



Dança e música

Dança, um espetáculo em completo silêncio? A iniciativa partiu da americana Doris Humphrey que, em 1928, assinou «Water Study», considerada a primeira coreografia totalmente sem música.

Para o espectador, todavia, a experiência de um espetáculo de dança sem suporte musical permanece específico. «La danse sans musique», escrita em 1760 pelo teórico do ballet Georges Noverre, «é uma espécie de loucura» porque os movimentos se tornam «extravagantes» e sem «qualquer significado»¹.

No período barroco, o mestre de dança sabia tocar violino - marca do conjunto - porque o usava para acompanhar as suas lições. Ou seja, as duas artes mantêm, há muito tempo, relações íntimas, quase fusionais, que se organizam de mil e uma formas.

O dançarino segue a música? Merce Cunningham rejeita essa forma de subjugação. Nos anos de 1960, o coreógrafo americano concebeu a ideia de uma independência total entre a dança e a música, sendo a única linha de partilha uma duração comum. No seguimento, artistas da dança pós-moderna, como Trisha Brown, romperam o silêncio para reivindicar outra abordagem ao corpo e ao gesto coreográfico. Em seguida, a dança deu som². Como se não conseguisse resistir ao chamamento do ritmo! Como é que a dança e a música se articulam, como é que se ordenam segundo as épocas, os estilos, os artistas? Como se entendem para fazerem sentido e comporem o espetáculo? As oito sequências deste Thema são um convite a observar a música e a ouvir a dança, a descobrir a musicalidade de uma interpretação ou de uma escrita coreográficas.

1. Clássicas

Agon / La Lac des cygnes

«Observar a música, ouvir a dança»: a fórmula provém de George Balanchine. O coreógrafo russo instalado nos Estados Unidos entrou na dança por acaso; aspirava mais a tornar-se compositor. Criou os seus ballets justamente como uma recusa da música, mas não como uma ilustração. Colaborou com Igor Stravinski, seu compatriota e amigo, mais de vinte vezes. Como para «Agon», criada em 1957. Respondendo ao princípio dodecafónico, a composição organiza-se em doze partes, às quais fazem eco os doze dançarinos, divididos em formas variadas: duos, trios...

No *pas de deux*, do qual se extraiu esta sequência, a bailarina dirige o seu parceiro, como o violino que antecede os outros instrumentos. Ergue-se graças aos apoios, aos suportes

¹ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760

² «La danse remet le son», dossier da revista *Mouvement*, novembro – dezembro de 2012, nº66, pp 35-55.



que ele oferece, tal como o violino ganha um destaque graças ao plano musical por trás. Para Balanchine, este jogo de correspondências deve ser inventado pelo coreógrafo. Desta forma, dizia, «o coreógrafo [efetua] a sua própria forma independentemente da forma musical [sem a] duplicar apenas a linha e o ritmo».

Um tempo lento, movimentos amplos dos braços, pernas que desenham linhas no ar, é o comum num adágio, como o do *pas de deux* do ato II do «*Le Lac des cygnes*» (O Lago dos cisnes) O termo é proveniente do vocabulário musical - adágio. Porque joga com o equilíbrio e estabilidade, através dos grandes *développés*, das atitudes e dos arabescos, o adágio constitui um momento de brilho poético e de lirismo, particularmente adequado à expressão de agitação apaixonada. Em conjunto com Marius Petipa, impôs-se como primeira parte do *pas de deux*. Coautor do Lago, o coreógrafo francês instalado na Rússia, como os mestres de ballet da época, ditavam as suas escolhas aos compositores em termos de ritmo, de número de marcações, dança de carácter. Considerados simples executantes, estes últimos beneficiavam de pouca estima na Rússia. Tchaïkovski é um compositor de renome de música sinfónica, considerada mais nobre, quando o Bolchoi efetua a encomenda, em 1875. Aceita. Lança-se no desafio de conceder à música de ballet o seu reconhecimento. Missão cumprida: o *Lac des cygnes* é, atualmente, um símbolo do ballet clássico e conhecido por todo o mundo!

2. Rítmicas

Samanvay / Jazz Tap Ensemble

Todas as dançarinas de Odissi devem ser músicas! Esta dança, tal como os outros estilos clássicos da Índia, organiza-se de forma fundamental em redor do ritmo. A estrutura coreográfica deriva da estrutura musical, construída em ciclos chamados *talas*. Com os pés, a dançarina segue o padrão rítmico lançado pelos *talams*, uma espécie de pequenos címbalos, amplificados igualmente pelo tambor (*pakhâwaj*). As braceletes com guizos que têm à volta dos tornozelos acentuam a sonoridade dos pés a bater. Contribuem para fazer do intérprete, habitualmente a solo, um instrumentista completo. As sete dançarinas organizadas por Madhavi Mudgal nesta peça formam, deste modo, uma verdadeira orquestra em movimento.

No sapateado, ou *tap dance*, o pé constitui igualmente um instrumento de percussão, mesmo que, desta vez, tenha um sapato especial. A riqueza das combinações rítmicas e sonoras provém, nomeadamente, da variedade dos impactos no solo, quer sejam pelo calcanhar, ponta ou planta do pé. Interplay, interpretado por Jazz Tap Ensemble sugere, com o seu título, jogos de correspondências, interações e reciprocidades que os dançarinos estabelecem entre eles, mas também com a orquestra. Quando há silêncio - *break* musical - é para melhor salientar as capacidades corporais e musicais do solista que improvisa com brio encadeamentos de passos complexos.



3. Músicas para dançar, músicas para fazer dançar

Tango Vivo / Dix Version

A música jazz deu lugar a uma série de danças, como o sapateado. A este título, faz parte destas «músicas para dançar». O tango figura igualmente neste registo. Nascido no fim do século XIX do cruzamento das culturas negras, crioulas e europeias imigradas da Argentina é, ao mesmo tempo, género musical e dança. Se, entre os dois, se estabelecerem ligações estreitas, o primeiro também se emancipou, ousando existir enquanto entidade própria. Nos anos 1980, após um longo período de declínio, o tango conhece um interesse renovado após as representações, em Paris, do espetáculo Tango Argentino. Multiplicam-se bailes, conferências, estágios, que contribuem para revalorizar a música, enquanto tal. No «Tango Vivo», da companhia de Lyon Union Tanguera, as sequências coreografadas de grupo alternam com momentos onde os casais improvisam, como fariam no contexto de um baile. Com marcações de 2 ou 4 tempos, efetuam uma marcha na qual inserem, segundo diferentes níveis de velocidade, passos como o corte (suspensão), o *double huit* (trajeto descrito pelos pés) ou o gancho, uma espécie de movimento de perna sugestivo. Mas a música também entra em cena, atribuindo à orquestra um espaço significativo e deixando a cantora circular de um lado para o outro do palco, entre os dançarinos.

São músicas que dão vontade de dançar. Quando o gestual se une ao rítmico e entre os dois se produz uma espécie de osmose, o prazer do movimento espalha-se pelos espetadores. Como nesta sequência de «Dix versions», uma das primeiras coreografias de Mourad Merzouki. Os dançarinos entregam-se ao *popping*, um estilo de dança que surgiu com a música *funk* no fim dos anos 1970, nos Estados Unidos. Consiste em contrair diferentes partes do corpo durante os tempos fortes da pulsação musical. Os outros tipos de movimentos, como o *twisto flex* (cabeça, tronco, membros viram em sentidos diferentes), o *walk out*, mais fluido e os isolamentos combinam-se uns com os outros, de forma sempre sincronizada com a batida. Isso fornece um efeito mecânico, que está relacionado com as cadências da robótica industrial.

4. Independências de parceiros

Roaratorio /Fase

Em «Roaratorio», de Merce Cunningham, não existe coordenação entre dança e música. Se a obra de John Cage sugere *jigs, reels* do folclore irlandês, nas quais se inserem vários sons: choro de bebé, ruídos de salas, de rua, os dançarinos parecem não dar conta. Lançam-se, saltam, viram sem que os seus movimentos se articulem com a partitura musical. A dança existe independentemente da música. Caso pareça que se forma uma relação numa ocasião, é apenas fruto de uma feliz coincidência. Quanto ao intérprete, já



privado de qualquer apoio musical, deve possuir um sentido interior bastante preciso do *timing* e estar bastante atento aos seus parceiros. Tais são os maiores princípios desenvolvidos por Merce Cunningham, desde os anos 1960. Todavia, para esta peça, a partitura musical, criada anteriormente, influenciou o coreógrafo americano, que se virou para o vocabulário das danças tradicionais irlandesas. No entanto, não se procurou concordância entre os pulos alegres dos dançarinos e as melodias cativante dos *jigs*!

Anne-Teresa de Keersmaeker presta uma atenção extrema à música. Porque é ela que a inspira. Não por pretender ilustrar a música através da dança, mas porque a coreógrafa belga examina primeiro as estruturas formais, a arquitetura e as regras de composição que caracterizam uma partitura antes de efetuar uma transposição de natureza coreográfica. Esta relação de analogia poderá incidir sobre a organização do espaço, as modalidades de encadeamento dos movimentos, ou ainda para o próprio material gestual. Em *Violin Phase*, um solo criado em 1981 e que integrou, em seguida, no espetáculo «Fase», Keersmaeker retoma os princípios de repetição e de desfasamento desenvolvidos por Steve Reich. A mesma frase ou «padrão» é retomada por vários violinos, mas não em sincronia. O que acaba por provocar o surgimento de melodias. A coreografia irá, assim, dedicar-se a sublinhar o resultado sonoro destas sobreposições. Encadeia diversas sequências de movimentos, com base na rotação e balanço dos braços, que se repetem, como a música. Além disso, a transformação progressiva desta, provocada pelo desfasamento, é revelada quando surge um novo movimento (como o salto), no seio do encadeamento, ou através de alterações de direção, que cortam o espaço circular do início.



Ir mais longe :

BALANCHINE, Georges, MOISSEEVITCH VOLKOV, Solomon, DAY, Carole (trad.). *Conversations avec George Balanchine : variation sur Tchaïkovski [Balanchine's Tchaïkovski]*. Paris : L'Arche, 1988. 220 p.

NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse*. Paris : éd. du Sandre, DL 2006. 219 p.

APPRILL, Christophe. « Le tango, une 'musique à danser' à l'épreuve de la reconstruction du bal », in *Civilisations*, n°53, 2006, p. 75-96.

Créditos :

Seleccção de Excertos

Olivier Chervin

Seleccção de textos e bibliografia

Anne Décoret-Ahiha

Produção

Maison de la Danse

Biografie do autor :

Anne Décoret-Ahiha é uma antropóloga de dança, médica da Universidade Paris 8. Orador, formadora e consultora, desenvolve propostas sobre a dança como recurso educacional e projeta processos participativos que mobilizam corporeidade. Ela anima o "Aquecimento do espectador" da la Maison de la Danse.

O Parcours "Dança e música" foi lançado graças ao apoio do Secretariado Geral de Ministérios e Coordenação de Políticas para a Inovação Cultural.