

Composição musical e performance em uma peça de música e dança

Xxxxxx

Rua Xxxxx, n.º xxx – Xxxxx - XX – CEP: xxxxx-xxx

xxxxxx@xxxxx.com

Abstract. *This paper presents a discussion on the relations between the different discourses present in a piece of music and dance, “Coisas pelo ar”. The piece emerges from the choreographic composition proposal that draws on musical analysis and on resources from music theory for the organization of the choreographic material. “Coisas pelo ar” is a cycle of five miniatures: Pó; Foguetes; Folhas de Árvore; Nuvem and Pandorga, by composer Bruno Angelo. In this research, the composer performs as pianist, joined by the dancer and choreographer Fernanda Boff. The established relations in the choreographic creative process for “Coisas pelo ar” manifest itself in various directions. In the one hand, there is a constant exchange between the version of the music already composed, registered in a music score, and the live version, played by Bruno in every rehearsal. In the other hand, the musical performance is influenced by the presence of Fernanda and by the dance. The choreographic creation emerges from the musical analyses, but it continues to be modified by the scenic inquiries. Finally, the gestuality of Fernanda and Bruno is constituted as a scenic element, granting esthetical sense beyond the pragmatic decisions. The artistic work studied here is part of my master research, where I use autoethnographic resources to rethink the relation between music and dance as scenic arts. I also question my roll as analyst, choreographer and scenographer; and developments in my musical experience. As a conclusion, I argue that the attentive hearing and the musical discourse must not be thought of as being outside the embodiment. Therefore, is it not useful to think of a choreographic composition disengaged from any notion of sound discourse. The scenic experience holds various simultaneous discourses, which manifest themselves through encounters and constant exchanges.*

Keywords: *Composition, Performance, Music, Dance*

Resumo. *Este trabalho apresenta uma discussão sobre as relações entre os diferentes discursos presentes na peça de música e dança, “Coisas pelo ar”. A peça surge da proposta de composição coreográfica que utiliza a análise musical e recursos oriundos da teoria musical para a organização do material coreográfico. “Coisas pelo ar” é um ciclo de cinco miniaturas: Pó; Foguetes; Folhas de Árvore; Nuvem e Pandorga, do compositor Bruno Angelo. Nesta pesquisa, o compositor atua como pianista da peça, acompanhado pela bailarina e coreógrafa Fernanda Boff. As relações que se estabelecem no processo de criação coreográfica de “Coisas pelo ar” se manifestam em várias direções. Por um lado, existe uma troca constante entre a versão da música já composta, registrada em uma partitura musical, e a versão ao vivo, tocada por Bruno em cada ensaio. Por outro lado, a performance musical se vê*

influenciada pela presença da Fernanda e pela dança. A criação coreográfica surge da análise da música, mas continua a sofrer modificações a partir dos questionamentos cênicos. Finalmente, a gestualidade do Bruno e da Fernanda se constituem como um elemento cênico, que outorga sentido estético para além das decisões pragmáticas. O trabalho artístico aqui estudado faz parte da minha pesquisa de mestrado, onde utilizo recursos da eutoetnografia para repensar o vínculo entre a música e a dança como artes cênicas. Nele, questiono meu papel como analista, coreógrafa e encenadora, assim como os desdobramentos da minha experiência musical. Concluo postulando que a escuta e o discurso musical não devem ser pensados como alheios à corporeidade. Do mesmo modo, não convém pensar a composição coreográfica afastada de qualquer noção de discurso sonoro. A experiência cênica abraça vários discursos simultâneos, e estes se manifestam através de encontros e trocas constantes.

Palavras-chave: *Composição, Performance, Música, Dança*

1. Introdução

However you listen, the body is involved.
Nicholas Cook, *Beyond the score.*

O silêncio absoluto é tão difícil de ser ocasionado como o não-movimento absoluto. O que no ciclo de cinco miniaturas “Coisas pelo ar”, na sua versão dançada, poderia parecer uma pausa, não chega nunca ao estado de silêncio ou de quietude absoluta. Estes momentos são excelentes oportunidades para exercitar a escuta e propor uma análise da situação cênica e da partitura musical. Utilizo o seguinte recorte da peça número 4, “Nuvem”, a modo de exemplo:

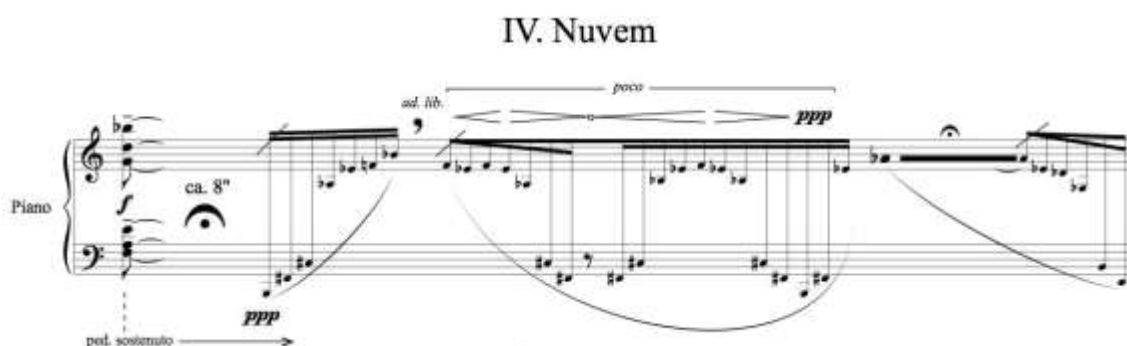


Figura 1: Nuvem, c.1

O recorte é o acorde que dá início à peça número 4: “Nuvem” e a fermata de 8’’ que o segue. Não estranho ao caráter dos silêncios ou das fermatas, trata-se de um momento de pausa, de chegada e de encontro, que inicia já no final da peça número 3: “Folhas de Árvore”. Bruno Angelo, compositor da música, está tocando o piano, a partir da partitura musical e percebendo a movimentação da bailarina Fernanda Boff. A bailarina Fernanda Boff está improvisando sobre as qualidades de movimento que foram determinadas para “Folhas de Árvore” e para “Nuvem”, pesquisando a partir do material corporal, mas

sempre atenta à escuta da música e à interpretação daquilo que pode ser analisado e organizado de maneira intencional. Ambos chegam a um momento de pausa, de silêncio surgido a partir da morte da ressonância das cordas abafadas do piano. Os dedos do Bruno se afastam lentamente do teclado do piano, e ficam suspensos com um leve tônus muscular em braços e ombros. O olhar do Bruno se direciona lentamente - como querendo não interromper com movimentos abruptos aquela pausa onde acaba de se chegar - para o local onde se encontra a Fernanda. Os olhares são direcionados mas não diretos, utiliza-se a visão periférica na maioria dos casos. O movimento da Fernanda vai perdendo ação, até chegar a uma situação de aparente quietude. A sua escuta está concentrada no som do piano, que se mantém em ressonância assim como o seu corpo. A Fernanda está à espera da retomada da música. O Bruno está à espera de uma possível resposta corporal de Fernanda. Entre eles se criou uma pausa, que tem dentro de si a tensão da atenção da escuta e da vontade de se colocar em relação. O olhar de fora é registrado no diário de bordo por mim, no papel de encenadora/coreógrafa/analista. A aflição que esta observação gera em mim não se evidencia no resultado da peça. Eu penso em acelerar o desenlace desta pausa que está durando mais do que fora estipulado, mas me obrigo a ficar em silêncio e respeitar aquele discurso que está acontecendo e que não é fruto do acaso, e sim do diálogo real que modifica a partitura musical, a análise da partitura musical e a partitura coreográfica.

Através da descrição deste breve momento no decorrer de um ensaio de “Coisas pelo ar” - versão dançada, procuro exemplificar o quanto a reflexão sobre o discurso cênico pode enriquecer a prática artística, tanto musical como coreográfica. A proposta coreográfica de “Coisas pelo ar” surge da análise musical, tanto da partitura como da execução. Trata-se de uma análise fraseológica, com desejos de sintaxes. Uma análise que evidencia objetos e propõe um comportamento para tais objetos (interpretação da análise), para depois colocá-los em relação com os materiais coreográficos. A coreografia está organizada a partir do improvisado estruturado, com mais ou menos abertura, dependendo das qualidades trabalhadas em cada trecho.

Este trabalho faz parte da pesquisa sobre o processo de criação em música e dança, que toma por eixo central o desenvolvimento de uma coreografia. O processo coreográfico é criado a partir de uma proposta de análise musical, e utiliza recursos teóricos oriundos do campo da música, transpostos para o campo da dança. A encenação de “Coisas pelo ar” e a reflexão sobre o desenvolvimento da pesquisa pretendem oportunizar o debate sobre os pontos de encontro entre o fazer musical e a criação em dança. Contar com a presença de dois artistas com uma sólida experiência na sua arte, possibilita um melhor estudo das variações que os caminhos de troca permanente implicam.

2. Metodologias de ensaio/criação

Foram propostas duas metodologias de trabalho. Esta metodologia bifurcada foi construída a partir das reuniões com a Fernanda e com o Bruno e organizada em etapas, para o melhor desenvolvimento da pesquisa.

Etapa prévia (com Fernanda e Bruno): reuniões para escuta de uma versão gravada de “Coisas pelo ar” e discussão sobre a música e sobre a proposta coreográfica a partir da análise musical.

Etapa 1 (com Fernanda): ensaios de criação coreográfica a partir da proposta de análise, com uma versão gravada da música.

Etapa 2 (com Fernanda e Bruno): ensaios de criação cênica, o Bruno interpretando ao piano - e ao vivo - a peça, a Fernanda trabalhando com os materiais coreográficos selecionados a partir da etapa 1.

Ao longo dessas etapas foram ficando em evidência os diferentes costumes na hora de ensaiar. O conceito de ensaio como momento de criação era comum a todos. No entanto, a escolha dos materiais ou trechos a serem repetidos, repensados, fragmentados para o estudo, eram diferentes. O Bruno, talvez por ter mais familiaridade com a sua própria composição musical, parecia procurar um trabalho mais abrangente, entendendo cada peça e o conjunto das cinco pequenas peças como um todo; sem que por isto se descuidassem os detalhes ou os acontecimentos na sua individualidade. A Fernanda, talvez pelo trabalho de composição coreográfica compartilhado, talvez pelo desafio de escutar a música para poder responder às demandas coreográficas, parecia ter mais facilidade para se focar nos acontecimentos isolados, fragmentando-os do grande discurso, mas sem esquecer da sua existência. Ao longo de todo o processo foi a generosidade na escuta que possibilitou que ambos abraçassem a proposta e encontrassem a sua liberdade para criar dentro dela.

2.1. O pré-movimento do Bruno na performance de “Coisas pelo ar”

A relação da dança com a música em “Coisas pelo ar” se dá através do som e da escuta, mas não exclusivamente. Existe uma relação entre os comportamentos corporais de Bruno e Fernanda que se manifesta claramente no que Hubert Godard rotula como pré-movimento. O pré-movimento se constrói a partir da relação entre o peso do corpo e a força de gravidade, gerando uma carga expressiva específica ao movimento que o precede (Godard 1998, 13). A observação do pré-movimento pode permitir que se antecipe uma ação e, no caso de um músico, a performance musical. Analisando os vídeos dos ensaios de “Coisas pelo ar”, é possível observar diferentes qualidades de pré-movimento, dependendo do caráter dos sons que o Bruno estiver por produzir. O pré-movimento de um ataque ou de um trecho de caráter *forte* é caracteristicamente seco e rápido, quase abrupto. Diferentemente, o pré-movimento de um som que surge gradativamente e desde uma intensidade mais baixa, tem características constitutivas mais sutis e leves, com menos peso em relação à gravidade. Parece evidente que esses pré-movimentos influenciem o toque dos dedos no encontro com o teclado do piano. Considero aqui que o resultado sonoro não surge apenas como consequência de um processo intelectual e biomecânico, mas que tem a sua origem na intenção do indivíduo como um todo. Essa intenção involucra o corpo e a atenção nos acontecimentos no meio no qual se encontra. Ainda mais, ao colocarmos a presença da Fernanda em cena, e considerando a sua interação com as ações do Bruno, surge também a possibilidade de que estes pré-movimentos sejam percebidos por ela, influenciando assim também a sua interpretação da dança. A percepção que a Fernanda tem dos pré-movimentos do Bruno se dá através da empatia que acontece entre os dois corpos em movimento, assim como através da informação visual que ela escolhe receber ou não.

A mesma relação se dá em sentido inverso. A capacidade do Bruno de observar o pré-movimento da Fernanda incrementa drasticamente a possibilidade de manter uma relação onde a empatia cinestésica abra espaço para uma comunicação mais profunda no acontecimento cênico. A movimentação da Fernanda pode colocar em evidência nuances presentes na música, e o Bruno pode aproveitar esta intensificação expressiva quando assim o considerar interessante. Como resultado dessa proposta de escuta analítica, que se dá em uma via de mão dupla e que implica trocas constantes, a expressividade da peça obtém uma unidade dentro do que Christine Roquet define como sistema complexo de

intenções, pré-movimentos e movimentos (Roquet 2013). Pensando assim, poderia se inferir que a intencionalidade que carrega o pré-movimento nasce do desejo de se comunicar com o outro que está em cena, e não apenas do desejo de interpretar uma música ou uma dança. Existe sobretudo a consciência do conjunto, do contexto, que se modifica e se ressignifica a cada momento em que se reforça o vínculo (ou os possíveis vínculos) entre música e dança.

2.2. Exemplos da proposta

Nesta proposta de constante diálogo entre o discurso musical e o discurso coreográfico, é possível diferenciar a prevalência de um por sobre o outro, dependendo das características dos eventos sonoros e corporais. Em alguns casos a organização temporal da dança se dá através da escuta do discurso musical. Em outros, a música sofre modificações ao ser transformada pela existência de um acontecimento corporal dentro do espaço cênico. A relação espaço-temporal fica sempre em evidência, seja nos corpos em movimento, seja nos sons em movimento.

No seguinte exemplo existe uma modificação dupla: tanto a dança influenciou a interpretação da música, quanto a música influenciou a sequência coreográfica.

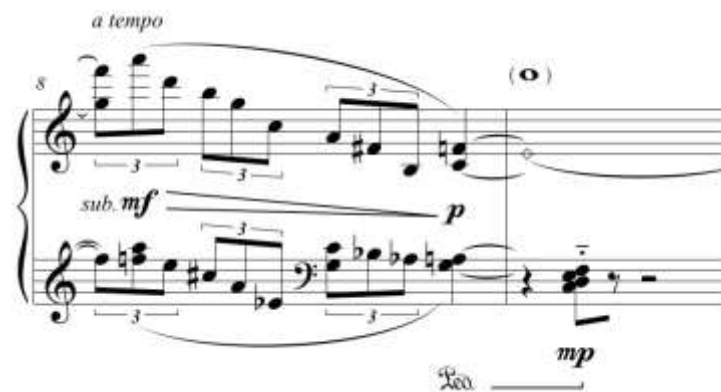


Figura 2: Pó, c.8-9

Como a música influenciou a dança:

Na peça número 1: “Pó”, no decorrer dos compassos número 8 e 9, a Fernanda realiza uma queda direcionada pelo braço direito. Esta queda se dá em uma velocidade acelerada e o seu ponto de apoio são os dois pés (sempre no chão) e as duas mãos, estas atingindo o chão ao mesmo tempo. Durante o processo de criação foi acrescentada uma pausa na queda. Dessa forma, em vez de deixar que o corpo todo encontrasse o chão como consequência da mudança de nível, se manteve a posição descrita anteriormente: pés e mãos no chão como base de apoio, corpo na posição horizontal a uns vinte centímetros do chão. Esta parada no movimento foi instigada pelo ataque no início do c.9. A chegada ao chão do corpo se dá nos compassos seguintes, junto com o desenvolvimento da música, numa concordância de atividade corporal e musical.



Figura 3: Pó, c.8-9, fotografia da performance

Como a dança influenciou a música:

Na peça número 1: “Pó”, no decorrer dos compassos número 8 e 9, o Bruno estipulou um *mf subito* que posteriormente perde intensidade até chegar ao *piano* no final da queda, no último tempo do c.8, e que é seguido pelo ataque em *mezzopiano* do c.9. Na versão interpretada da peça, prévia à proposta coreográfica desta pesquisa, o Bruno modificou a interpretação deste trecho. Ele realizava um rápido *crescendo* para iniciar a frase, tendo como ponto de maior intensidade o segundo tempo, ou seja, a segunda tercina. A partir daí, continuava diminuindo como consta na partitura. Ao surgir em cena a dança, a interpretação do Bruno foi se modificando até causar a retomada da escrita inicial na partitura. O retardo na queda sonora não estava mais favorecendo o discurso cênico, segundo a sua opinião, pois a queda corporal da Fernanda parecia adiantar a queda sonora, ficando defasadas as suas escolhas de matizes. Esta volta à partitura, na performance do Bruno, foi uma clara interação com a dança. Do mesmo modo, foi modificada a interpretação do ataque do segundo tempo do c.9, buscando um som mais *tenuto*, capaz de intensificar a suspensão na queda da Fernanda. A continuação, a partir do c.10, a organização do diálogo entre os dois discursos também se constrói de maneira conjunta, na procura de um único discurso cênico compartilhado. A contagem dos tempos da partitura perde importância diante do encontro dos acontecimentos sonoros e coreográficos. A necessidade de prolongação de uma pausa sonora não é a mesma de uma pausa cênica, inclusive tratando-se de uma pausa muito breve ou de uma queda suspensa, como a do exemplo anterior.

II. Foguetes



Figura 4: Foguetes, c.1-6

Na sequência coreográfica da segunda peça, “Foguetes”, o movimento inicial acontece junto com a frase musical dos compassos 1 a 3. Trata-se de um movimento que desce desde o nível alto (a Fernanda em pé), até o nível baixo (o nível do chão), com apoio sobre a perna esquerda, em flexão, e a mão direita. Ao mesmo tempo, a perna direita se alonga para trás, deslizando o pé pelo chão, e o torso acompanha a troca de níveis, com uma leve insistência no quadril ao chegar no limite do movimento, o que outorga uma duração mais prolongada ao movimento. Os sons e os movimentos que surgem com intensidade e que se mantêm por um período prolongado de tempo, perdendo a sua energia paulatinamente, são uma característica que se reitera no ciclo “Coisas pelo ar”. Nos ensaios de “Foguetes” esta característica se manifestou com predominância, sendo conservada como elemento cênico constate. A partir do c.4 até o final da peça, a coreografia se desenvolve no nível baixo, com o corpo de Fernanda em contato com o chão, utilizando torsões e impulsos originados nas pernas que provocam trocas de direção. Este material coreográfico está interrompido por um outro material, em oposição ao primeiro: pulos rápidos e giros, que provocam a troca de direção. Este último material surge em concordância com os momentos de maior atividade musical na peça. A escolha estética de se manter maiormente no nível baixo pareceria estar em oposição ao caráter da peça, que procura sempre um movimento ascendente, em concordância com o seu título, “Foguetes”. Para o final da peça existe um aparente fracasso desta busca pela ascensão, mantendo a atividade sonora no nível médio do piano e a atividade da dança no nível espacial baixo.



Figura 5: Foguetes, c.1-6, fotografia da performance



Figura 6: Folhas de árvore, c.5-6

Na terceira peça, “Folhas de árvore”, existe uma relação entre as linhas melódicas superpostas, que parecem formar um desenho ornamentado através da música, com o jogo de equilíbrio-desequilíbrio na coreografia. Esta característica se mostra como uma constante, mas dentro dela existem elementos que merecem atenção especial. Na música, a peça consta de três vozes que aparecem gradualmente, uma depois da outra, trazendo

densidade à textura. Ao surgir a segunda voz, na mão esquerda (c.3), a atividade se dá em alternância, até a última colcheia do c.5, onde as duas vozes se encontram pela primeira vez no tritono si-fa. Na coreografia, em toda a primeira seção desta peça, existe uma caminhada em linha reta, sobre diferentes apoios: planta inteira dos pés, bordas externas ou internas dos pés, pontas dos pés. O desequilíbrio se desenvolve progressivamente, mas encontra um momento de pausa: exatamente naquela colcheia do final do c.5 onde as duas vozes se encontram pela primeira vez, os dois pés da Fernanda se encontram e se suspendem na meia ponta com uma energia com intenção de leveza e de crescimento vertical. (Este elemento coreográfico reaparece, levemente modificado, para o final da peça.)



Figura 7: Folhas de árvore, c.5-6, fotografia da performance

O desequilíbrio continua até o seguinte movimento: uma sequência de giros lentos sobre o pé esquerdo que desemboca na segunda seção da peça. Este momento de giro acontece junto com a entrada da terceira voz no grave, no c.12.



Figura 8: Folhas de árvore, c.11-12



Figura 9: Folhas de árvore, c.11-12, fotografia da performance

Ao longo dos meses de ensaio, das propostas feitas por mim, pela Fernanda e pelo Bruno, surgem detalhes como estes, que são difíceis de adjudicar a um ou outro. As vezes é o Bruno que resolve aguardar a Fernanda, como no exemplo do c.5. As vezes é a Fernanda que aguarda a entrada da terceira voz na música do Bruno, como no caso do exemplo do c.12. Seja que o tempo musical do Bruno esteja sendo sugerido pelo corpo e pelo movimento e não por uma necessidade puramente sonora; seja que a coreografia criada por mim ou pela Fernanda, ou por nós duas, esteja buscando uma lógica que vai além da lógica espacial, numa temporalidade compartilhada; seja pela riqueza de valorizar o acaso ou pela coragem de impor decisões racionais, o vínculo vivo entre música e dança no espaço cênico se manifesta como um ente com discurso próprio.

3. Os lugares da escuta como possibilidade de criação

Trabalhar com uma proposta de composição coreográfica organizada a partir de uma análise musical implica, pelo menos para os fins desta pesquisa, entender que o som está em movimento constante. Ele se comporta de forma evidente quando relacionado com a temporalidade da música, mas se manifesta também em nível espacial, “pela captação dos graus de afastamento e dos regressos regulares da excitação sonora” (Barthes 2009, 236). O som gera vibrações que repercutem nos corpos materiais presentes na cena (piano, objetos, artistas), e se desloca pelo espaço, causando variações na sua intensidade. A percepção do som implica uma escuta atenta, em nível auditivo, mas também em nível corporal global. Ambos os discursos, o musical e o coreográfico, alimentam-se a partir da possibilidade de escolha da escuta do discurso do outro, do alheio, mas integrado ao todo. Na performance musical e no improviso estruturado reside a riqueza da escolha constante. Qualquer mudança sutil na escolha dos momentos de atenção e escuta abre portas para novas expressividades no discurso cênico. Por este motivo, acredito que a escuta ativa se encontra em relação direta com o fazer cênico, que contempla as diversas conexões existentes, em constante construção e movimento.

Infiro também que o estudo da gestualidade concerne ao âmbito da performance musical, considerando que a informação visual e as possíveis conexões empáticas disponíveis complementam a experiência como um todo. A questão também ganha força desde a perspectiva musicológica. Nicholas Cook, por exemplo, em livro recente, considera que nenhum elemento cênico deve ser descartado como irrelevante no que concerne à performance musical (Cook 2013, 324). O autor, ainda sobre a mesma

questão, acrescenta: “se a música é um fenômeno intrinsecamente corporal e multimodal, através do qual o significado emerge em tempo real, então não há maneira *a priori* de se traçar uma linha entre o que importa e o que não importa na sua performance (Cook 2013, 324)”¹. Assim como a gestualidade, os demais elementos cênicos – figurino, iluminação, cenário – completam a experiência sonora, integralizando a percepção do público das intensões expressivas dos artistas em cena.

O estudo da experiência corporal e sensorial característico do campo da dança, oferece abordagens diversas para a reflexão sobre a performance musical de “Coisas pelo ar”. Em troca, a análise musical e a teorização sobre o discurso sonoro da peça disponibilizam um terreno sólido para a criação coreográfica. As possibilidades cênicas que este encontro entre música e dança oferecem dependem apenas da capacidade de imaginar e visualizar novos caminhos a percorrer.

4. Referências

- Barthes, Roland. 2009. O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70.
- Bernard, Michel. 1993. Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels , *Nouvelles de Danse* , n° 17, octobre, 6-64.
- Cook, Nicholas. 2013. Beyond the score: music as performance. New York: Oxford University Press.
- Godard, Hubert. 1998. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R; SOTER, S. Lições de dança 3. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 11-35.
- Foster, Susan Leigh. 2011. Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. New York: Routledge.
- Roquet, Christine. 2013. Introduction au colloque international: Gestes et mouvements à l'œuvre: une question danse-musique XXème siècles. Paris: Université Paris 8.
- _____. 2011. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O percebejo online*. V. 3, n. 1.

¹ “If music is an intrinsically embodied and multimodal phenomenon through which meaning emerges in real time, then there is no *a priori* way of drawing a line between what does and does not matter in its performance. (Cook 2013, 324)”