

DANÇA, MÚSICA E PROCESSOS CRIATIVOS: possíveis interfaces¹

Dance, music and creative process: possible relationships

Alba Pedreira Vieira

133

Professora Adjunta do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa - UFV

Dienefer Ribeiro Avelino

Graduada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa

Resumo: Para explorar as interfaces entre música e dança em processos criativos, este estudo teórico-prático buscou compreender estas relações, por meio da visão dos participantes, 12 intérpretes-criadores e diretoras. Os resultados dos dados coletados, a partir de questionários e vídeos com registros do trabalho de campo, revelam que mesmo sendo a música e a dança artes independentes, o que prevaleceu no processo e produto final foi a interdependência entre elas.

Palavras-chave: Dança, Música, Processo criativo.

Abstract: To explore the relationships between music and dance in creative processes, this study, theoretical and practical in its nature, attempted to understand these relationships from the perspective of the 12 participants/dancers and directors. The results from the data collected from questionnaires and videos with records from the fieldwork, show that even though music and dance are independent arts, what prevailed in the process and final product was interdependence between them.

Keywords: Dance, Music, Creative process

¹ Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais/FAPEMIG e Conselho Nacional de Pesquisa e Tecnologia/CNPq.

Dança e Música: artes autônomas

Muitas vezes, ao se associar música à dança, surgem algumas controvérsias como: a tendência em considerá-las idênticas, por confundir características específicas de cada uma, tornando vagas suas identidades. Porém, dança e música são artes independentes, consideradas por muitos estudiosos como manifestações artísticas muito próximas, ainda que distintas (SCHROEDER, 2000).

Quando mencionamos o uso da música na dança, não sugerimos que uma seja necessária à existência e/ou desenvolvimento da outra. Na visão de Schroeder (2000, p. 4), “considerar ou não a música indispensável à dança é mera opção pessoal que não influi na legitimidade da criação coreográfica”. De acordo com este autor, existem bailarinos e coreógrafos que consideram a dança como concretização da música, entretanto, o fato de darem enfoque à música em seus trabalhos criativos não os fazem menos dançarinos e nem isto desqualifica suas coreografias. As obras continuam sendo danças, mas criadas por forte influência musical, como é o

caso do coreógrafo brasileiro Rodrigo Pederneiras, do Grupo Corpo². Em entrevista ele explica que, quando as pessoas lhe perguntam como aprendeu a coreografar, prontamente responde: “acho que aprendi a coreografar escutando música [...] o compositor que ainda me inquieta, me faz pensar é Bach, a qualquer hora, de manhã, à tarde, à noite, de madrugada. É uma delícia.” (OLIVEIRA, 2012).

Na contemporaneidade, é muito comum encontrarmos diretores e intérpretes-criadores que optam por trabalhar com sons musicais e/ou músicas em prol das suas coreografias, até mesmo tendo músicos e instrumentos musicais no palco, ao vivo, durante o desenvolvimento do espetáculo como, por exemplo, as obras *Presence of Rhythm*, de Robert Benford e Jay T. Jenkins (2012); *Composição para guitarra e escápulas*, de Luciana Paludo e Dom Pedro (2007); *Escambo*, de Mário Nascimento (2004); dentre outras. Ressaltamos que a ligação entre dança e música se faz tão intensa que, raramente, especificamos “assisti a um espetáculo de música e dança”,

² Companhia de dança fundada em 1975, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais.

limitando-se dizer somente “assisti a um espetáculo de dança”, inserindo automaticamente a música no âmbito da dança (SCHROEDER, 2000). Porém, falar sobre o uso da música na dança não implica dizer que uma seja indispensável à outra.

Não podemos discutir música e dança sem abordar o corpo, produtor de saberes, pensamentos e comunicação (VIEIRA, 2013). O ser humano já usava o movimento como forma de comunicação antes mesmo da fala – comunicação verbal. Assim, homens e mulheres, em períodos históricos remotos, quando ainda não dominavam a linguagem oral, utilizavam-se dos movimentos corporais para transmitir mensagens. Ou seja, antes mesmo de aprender a se comunicar através da fala, de construir, produzir e de possuir quaisquer instrumentos, o homem se relacionava consigo mesmo, com outros homens e com seu meio basicamente com o corpo.

A dança, desde então, se constitui por meio do movimento corporal, gestos, sensações, estados, percepções e experiências. Ou seja, a dança é criada no e pelo corpo, o qual carrega inúmeras possibilidades de movimentações que, segundo Vianna

(2005, p. 105), surgem “[...] de impulsos interiores e exteriorizam-se pelo gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções.” A expressividade, oriunda e transmitida no corpo como um todo, permeia a dança, assim como refletido por Lenora Lobo e Cássia Navas (2008):

Na dança, quem escreve é o corpo com suas percepções, sensações e sentimentos transformados em qualidades expressivas no espaço e no tempo, seus parceiros inseparáveis. O corpo escreve quando se expressa, mas é inscrito pelos sentimentos e emoções, pelas imagens apreendidas e toda uma gama de conhecimentos vivenciados e registrados em carne, como uma espécie de impressão. Mas é o corpo que escreve, interpretando e reinventando o que nele está inscrito [...] (p. 25-26).

Muitas vezes, em espetáculos de dança, ao corpo são aliados outros signos como a música, a iluminação, o figurino, o cenário e/ou os elementos cênicos para construir e/ou reforçar a experiência artística. Nesta perspectiva semiótica, a música pode ter grande utilidade para os artistas da área da dança. Schroeder (2000) destaca a

importância da utilização da música por parte dos diretores e intérpretes-criadores nas diversas situações temporais, para, assim, enriquecer a esfera temporal da coreografia. Diretores utilizam da música por vários motivos, como, por exemplo, estímulo de criação para reforçar a expressividade de movimentos dos bailarinos, exploração de contrastes entre o tempo da música e o tempo do corpo do intérprete, dentre outros. Os bailarinos, por sua vez, podem nem sempre estar atentos o suficiente para ajustar seus movimentos à música (seguindo ou contrastando, de acordo com o objetivo definido). Porém, sempre estão captando os sons presentes no ambiente. Há alguns sons ou músicas que são geralmente consideradas mais fáceis de serem trabalhadas em dança.

A música que contém um pulso regular constante e claro, geralmente, permite uma visão prévia de movimentos específicos, determinando os pontos-chaves destes, os quais devem ser realizados num tempo exato na música, sendo antecipados pelo pulso (WISNIK, 1999). O diretor e/ou intérprete-criador podem utilizar este

tipo de música para execução de movimentos sincronizados e, principalmente, pela marcação do pulso, para que possam se localizar dentro da música (SCHROEDER, 2000).

Uma coreografia pode mudar drasticamente conforme for a escolha da música, por isso, tanto intérpretes-criadores quanto diretores ficam atentos a este aspecto. Não há dúvida que a música não é condição essencial para a realização de uma dança, mas, quando usada, ela invade o sentido auditivo juntamente com a visão refletida na imagem dos dançarinos em movimento, levando o público a se ater ao que assiste e a focar sua atenção nas ‘coisas’ da arte (SCHROEDER, 2000).

Nos trabalhos, que exploram possíveis interfaces de dança e música, existem situações privilegiadas em que há a presença do Acompanhador Musical de Dança (AMD), que auxilia diretores e/os bailarinos em aulas, ensaios, montagens e afins, com a função de estabelecer diálogos entre som e movimento (LAGUNA, 2008). Existem ainda diretores e intérpretes-criadores que primeiro constroem suas coreografias e performances sem

música, para, depois que o trabalho estiver mais bem estruturado (em termos de movimentações e cenas), escolherem a música ou, então, encaminharem a obra a algum músico, para este colocar um “complemento” sonoro. Também acontece o contrário, ou seja, é o bailarino que torna a música ‘dançável’ (WISNIK, 1999).

Novamente discutimos a obra de Rodrigo Pederneiras, em que há uma profunda relação entre dança e música: ele declara, em diversas reportagens e entrevistas, que a maioria dos seus trabalhos é composta a partir de música(s). Por vezes, ele convida músicos para comporem a trilha sonora dos seus espetáculos e baseia suas coreografias nas músicas. Em entrevista concedida à Rodrigues (2010), Pederneiras afirma que os músicos só têm a acrescentar no seu trabalho, pois ele acredita que as ideias são recíprocas – às vezes, o músico é quem oferece possibilidades; às vezes, são os bailarinos ou o coreógrafo que sugerem. Pederneiras oferece um exemplo concreto de como um músico já interferiu corporalmente na sua obra:

Quando trabalhamos com Tom Zé, pela primeira vez, em *Parabelo*, ele estava

sofrendo com um problema meio grave no estômago. Enquanto a gente almoçava, ele tomava um iogurte – demorava uma hora e meia pra tomar um potinho. O negócio estava feio. Consultava gente, fazia tai-chi-chuan, e nada de melhorar. No estúdio, durante os intervalos de gravação, ele fazia uns exercícios no chão. Certa vez, o Wisnik, que dividiu a trilha com ele, começou a me contar dos movimentos. E imitou o que Tom Zé fazia. Achei fantástico. Resultado: acabamos incorporando aquilo na coreografia. O início do espetáculo, que é todo no chão, é esse exercício (RODRIGUES, 2010, p. 1).

Este relato realmente evidencia a influência de uma movimentação do músico que foi incorporada ao trabalho coreográfico, mas isto aconteceu por mero acaso. O que de fato acontece, na maioria dos trabalhos realizados pelo Grupo Corpo, é a música influenciar a dança, inspirando a criação das movimentações.

Temos ainda outras situações entre as interfaces entre dança e música, como é o caso que inclui o silêncio: a música toca e o bailarino se silencia, não dança, fica imobilizado e a dança se realiza antes, depois da música ou durante as suas pausas (PASSOS, 2012). Nesse momento, percebemos a

independência das duas artes, que é estabelecida propositalmente pelo artista. Um exemplo de como esta relação independente foi explorada são os trabalhos realizados pelo bailarino e coreógrafo Merce Cunningham³ com o músico John Cage⁴, a partir de 1942, quando a parceria entre eles declarou independência entre as artes correlatas em um espetáculo de dança. Em ‘eventos’ apresentados pelos dois artistas, eram utilizadas estruturas de tempo para as composições, o que permitia a construção autônoma de dança e música. As músicas eram compostas para serem apresentadas simultaneamente com a dança, mas a música de Cage não acompanhava a dança, exceto em pontos demarcados (LANGENDONCK, 2004).

Cage e Cunningham não discutiam sobre a música para uma determinada coreografia antes da apresentação, somente tinham uma breve conversa sobre o tempo da peça e o tipo de estruturas musicais a serem

seguidas. Os bailarinos só tomavam conhecimento da música depois da coreografia pronta e ensaiada, sendo assim, eles não dançavam para segui-la, mas sim, de acordo com uma contagem criada por Cunningham (LANGENDONCK, 2004). Dessa forma, percebe-se que Merce Cunningham e John Cage trabalhavam com as artes de modo autônomo, sem que uma se submetesse a outra. Entretanto, por mais independente que elas fossem, caminhavam lado a lado. Mas, o que faz dança e música andarem tão próximas?

Estas duas linguagens têm três pontos em comum, denominados esferas de contato, sendo elas a temporal, a de intensidade e a do caráter. Para o coreógrafo Rof Gelewski, “o tempo é a condição fundamental de existência para a dança, como para tudo que integra a realidade do nosso mundo” (PASSOS, 2012, p.13), incluindo a música. Dessa forma, é grande a importância e influência do fator tempo tanto na dança quanto na música, apesar de existirem investigações em dança contemporânea

³ Bailarino e coreógrafo americano, chamado pelo coreógrafo e escritor Kenneth King como o “Einstein da dança moderna” (LANGENDONCK, 2004).

⁴John Cage foi músico (1912-1992) convidado pela Bonnie Bird para compor músicas para coreografias e acompanhar aulas do Departamento de Dança. Ele também era chamado de ‘professor e pastor’, devido ao seu modo de ensinar-não-ensinando (LANGENDONCK, 2004).

que buscam justamente ‘quebrar’ esta imposição temporal.

Passos (2012, p. 4) afirma que, na dança, “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”. Esse ritmo presente na dança pode influenciar a música (quando tocada ao vivo e com objetivo de acompanhamento) tanto quanto o ritmo musical influenciar a dança, numa reciprocidade mútua. Schroeder (2000) observa que, na esfera temporal:

[...] 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)

A esfera temporal, portanto, inclui todos os elementos que se referem, especificamente, à simultaneidade de durações, em outras palavras, ao ritmo. Desde suas pequenas manifestações, como por exemplo, o pulso e suas subdivisões, até as mais abrangentes, como o fraseado, período, seções, partes, andamentos, dentre outros.

Para muitos artistas, há momentos na dança em que os movimentos precisam estar ajustados temporalmente. Schroeder (2000, p.12) esclarece que isso ocorre “[...] na organização de movimentos múltiplos simultâneos, sequências ou solísticos, que por força de encadeamento, deve ter momento certo de início e de término”. Um exemplo claro dessa utilização da esfera temporal está na realização de movimentos acrobáticos, como saltos que necessitam de impulsos, quedas que precisam ser amparadas e/ou rodopios que precisam ser sustentados.

Já na esfera de intensidade, Schroeder (2000) ressalta aspectos como as texturas e densidades sonoras na música e a plasticidade dos movimentos na dança:

[...] 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)

Ou seja, na música isto acontece quando se enfoca a força física, a energia, o volume dos sons e, na dança, a dinâmica e a energia do movimento. Passos (2012, p. 14) explica que “a própria música é energia e [...] nosso corpo é totalmente regido pela energia, só existindo a partir dela [...]”. Assim, numa coreografia, quando se dá a união, a junção, o entremeio de corpo e som, movimento e melodia, este momento pode se tornar o êxtase, o ponto ‘chave’ da dança.

Quando falamos da esfera do caráter, nos referimos às impressões, às ambientações, aos climas, ao estado de humor e de sentimentos sugeridos pela associação dança/música, sendo então, cabível a essa esfera, as reflexões de

ordem mais estéticas (SCHROEDER, 2000). Passos (2012, p. 12) complementa que 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”. Inclui-se neste domínio o imaginário que pode levar à reflexão, exploração de sentimentos e fazer associações entre diferentes linguagens e/ou obras. Assim, em um espetáculo coreográfico, ou qualquer outra manifestação de dança, o artista pode optar por trabalhar pelo encontro destas três esferas, de forma que não haja separação entre elas. Mas, considerando-se esta fundamentação teórica, questionamos o quanto artistas estão a par destes conhecimentos, e como eles se posicionam e agem em relação às possíveis interfaces entre dança e música. Neste sentido, apresentamos a seguir a pesquisa artística por nós realizada que buscou explorar este assunto.

Processos Criativos

Dentre importantes pontos discutidos até então neste texto, destacamos que a dança e a música podem apresentar um quadro de sobreposição perfeitamente orgânico e isso é claramente percebido em coreografias de dança, apesar de haver intérpretes-criadores e diretores que optam por dançar no ‘silêncio’. Os que preferem dançar com a música geralmente ficam atentos às suas escolhas musicais, porque o sentido de uma coreografia pode mudar drasticamente conforme for sua escolha. Há ainda casos em que intérpretes-criadores e diretores preferem compor sua coreografia independente da música, para, somente depois, inseri-la num ‘complemento’ sonoro. Mas, o contrário também ocorre, isto é, há casos em que o bailarino ‘dança a música’. Pederneiras explica um dos empréstimos que faz das músicas de um de seus compositores preferidos:

Sempre escutei Bach, e algo que me impressionava muitíssimo em sua obra era a maneira como utilizava o contraponto, como une varias frases musicais ao mesmo tempo e de forma tão maravilhosa. Tentava

imaginar como conseguir um efeito semelhante em minhas coreografias. Passava noites e noites ouvindo e imaginando possibilidade. (REIS, 2008, p. 73)

Pensando nestas possibilidades, a pesquisa⁵ buscou desenvolver, durante o processo criativo, duas poéticas: explorar a música e a dança como artes independentes (assim como foi proposto por Merce Cunningham em seus trabalhos com John Cage) e, em outros momentos, como artes dependentes. Dessa forma, procuramos trabalhar as duas artes para verificar suas relações, além de compreender significados construídos por intérpretes-criadores sobre este tema. Assim, foi desenvolvido, por um ano, um projeto de composição coreográfica vinculado ao Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa/UFV, e divulgado com o nome *Ibura*.⁶ O estudo foi coordenado e orientado pela professora da UFV Alba Pedreira Vieira e teve como bolsista de iniciação científica a então discente Amanda

⁵ Esta pesquisa segue as orientações da ‘Prática-orientada’ e ‘prática como pesquisa’ (Practice-led and practice as research) assim como discutido por Nelson (2013).

⁶ O projeto foi registrado na UFV com o título “Um estudo de estratégias e propostas de composição em processos criativos de dança”.

Aguilar Moreira e doze intérpretes-criadores. Os integrantes desse estudo foram alunos do Curso de Graduação em Dança e de outros cursos da UFV, além de pessoas do município de Viçosa, Minas Gerais. Ao longo do processo, foram elaboradas e apresentadas duas composições de dança contemporânea, intituladas *Pele e Dua*.⁷

Ao longo do tempo, aconteceu o processo de criação por meio de laboratórios em que utilizamos diversas propostas como procedimentos metodológicos para explorar os objetivos do projeto, incluindo investigar o uso de diferentes estratégias nos processos criativos em dança. Houve laboratórios cujo foco foi o uso da música como um dos estímulos para a criação de movimentações, ou seja,

como elemento principal de criação, e também como ajuste dos movimentos (para que estes se tornassem mais rápidos, por exemplo). Já em outros laboratórios, a música era colocada somente como ‘pano de fundo’.

Os participantes foram submetidos a diferentes estímulos musicais oriundos de diferentes gêneros, tais como o sertanejo, a MPB, o rock, músicas ‘faladas’, sons musicais e ruídos, dentre outros. Houve situações em que os intérpretes-criadores eram instigados a criar suas movimentações ao som da música, ou ainda adequar seus movimentos à música. Mas eles tinham liberdade para trocar ou desligar o aparelho de som, caso não estivessem se sentido à vontade. Alguns bailarinos também levavam músicas que considerava adequadas para a composição em processo. Nos laboratórios, as diretoras assistiam as criações e apresentavam considerações, adaptações e reformulações, a fim de elaborar células coreográficas. Geralmente este processo era filmado para posterior edição do trabalho e/ou *feedback* sobre aspectos que poderiam

⁷ *Pele* explorou ‘acontecimentos extraordinários’ ou aqueles que ocorrem sem aviso prévio, considerados raros, excepcionais e diferentes do convencional. Os acontecimentos extraordinários acontecem fora da rotina provocando um desequilíbrio e talvez um repensar desta. *Pele* teve como intérpretes-criadores: Dienefer Avelino, Juliana Corrêa, Laura Braz, Maria Santana. A estreia de *Pele* pode ser vista em:

<https://www.youtube.com/watch?v=GxbtcMCV_4A>. Já a obra *Dua* foi criada a partir do tema ‘conflitos internos. Este tema foi sugerido por uma das participantes que, naquele momento, lia o livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector. Este livro trata sobre ambiguidades vividas pelas personagens. Todos os intérpretes-criadores se identificaram com o que foi explicado sobre o texto literário e decidiram por explorar e criar movimentos a partir dos conflitos internos por eles vividos. *Dua teve como intérpretes-criadores*: Bruna Gomes, Dienefer Avelino, Graciele Galdino, Juliana Cândia, Mayara Wermelinger, Thati Alves, Tiago Cândido.

ser avaliados coletivamente por todo o grupo.

Esta pesquisa representou uma novidade para os seus participantes, não pela utilização da música para criação, já que esse era um costume para muitos deles, mas por terem que trabalhá-la em diferentes formas para se compor. Eles tiveram que interagir de forma mais ou menos intensa com a música, deixando que movimentos, estados corporais e ambiente estivessem intimamente conectados por meio das trocas contínuas e influências mútuas. Na maioria dos laboratórios, os participantes estiveram livres para criar com ou sem a música sugerida. Para maior compreensão de todo processo de criação, foram feitas anotações do que foi observado, impressões e reflexões escritas em diários de bordo, registros por meio de fotos e vídeos, além de aplicação de questionários.

Vozes dos participantes

As vozes dos participantes revelam diversas visões sobre as possíveis interfaces entre dança e música.⁸ Ao responderem a questão do

questionário “como você vê a relação dança e música?”, obtivemos as seguintes respostas:

Música indispensável à dança...

Totalmente dependentes uma da outra, ritmo, melodia e movimentos se complementam. (P2)

Muito estreita, aliás, nem concebia dança sem música. (P4)

Para mim, é uma relação extremamente importante, já que quando estou dançando sinto a música. (P5)

Música e dança se completam...

Antes eu enxergava a dança como “consequência” da música. Como se a dança fizesse sentido com a música, mas hoje eu vejo essa relação bem flexível, mas ainda sim, uma dança com uma música mais adequada fica mais interessante [...] (P3)

Tipo panela e a tampa. As duas se completam. (P6)

[...] prefiro elas juntas a separadas a maioria das vezes. (P7)

Andam juntas, porém uma não é indispensável para outra. (P9)

Uma não depende da outra...

⁸ Para preservar a identidade dos participantes, foram inseridos signos (e.g., P1, P2, P3 e assim por diante) para identificá-los, como poderá ser visto no decorrer do texto.

Eu acho que as duas caminham muito bem juntas, mas uma não depende da outra. (P1)

Elas são independentes uma da outra, mas juntas podem fazer combinações incríveis, lindas e legais [...]. (P7)

Dança e música devem se relacionar...

Tem que haver uma boa relação, tudo tem que se relacionar bem para que haja um bom desenvolvimento do trabalho. (P8)

Pode ter interferência da música na dança...

[...] Sei que a música influencia no sentimento, na sensação, e pode interferir na composição. (P10)

As respostas dos participantes se divergem entre cinco alternativas: os que concordam que a música é indispensável à dança; os que pensam que a dança e a música se completam, os que afirmam que uma é independente da outra; os que apoiam o bom relacionamento entre as duas; e os que acreditam que uma pode influenciar a outra. Estas respostas indicam a diversidade de significados que os participantes constroem sobre a principal temática deste estudo, que não

é diferente da variedade de opiniões e poéticas dentre estudiosos e artistas da área da Dança. A pesquisadora em dança e antropóloga norte-americana Judith Hanna (2005), por exemplo, defende ser complexo separar dança e música; mas, segundo ela, interessantemente, a área de atuação de cada pessoa influencia na percepção pessoal de qual dos dois – som ou movimento – é mais proeminente em um espetáculo. “Alguns etnomusicologistas e musicologistas acham difícil acreditar que a dança nem sempre dependa da música ou que a dança poderia acontecer em silêncio ou ser a estrutura para a música. Embora, estes sejam algumas vezes o caso [...]” (p. 158)⁹.

Para os intérpretes-criadores que avaliam dança e música serem artes independentes, podemos lembrar que, na Dança Moderna, “excepcionalmente, Mary Wigman tenha feito experiências coreográficas valendo-se do silêncio” (TOMAZZONI, 2008, p. 14). Também Merce Cunningham realizava ensaios sem música apesar de que...

⁹ Tradução do inglês para o português feita pela primeira autora.

[...] seu fraseado coreográfico tem uma precisão rítmica intrínseca e complexa, exigindo o máximo da memória muscular, tanto com relação ao ritmo, como com relação ao tempo exato da frase rítmica [...] os bailarinos são obrigados a ter essa percepção temporal extremamente desenvolvida, pois os ensaios são feitos sem o apoio da música. (AMORIM; QUEIROZ, 2000, p. 101).

Dentre os participantes, alguns percebem a música como indispensável à dança, o que se assemelha à posição de Pederneiras:

O ponto de partida na elaboração das coreografias é sempre a música, escuto muito, à exaustão e, quando finalmente inicio o processo de criação a conheço quase tanto quanto o compositor. Sei detalhes, minúcias, e o processo é tão exaustivo que, depois, torna-se praticamente impossível escutá-la por prazer”. (REIS, 2008, p. 73)

Já os participantes que apoiam o bom relacionamento entre as duas artes, música e dança, e também aqueles que acreditam que uma pode influenciar a outra, vão ao encontro da forma de trabalho utilizado pela coreógrafa alemã Pina Bausch, por exemplo. Ela mesma explica: “[eu] procurava encontrar as

músicas que iria utilizar depois da criação de cada cena, nunca antes, e, às vezes, tudo mudava: uma, duas, até três vezes” (SILVEIRA; MUNIZ, 2013, p. 108). Ela escolhia as músicas que comporiam a trilha sonora das suas peças aparentemente com base na sua intuição para compor as diferentes atmosferas das cenas. Ainda segundo Silveira e Muniz (2013), “o critério para a seleção parecia ser a sensibilidade da diretora. Observa-se que os aspectos sensíveis pareciam, portanto, orientar a escolha da música, também no sentido de ampliar as experiências dos bailarinos e do público.” (p. 109).

Como discutido na literatura sobre relações entre dança e música, para algumas pessoas, estas linguagens são artes independentes, podem ser trabalhadas de maneira independente e, não necessariamente, a dança necessita de uma música para acontecer ou vice-versa. Para outras, dança e música trabalham em conjunto, cada uma destas linguagens complementa e supre a necessidade uma da outra, promovendo uma relação perfeitamente orgânica, resultando em trabalhos “incríveis”, como foi ressaltado por P7.

Reflexões

São inúmeras as possibilidades e descobertas proporcionadas pelo estudo das relações entre dança e música. Algumas compreensões ampliadas por meio desta pesquisa nos foram significativas e, assim, apresentamos algumas delas sem pretensão alguma de esgotar a riqueza de aprendizagem e trocas estabelecidas nesta jornada artística e investigativa – mesmo porque não acreditamos que isto seja possível. Pois, como nos lembra Tavares (2013), esta nossa jornada foi um “*avanço hesitante*: eis um método; avançar não em linha reta, mas numa espécie de *linha exaltada*, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem um trajecto definido, mas sim um trajecto pressentido, [...] posto em causa; [...]” (p. 26-27).

Em relação às respostas aos questionários, em síntese, percebemos pelo menos uma mudança de perspectiva ao longo do trabalho – foi o caso de P3: “*Antes eu enxergava a dança como ‘consequência’ da música. Como se a dança fizesse sentido com a música, mas hoje eu vejo essa relação bem flexível*”. Apesar de termos nos

deparado com distintos posicionamentos na forma como os bailarinos descreveram oralmente as possíveis relações entre as duas linguagens em questão, já no trabalho prático, nossa percepção/observação foi diferente. Neste sentido, Tavares (2013) comenta:

Claro que entre a *linguagem da linguagem* e a *linguagem do corpo* há diferenças, e por vezes – quase sempre – as rédeas que controlam uma frase são mais fáceis de manejar do que as rédeas que controlam, por exemplo, uma expressão do rosto. Se as frases se soltam do *sistema de pensamento* e a expressão do rosto se solta do sistema emocional (porque não o inverso?), o próprio acontecimento de ser solto, de ser libertado, será seguramente diferente. É como se o que se solta do sistema emocional se soltasse mais rápido, a maior velocidade, portanto: com menos possibilidades de ser controlado. E, pelo contrário, o que se liberta do sistema de pensamento, como que cai em queda controlada, a menor velocidade, mais lentamente. Se assumirmos que *algo sai do corpo*, diremos então que uma frase *sai* como algo que anda, mas olhando para trás, enquanto que a emoção, essa, *não olha para trás*. (p. 149)

Na nossa visão, como artistas e pesquisadoras, inicialmente, pretendíamos explorar diferentes poéticas nas possíveis interfaces entre música e dança, no decorrer do processo criativo de *Dua e Pele*. Assim, durante toda a jornada, estas artes seriam trabalhadas de modo ora dependente, ora independente. Um exemplo da nossa tentativa de explorar a independência entre as linguagens foi não usando nenhuma música durante alguns momentos dos laboratórios de criação, ou então quando os participantes eram instigados a criar e no ambiente (estúdio) havia somente uma música baixa como se fosse um fundo musical. Mesmo nesta última situação mencionada, muitos intérpretes-criadores percebiam a música como estímulo para criarem células e/ou movimentações, demonstrando estabelecer uma dependência entre as linguagens – ou o se ‘deixar levar/influenciar’ pela emoção que a música suscitava. Poucos participantes deixavam realmente a música como ‘pano de fundo’ e criavam a sua movimentação de forma independente – neste caso, provavelmente, eram músicas não apreciadas por eles?

Embora nosso intuito fosse também manter as especificidades de cada linguagem artística, isto nem sempre se mostrou plenamente possível na prática. Apesar de serem artes independentes e terem diferenças, percebemos que o trabalho em si, muitas vezes, se aperfeiçoou muito mais com a música ‘auxiliando’ a dança. Ou seja, a música influenciou a dança em vários momentos do processo de criação (trabalho de campo), positiva e negativamente. Quando percebemos que a maioria dos intérpretes-criadores era muito influenciada pelas músicas utilizadas nos laboratórios, elas passaram a ser utilizadas, principalmente, como estratégias para tirar os participantes de suas respectivas zonas de conforto e gerar, assim, a criação de movimentos mais dramáticos, mais rápidos ou mais contidos, movimentações mais livres, execução de movimentos em uníssono e assim por diante.

Assim, os laboratórios criativos semanais com os participantes reforçaram nosso pensamento sobre a influência que a música ainda exerce sobre a dança. Ou seria melhor dizendo, a influência da música sobre o sistema emocional dos participantes?

Percebemos claramente momentos em que a música influenciou e auxiliou os trabalhos em dança das diretoras e também dos intérpretes-criadores. Desta forma, avaliamos que, neste trabalho artístico, dança e música estiveram relacionadas, por vezes dialogando, harmonizando e se aproximando, mas também se afastando e se chocando. Neste sentido, notamos também que, se as músicas usadas não agradavam a um determinado participante, este tornava suas movimentações dissonantes daquela linguagem artística, passando a dançar num ritmo diferente do que a música instigava. Porém, nem sempre isto não se dava de uma forma intencional como forma de quebrar a dependência de uma linguagem artística para com a outra. Sabemos que o gosto pela música é individual, apesar de já sermos fortemente influenciados pelo que, na nossa cultura, acredita-se ser agradável ou não aos nossos ouvidos. Para aproximar-se de uma melhor designação, pode-se usar o termo consonância, em latim, *consonantia*, que expressa acordo, concordância. Segundo Roschel (1998, p. 5), o termo pode ser empregado para “todo o som

que nos parece agradável, que concorda com nosso gosto musical e com os outros sons que o seguem”. Já dissonância, em latim, *dissonantia*, tem o significado oposto, expressa desarmonia, discordância, que Roschel (1998, p. 5) esclarece ser “[...] todo som que nos parece desagradável [...]”. Nos laboratórios criativos, quando havia consonância ou íntima conexão da música com o sistema emocional do participante, o que se notou, na maioria das situações vivenciadas neste projeto artístico, foi a tendência dos intérpretes-criadores em obedecer às características (intensidade, caráter e tempo) da música utilizada.

Quando as cenas dos dois trabalhos artísticos, *Pele* e *Dua*, já estavam estruturadas e ordenadas, dentre as músicas sugeridas pelos intérpretes-criadores e aquelas selecionadas pelas diretoras, foi composta a trilha sonora das obras, a saber: (1) para a obra *Pele*, 1ª *I'll Drown* (recorte da primeira parte; Sóley, 2010); 2ª *Gnossienne* (Uakit, 2003); 3ª autor e título desconhecidos, mas a linguagem utilizada na letra da música era africana; 4ª *The concubine* (Beirut, 2009); 5ª *Je*

Veux (Zaz, 2010); (2) para a obra *Dua*, 1ª *The here and after* (Jun Miyake); 2ª *Les passants - acoustique* (Zaz), 3ª *Turn back* (Jun Miyake), 4ª *Back it up* (Caro Emerald, 2010). A maioria dos participantes relatou que a trilha sonora escolhida engrandecia bastante o conjunto de cada obra artística a ser apresentada, ou seja, os bailarinos avaliaram que música e dança interagiam em prol de enriquecer cada trabalho. A princípio, acreditamos que este fato aumentou a apreciação dos participantes pela composição criada, e assim, mais uma vez, a utilização da música nesta pesquisa foi de grande valia, tanto para o processo quanto para o produto final. Porém, à medida que refletíamos melhor sobre esta experiência, passamos a acreditar que o apreço já desenvolvido pelo árduo envolvimento de cada intérprete para um satisfatório desenvolvimento do espetáculo também pode ter auxiliado para que os participantes gostassem das músicas e passassem a senti-las como enriquecedoras do que havia sido criado coletivamente.

Os participantes também comentaram que, se a intenção não era transmitir uma mensagem fechada em cada cena, mas ampliar as

possibilidades da experiência pelo público, a trilha sonora escolhida seria essencial para que isto acontecesse. De fato, a contribuição da música foi de grande importância para o desenvolvimento do trabalho e para o resultado final – o espetáculo como um todo. Em vários comentários que ouvimos do público, logo após a estreia, houve vários elogios à trilha sonora utilizada. Sendo assim, o que prevaleceu no processo e produto final foi uma percepção de dependência entre as duas linguagens, tanto a música reforçando a dança quanto esta ampliando a apreciação musical.

Ampliando os resultados deste trabalho, ao mesmo tempo em que reconhecemos as especificidades de cada contexto artístico e cultural, arriscamos sugerir quão enriquecedora pode se tornar a exploração das interfaces entre música e dança tanto nos processos criativos (nas improvisações, laboratórios e afins utilizados durante a elaboração da composição), quanto nas coreografias (movimentos já elaborados, estruturados e organizados em frases, células, cenas). Música, sons e/ou ruídos podem ser utilizados como estímulos para a criação de conteúdos expressivos do

intérprete-criador e/ou como estímulos para se exercitar intensidade, caráter, tempo e fluência do movimento. Ou então, eles podem simplesmente não serem utilizados, ou usados intencionalmente para que sejam confrontados.

Como últimas palavras, recordamo-nos do título de uma das obras elaboradas, *Pele*, sugerindo que as interfaces, entre música e dança, sejam repensadas à flor de nossas peles e tendo como inspiração as reflexões de Tavares (2013): “Que a nossa dança se relacione com a música de tal modo que “a pele é transformada assim num órgão que interpreta, no sistema principal do pensamento, um cérebro sentimental – a pele – que tem disponibilidade para ouvir e falar, ligado na intensidade máxima.” (p. 144).

Recebida em: 09/04/2014

Aprovado em: 04/07/2014

Referências Bibliográficas:

AMORIM, Gícia; QUEIROZ, Bergson. Merce Cunningham: pensamento e técnica. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia.

Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

HANNA, Judith Lynne. Music and the Art of Seduction, University of Amsterdam, May 19-22, 2005. *Dance Research Journal: Congress on Research in Dance*, Brockport/NY, n. 3, v. 1, p. 157-162, 2005.

LAGUNA, Alejandro César Grosso. O acompanhador musical de dança: Como identificar o tempo subjacente à frase de movimento? *VII Reunion Anual de Saccom - Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música: Objetividad, Subjetividad y Música*, 2008, Argentina. *Actas Santa Fé: Universidade Nacional de Rosário*, 2008. Disponível em: http://www.sacom.org.ar/2008_reunion7/actas/52.Laguna_Grosso.pdf - Acesso em: 21/02/2013.

LANGENDONCK, Rosana Van. *Merce Cunningham: Dança cósmica: Acaso, tempo, espaço*. São Paulo: Edição do autor, 2004.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Arte da Composição: Teatro do Movimento*. Brasília: LGE editora, 2008.

NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

OLIVEIRA, Flávia Fontes. Um Modo de Dançar Brasileiro [Entrevista]. *Revista de Dança*, São Paulo, 2, 2012. Disponível em: <<http://www.revistadedanca.com.br/entrevista.php?id=3>>. Acesso em: 29/03/2013.

PASSOS, Juliana Cunha. Reflexões sobre o uso do espaço e do tempo na dança e as contribuições teóricas e materiais didáticos de Rolf Gelewski. II CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA/ANDA, COMITÊ DANÇA EM CONFIGURAÇÕES ESTÉTICAS, Julho/2012, Salvador. *Anais Eletrônicos*. Disponível em: <<http://portalanda.org.br/index.php/anais>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

REIS, Sergio Rodrigo. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

RODRIGUES, João Rocha. A criação do Corpo foi um exercício profissional e de vida - *Entrevista com Rodrigo Pederneiras*. Brasil: Almanaque de cultura popular, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br/personalidades-arte/9506-rodrigo-pederneiras.html>>. Acesso em: 07/03/2013.

ROSCHER, Renato. História da Música. *Almanaque da Música/Folha da Manhã*, Portal UOL, São Paulo, 1998. Disponível em:

<<http://almanaque.folha.uol.com.br/musicaoquee.htm>>. Acesso em: 06/03/2013.

SCHROEDER, Jorge Luiz. A música na dança: reflexões de um músico. 2000. 141 p. *Dissertação* (Mestrado em Educação). – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: <<file:///J:/Backup%20Alba/DAN%20180/aulas/musica%20e%20dan%C3%A7a.pdf>>. Acesso em: 04/03/2013.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da; MUNIZ, Mariana Lima. Pina Bausch e Tanztheater Wuppertal: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009). *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 4, n. 2, p. 93-112, 2013. Disponível em: <<file:///C:/Users/u/Downloads/17699-31973-1-PB.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2014.

TAVARES, Gonçalo M. Atlas do Corpo e da Imaginação: Teorias, Fragmentos e Imagens. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

TOMAZZONI, Airton. Na dança da pós-modernidade: perspectivas para começar a compreender o desafio da escola hoje. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, v. 1, n. 1, p. 13-19, 2008.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

VIEIRA, Alba Pedreira. Dança, educação e contemporaneidade: dilemas e desafios sobre o que ensinar e o que aprender. In: LARA, Larissa Michelle (Org.). *Dança: dilemas e desafios na contemporaneidade*. Maringá: EDUEM, 2013. p. 154-184.

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