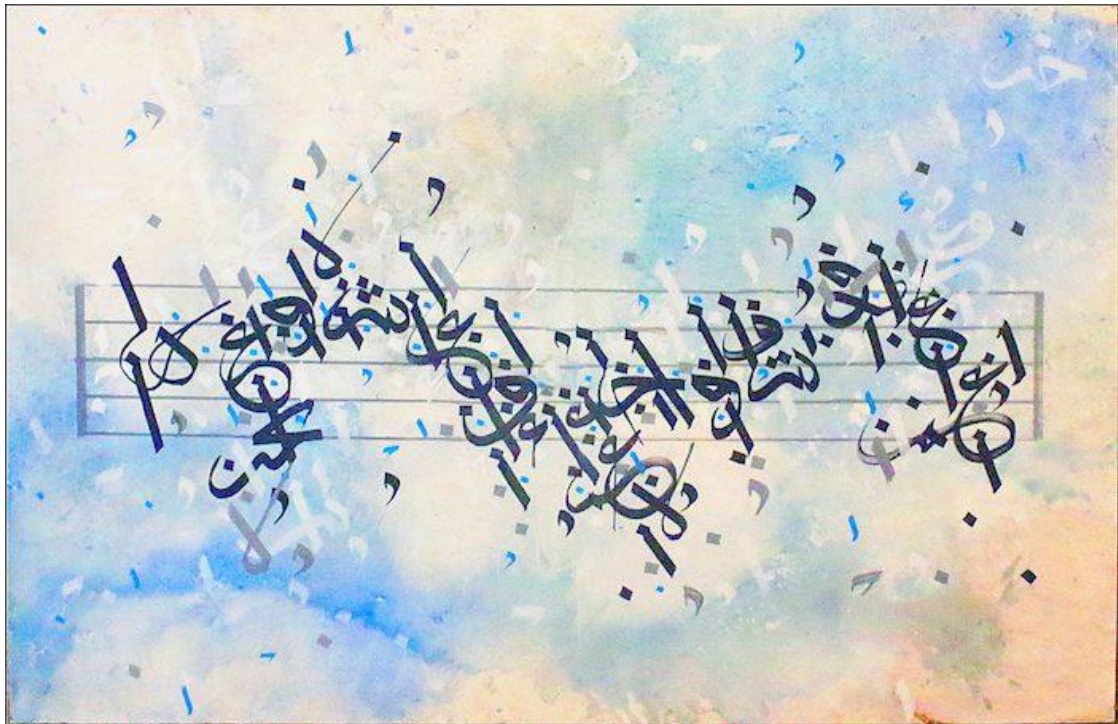
## KINETOGRAFIA (LABANOTATION)

This image displays a page of Kinotografia (Labanotation) notation. The notation is organized into several vertical columns, each representing a different body part or movement element. The notation consists of various symbols, including lines, dots, and shaded areas, arranged in a grid-like structure. The symbols are used to represent specific movements and positions. The notation is highly detailed and complex, typical of Labanotation.

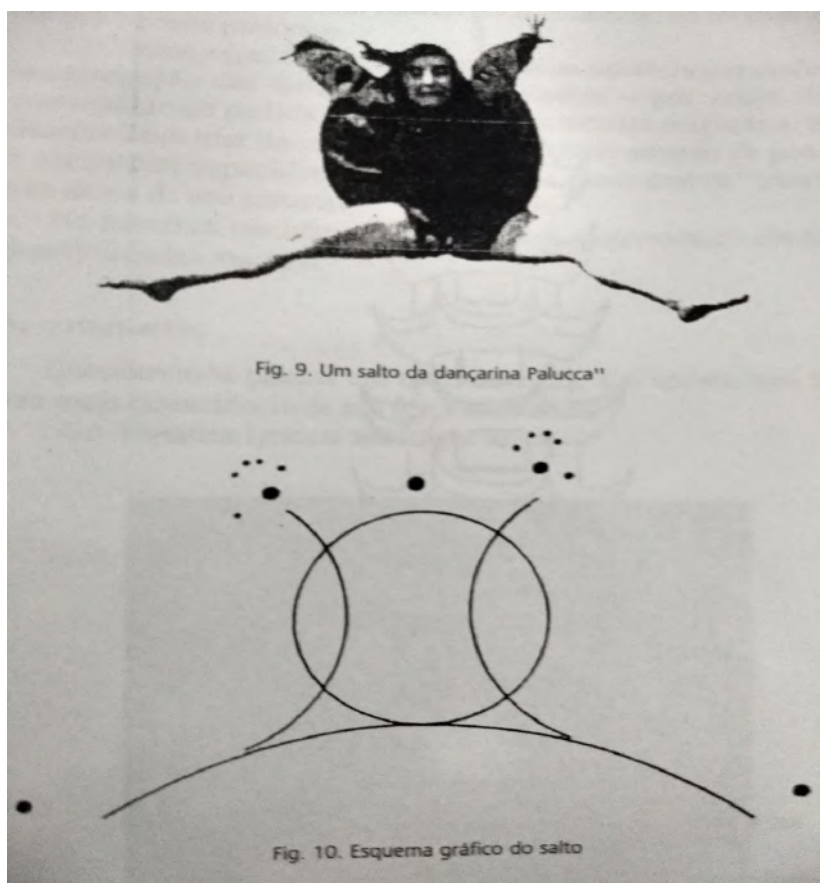
## PARTITURA GRÁFICA – VEVE DE BILLY MARTIN



## MUSICALLIGRAPHY DE YAZAN HALWANI



## PONTO E LINHA SOBRE PLANO DE WASSILY KANDINSKY

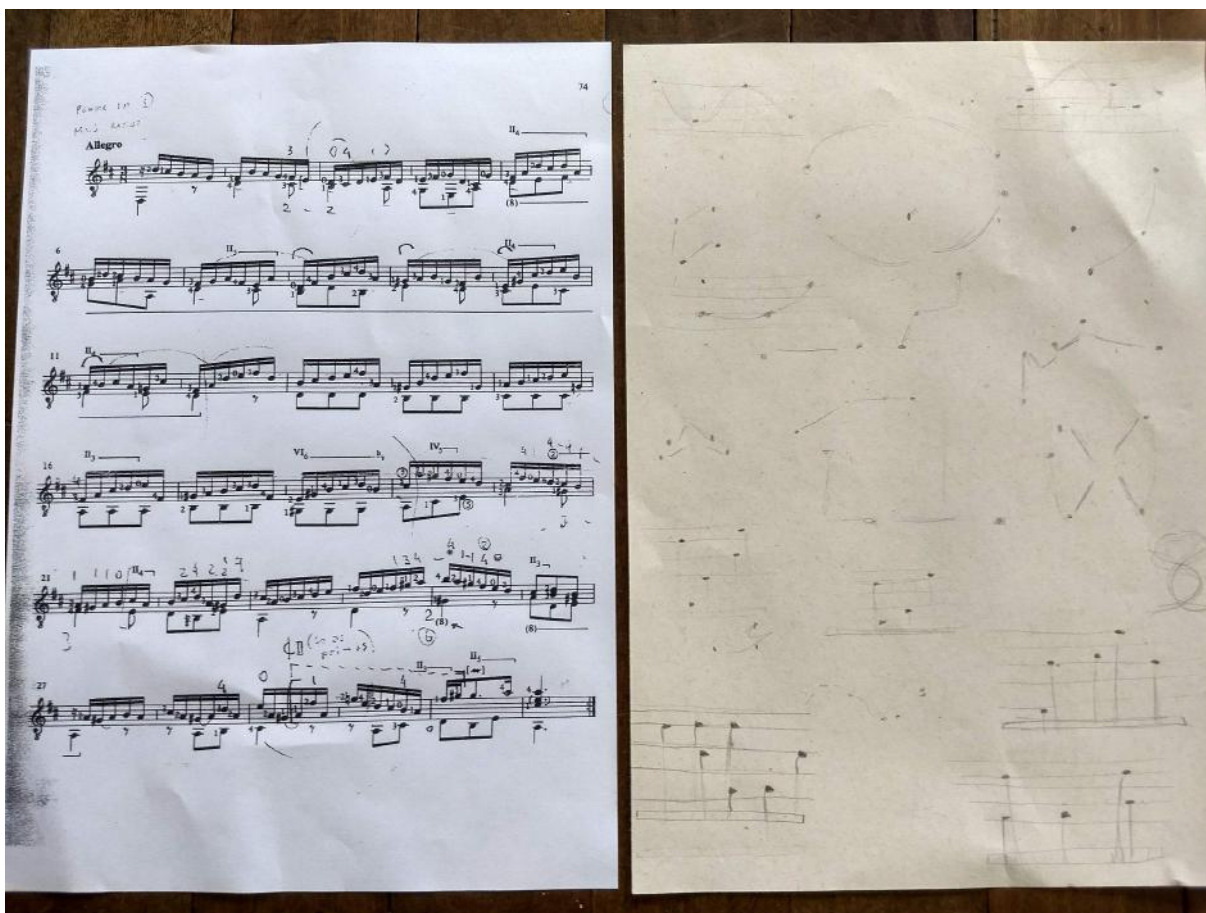


## COMPOSITION VII – DE WASSILY KANDINSKY

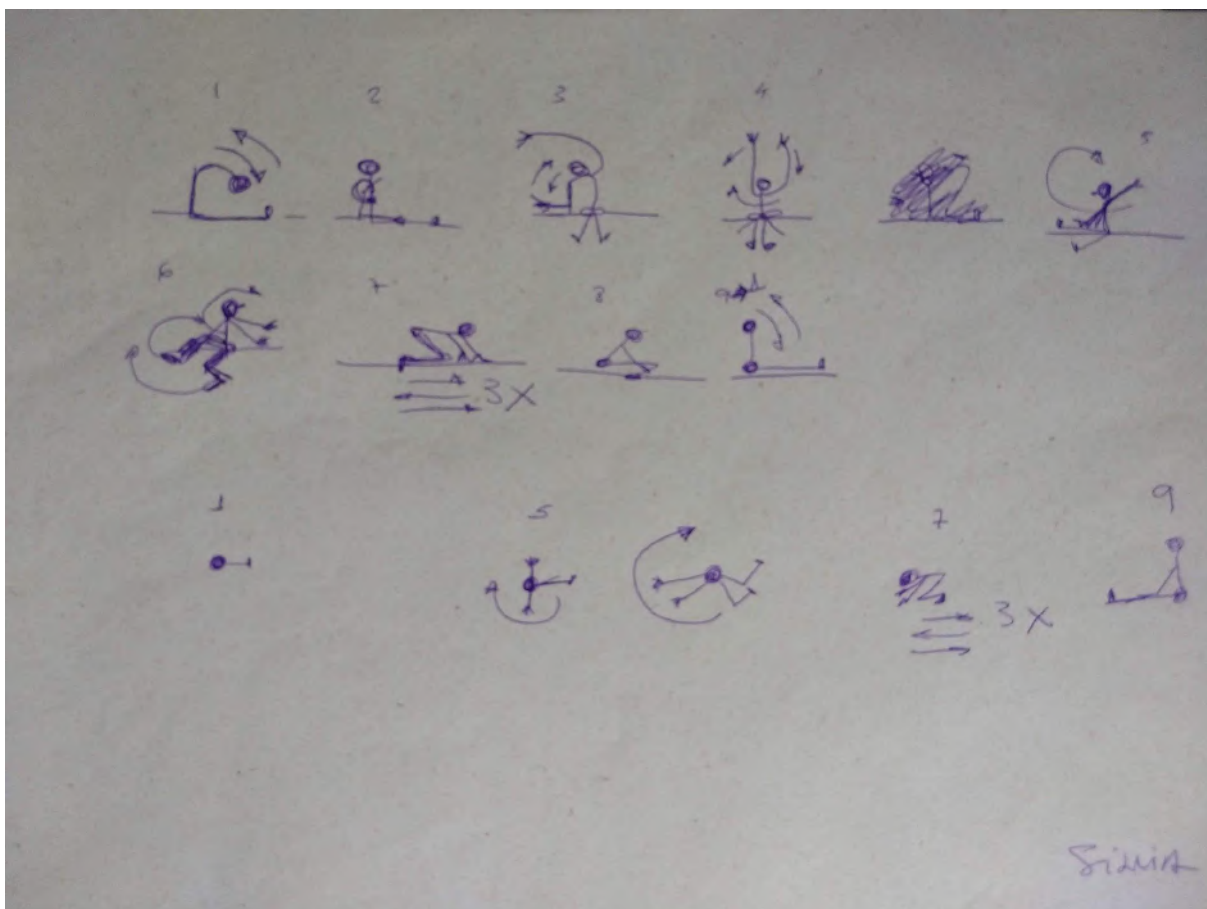




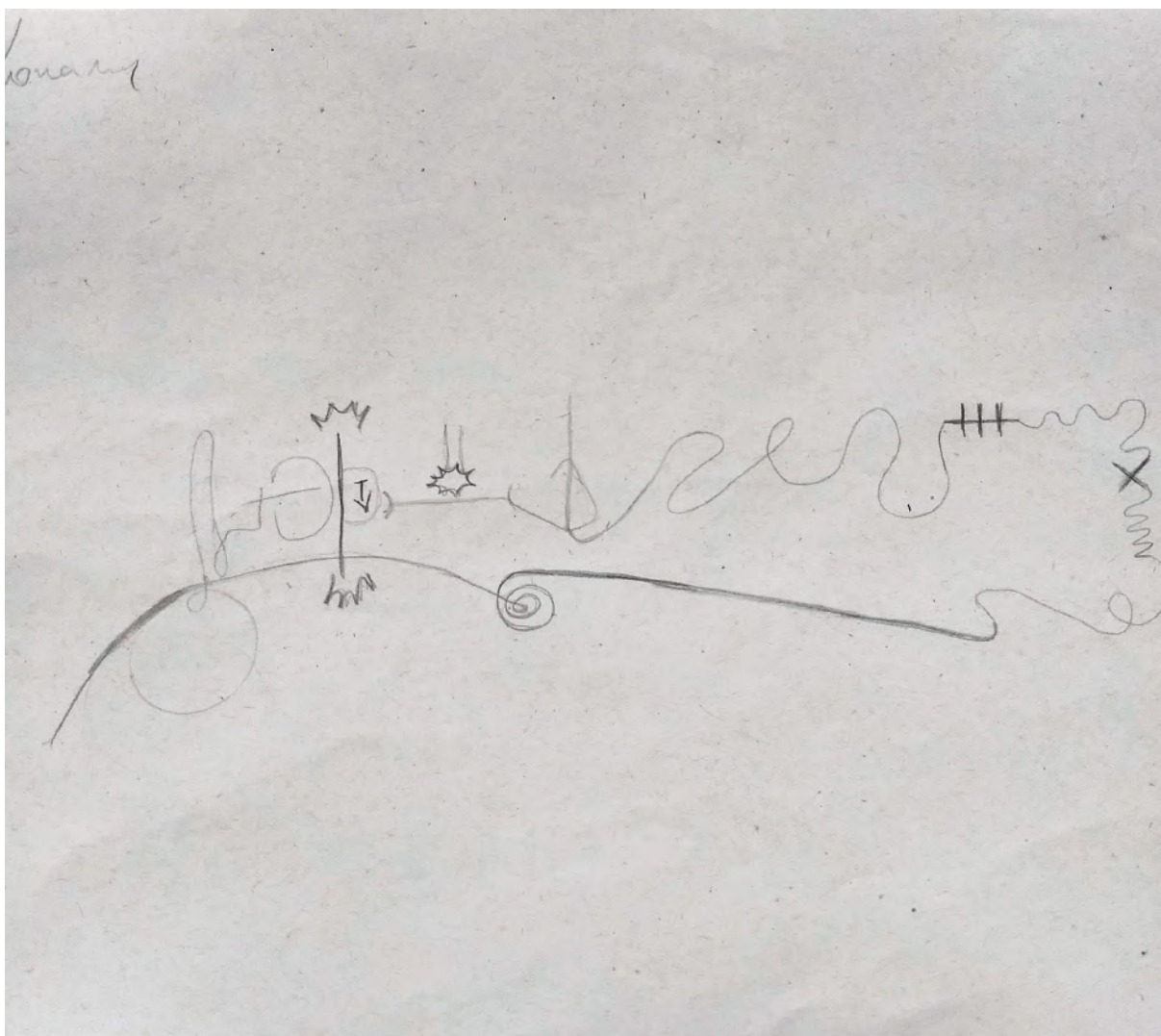
2 – Imagens de algumas partituras corporais criadas nas oficinas Partituras Tridimensionais:



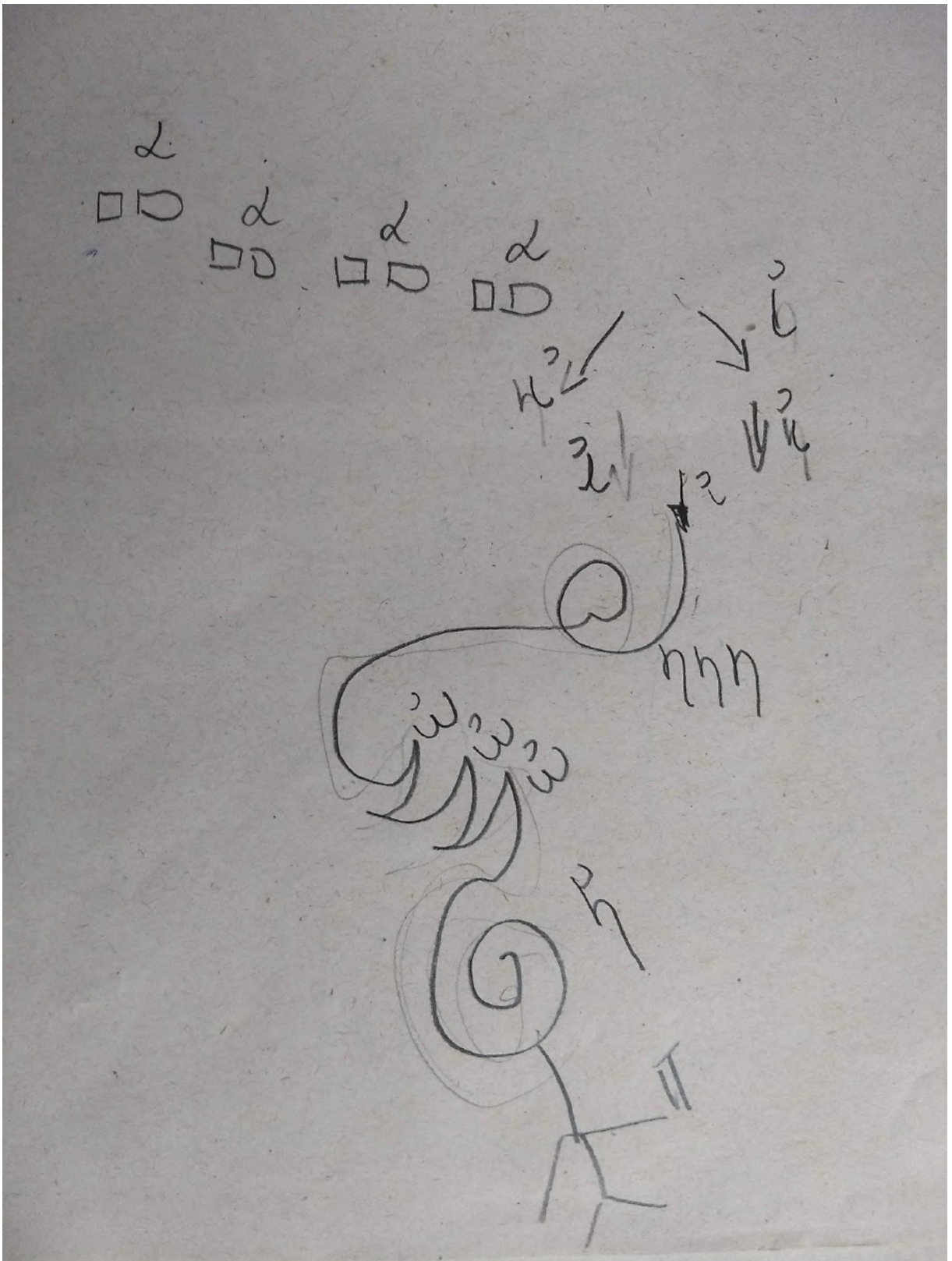
Partitura criada por um aluno na oficina Partituras Tridimensionais, oferecida no Centro Coreográfico do RJ em 2018.



Partitura criada por uma aluna na oficina Partituras Tridimensionais, oferecida no espaço Corpo, SESC Copacabana - RJ - 2018.




Partitura criada por uma aluna na oficina Partituras Tridimensionais, oferecida no espaço Corpo, SESC Copacabana - RJ - 2018.



Partitura criada por uma aluna na oficina Partituras Tridimensionais, oferecida no espaço Corpo, SESC Copacabana - RJ - 2018.

## FICHA DE AVALIAÇÃO DO TCC – Eefd/UFRJ

Aluna: *BIANCA MATTA DA COSTA*      Nº de registro: *115028373*

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO	Professor Orientador		Professor Convidado
1. Impressão geral: (1,5 pontos)	Aluno 1	Aluno 2	
a) O trabalho contribui para a área, apresenta uma forma produtiva de conhecimento?		XX	
b) Nota-se, no trabalho, a capacidade/elaboração crítica dos alunos?		XX	
c) Os alunos se envolveram no processo de elaboração do trabalho? Demonstraram organização e independência intelectual?		XX	
d) O trabalho está bem encadeado?		XX	
<b>NOTA 1 =</b>	<i>1,5</i>	XX	
2. Formatação, organização, redação: (1,5 pontos)		XX	
a) Os critérios básicos de formatação foram seguidos?		XX	
b) A redação é clara e organizada, inclusive as citações?		XX	
c) As referências são adequadas e atuais?		XX	
<b>NOTA 2 =</b>	<i>1,5</i>	XX	
3. Conteúdo: (7 pontos)		XX	
a) A Introdução apresenta claramente os elementos básicos?		XX	
b) A Fundamentação Teórica é coerente, consistente e atual?		XX	
c) A Metodologia é apropriada? Está bem explicitada e organizada?		XX	
d) A apresentação e discussão dos dados é realizada de forma organizada e articulada com a teoria? (no caso de pesquisa teórico-empírica)		XX	
e) A Conclusão é coerente com os objetivos?		XX	
<b>NOTA 3 =</b>	<i>7,0</i>	XX	
<b>Soma das notas (1 + 2 + 3) =</b>		XX	
<b>Nota Prof. R.C.C (Processo + Apresentação = Máx. 10)</b>	<i>10,0</i>	XX	
<b>MÉDIA FINAL =</b> (Nota Orientador X 2 + Nota Convidado + Nota RCC / 4)	<b>Aluno 1</b>	<b>Aluno 2</b>	
<b>Assinatura Prof. Orientador:</b>			
			

**Assinatura Prof. Co-orientador:**

*Mania Suzana de Souza Calça*

**Assinatura Prof. Convidado:**

*Lenine V de Uly*

**Assinatura Prof. Convidado:**

*Helena Maria Medeiros de Almeida*

**Data: 22/10/2021**





**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE  
CURSO**

Aos 22 dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e um, às 10h via encontro na plataforma google meet, realizou-se a sessão pública gravada de defesa de trabalho de conclusão de curso (TCC), intitulado PARTITURAS TRIDIMENSIONAIS – UMA COMPOSIÇÃO DE DANÇA, MÚSICA E ARTES VISUAIS, de autoria do(a) discente BIANCA MATTA DA COSTA, DRE: 115028373, do curso de LICENCIATURA EM DANÇA do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro/DAC/EEFD/UFRJ.

A Comissão Examinadora esteve constituída pelos(as) docentes:

MARIA ALICE POPPE / Orientadora – UFRJ;

MARIA IGNEZ DE SOUZA CALFA / Co-orientadora – UFRJ;

LENINE VASCONCELOS DE OLIVEIRA / Convidado – UFRJ;

MARCUS VINICIUS MACHADO / Convidado – UFRJ.

A aluna foi aprovada. A Comissão Examinadora ressalta a importância do trabalho pela originalidade e excelência dentro do campo artístico e pedagógico. A banca destaca a envergadura conceitual da pesquisa que abrange teóricos e campos diversos sem abdicar de uma aplicabilidade evidente.

Aprovado

Reprovado

Banca Examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. MARIA ALICE POPPE - Orientadora – UFRJ;

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. MARIA IGNEZ DE SOUZA CALFA / Co-orientadora – UFRJ;

Prof<sup>ª</sup>. Dr. LENINE VASCONCELOS DE OLIVEIRA / Convidado – UFRJ;





**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE**  
**ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS**  
**DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL**

*Marcus Vinicius Machado de Oliveira*

Prof<sup>º</sup>. Dr. MARCUS VINICIUS MACHADO / Convidado – UFRJ.