

Improvisação e diálogo entre música e dança

Frederico Lyra de Carvalho

Doutorando na Université Lille 3, França

lyrafred@gmail.com

Resumo: Neste artigo, a partir de uma etnografia do trabalho exercido em parceria entre o grupo musical Mojav Duo e o grupo de dança Coletivo Lugar Comum, esboçaremos uma tentativa de compreender a relação e interação possível entre música e dança, ambas improvisadas. Para tal, tendo como ponto de partida a perspectiva de um dos músicos participantes, faremos uma articulação de forma interdisciplinar entre pensadores da música, dança, filosofia e psicanálise.

Palavras-chave: música, dança, improvisação

Abstract: In this article, departing from an ethnography exercised in partnership with the musical group Mojav Duo and the dance group Coletivo Lugar Comum, we will outline an attempt to understand the possible relationship and interaction between music and dance, both improvised. Thus, taking as a starting point the perspective of one of the participating musicians, we will articulate between thinkers of music, dance, philosophy and psychoanalysis from an inter-disciplinary perspective.

Keywords: music, dance, improvisation

Na sua Filosofia da Nova Música, Adorno (1958) observa que “toda música, sem exceção, provém de práticas coletivas do culto e da dança; este fato, a evolução da música em direção à liberdade, não pode ser deixado para trás como um simples **ponto de partida”**. Se é verdade que algumas músicas se tornaram autônomas em relação às danças, para alguém como o filósofo Alain Badiou, esta última nunca foi dependente da primeira. O movimento do corpo nunca foi dependente do som. A autonomia em relação à música está na origem da dança e, segundo o mesmo, quando esta última se dá de forma subordinada ou seguindo um ritmo ditado pela primeira, nada de realmente interessante acontece. Para **Badiou (1998: 85) “em relação à dança a única função da música é marcar o silêncio [e] só é possível indicar o silêncio fundador da dança pela mais extrema concentração do som. E a concentração mais extrema de som é a música”**. Para ele a dança seria algo como um silêncio antes do tempo que vai haver. O mesmo ponto é sinalizado por Steve Paxton (2006) quando este diz que de uma certa forma o problema da música é que ela organiza os movimentos do corpo. Ele nos diz que é fundamental que o bailarino esteja consciente do problema da dança, para não deixar o pulso da música tomar conta dele. Porém, segundo Badiou (1998: 85-86) **“na realidade a dança é que comanda a música na medida em que a música marca o silêncio fundador no qual a dança apresenta o pensamento”**. De uma certa forma, **“a dança é anterior à música na qual ela se sustenta”**.

Por dois anos o Mojav Duo, composto pelo baterista Hugo Medeiros e pelo guitarrista Fred Lyra, colaborou mensalmente com o Coletivo Lugar Comum, grupo de dança contemporânea na cidade do Recife. A parceria se dava sob a forma de uma Jam de Contato Improvisação: música e dança, ambas improvisadas. Cabe porém uma ressalva: as jam's não eram, de forma alguma, aleatórias; não era apenas chegar no local, armar os instrumentos, alongar o corpo, tocar e dançar. Elas passavam longe disso. Um dos pontos mais interessantes e importantes em tal parceria era a reflexão conjunta prévia e posterior a cada jam. De uma forma geral, Liana Gesteira, bailarina, uma das diretoras do Coletivo Lugar Comum e idealizadora da parceria, propunha uma leitura de um texto e com ele um conceito que seria o tema central da jam (às vezes apenas um conceito era proposto, sem o acompanhamento de uma leitura). Este seria o ponto de partida, a ideia que deveria guiar a jam e que deveria ser guardada na mente de todos durante a performance. Ambos eram exigidos ao máximo e possuíam participação equivalente em todo processo. Mesmo se idealizado e organizado por uma das bailarinas, não podemos dizer que era um trabalho de dança acompanhado por músicos e muito menos o inverso. Tal iniciativa era uma tentativa de um trabalho comum entre estas duas artes. Este artigo é uma reflexão de um dos músicos participantes em tal tentativa de construção e diálogo artístico entre música e dança.

O Mojav Duo possuía um material musical comum como ponto de partida para ser

desenvolvido nas jam's. É interessante observar que os músicos aproveitavam estes momentos para testar algumas das ideias que estavam trabalhando (no fundo tal parceria era também um laboratório para ambos os grupos). A ênfase de tais experimentações era no trabalho rítmico que já desenvolviam no duo a partir de conceitos que haviam aprendido, sobretudo, com o saxofonista Steve Coleman e o pianista Vijay Iyer. De Coleman tomavam **emprestado o que este chama de "modos rítmicos": combinações de 3, 2 ou 1 sub-pulsos formando padrões (modos) que servem como estrutura rítmica fundamental para uma composição;** e os *drum chants*¹: **literalmente "cantos de bateria", estruturas rítmicas de no mínimo duas vozes, uma grave e outra aguda, que são organizadas sobre os modos rítmicos e que dão, daí este nome, um caráter melódico ao ritmo.** De Iyer tomavam emprestado ideias de como acelerar e desacelerar o ritmo e implementar mudanças bruscas ou sutis nas dinâmicas, ambos de forma coordenada, mas não necessariamente em uníssono, numa tentativa de trabalhar proporções rítmicas em tempo real². De Coleman vinham as ideias estruturais, de como organizar o ritmo e de Iyer de como lidar com, digamos, o seu conteúdo.

Porém, lembremos que era tudo improvisado. De forma alguma os músicos chegavam com alguma ideia, motivo ou frase pré-estabelecida com o intuito de aplicá-la de forma automática junto com a dança. Ao contrário, a ideia era tentar criar algo no instante tendo tais materiais como pontos de partida. Por exemplo, o baterista poderia iniciar um *drum chant*, o guitarrista, ao percebê-lo e aprendê-lo no instante, poderia escolher uma forma de com ele dialogar: se em uníssono rítmico, se sobrepondo uma outra ideia à inicial ou até mesmo se ignorando-o e dando sequência à música com outra ideia. Um desdobramento comum era o baterista, percebendo que o guitarrista já havia aprendido e já estava a repetir o *drum chant* por ele inicialmente sugerido, partir logo em seguida para uma nova ideia. Evidentemente a iniciativa poderia também partir do guitarrista e, muitas vezes, este sobrepunha algum material melódico ou harmônico ao ritmo executado; outras vezes porém, funcionava quase que como um instrumento de percussão. Como podemos imaginar, em tal complexo processo repleto de tentativas e erros, a música resultante não era sempre a mais harmoniosa e, podemos mesmo dizer que, na realidade, na maior parte do tempo era um fracasso como resultado. Aqui fracasso deve ser entendido no mesmo sentido com que Adorno (1966: 25) comenta a indecisão de Walter Benjamin em relação à **sua teoria das passagens, como uma advertência, pois "a filosofia só continua sendo algo**

¹ **Para maiores informações sobre os "modos rítmicos" e o *drum chant***, ver: Coleman, Steve (2007) **"Negative Rhythm"** Disponível em: <http://mbase.wordpress.com/2007/08/07/negative-rhythms/> - Consultado em 31/01/2016

² **Para maiores informações ver: Iyer, Vijay (2009) "Strength in numbers: How Fibonacci taught us how to swing"** Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/music/2009/oct/15/fibonacci-golden-ratio> - Consultado em 30/01/2016

mais do que mero funcionamento lá onde se expõe ao fracasso total¹. Da mesma forma, apenas uma compreensão análoga do fracasso, onde o movimento negativo de não ter conseguido, de uma certa maneira, concretizar a música desejada, é o apelo que possibilita a esta mesma música continuar.

Desta forma, os músicos não se contentavam em encontrar um território confortável ou uma combinação musical estável e nesta ficar por muito tempo. Estimulados pelos bailarinos e pela imensa gama de movimentos por eles realizados não conseguiam, mas sobretudo não podiam, estabilizar uma música e nela permanecer por toda a performance. As mudanças eram drásticas e rápidas. O objetivo nunca foi o de chegar em algum resultado concreto, mas o de a cada momento reiniciar o processo em um instante em que o infinito das possibilidades se abria na sua frente. Como uma espécie de busca por um fracasso produtivo, onde não conseguir gerar algo concreto é a condição imprescindível para se seguir em frente.

Alguns dos temas e conceitos trabalhados nas jam's foram: o peso, o trabalho gradual da intensidade do movimento; o volume (preencher e esvaziar os diversos espaços criados); os pontos de apoio (o corpo do outro, a parede, a música); o fluxo livre (do próprio corpo, das duplas, subgrupos, ou mesmo da jam como um todo); uma espiral (do corpo, do espaço); a verticalidade; a atração gravitacional; entre outros. Discussões importantes, sobre como a respiração musical e corporal pode contaminar o outro na improvisação, eram sempre retomadas e aprofundadas a cada jam. Bailarinos e músicos procuravam entender e trabalhar como, e de que formas, as suas respectivas artes podem responder a tais ideias e conceitos. Ao mesmo tempo, havia um esforço de alteridades para tentar compreender como os mesmos funcionavam e eram pensados na outra arte. Por exemplo, os bailarinos buscavam compreender como a música respira ou o que seria uma música improvisada em espiral. Os músicos procuravam descobrir como, enquanto se faz a música, trabalhar o fluxo livre de uma dupla de bailarinos.

Um importante e sempre recorrente dilema era o de como acabar a jam. E junto com este surgiam outros impasses que eram o de como realizar as transições entre as diversas **partes improvisadas e de como acabar os, digamos, “movimentos” que aconteciam durante** a jam. Como lidar com o tempo da performance e como lidar com o tempo do movimento da música improvisada eram dificuldades que sempre voltavam à tona. Questões como estas retornavam periodicamente à pauta das discussões. Estas iam se acumulando e, às vezes, encontrando respostas que inevitavelmente desembocavam em novos problemas. Por fim, estes últimos iam surgindo e se acumulando aos anteriores à medida que tal experiência e relação era expandida e acumulada.

Uma clara dificuldade para o músico improvisador é a de entender que, como nos diz Badiou, todo corpo está nu na dança, que quem dança de uma certa forma inventa o corpo,

e perceber que dançar significa se movimentar por nada, sem uma finalidade prática. Segundo John Toenjes (2009) o bailarino é simultaneamente *performer* e espectador. Talvez esta também seja a posição do músico em tal situação, onde ele se vê obrigado a fazer música, mas também a assistir e assimilar os movimentos dos bailarinos. Segundo Paxton, um dos criadores dessa forma de dança, acompanhado de música, o Contato Improvisação deve se tornar uma dança com ênfase no contraste. Contraste este, porém, não apenas no primeiro plano, entre dança e música, mas também no interior da dança em si. O mesmo vale para a música que sem ter esta mesma preocupação em mente poderia, em tal situação, se tornar mero fundo musical. Para Nancy Stark (1985)

a improvisação é uma prática de desorientação – deve-se treinar os reflexos para ler a confusão como um desafio e não uma ameaça; que um momento retirado de seus ancoradouros tem a vantagem de mover-se para qualquer direção, e ainda, que uma ausência temporária de pontos de referência pode abrir caminho para impulsos vindos de lugares inesperados.

Desta forma, o objetivo em tal prática passaria a ser o de encontrar uma nova desorientação, ou segundo Badiou, uma nova desobediência.

O principal problema para tal prática em que duas artes se envolvem de forma equivalente talvez esteja na interação: na forma como os elementos da música interagiriam com os elementos da dança e vice-versa. Um desafio na performance é o de como um compreender no instante as intenções da ação e do gesto do outro. Porém, é ainda mais complexo compreender que nem toda ação executada em tal performance possui uma intencionalidade objetiva. Nem todo gesto corporal ou musical é propositado e pede uma resposta. Desta forma, a própria possibilidade de uma interação efetiva entre as duas artes é uma questão que não nos parece resolvida de antemão. Talvez tal interação não exista e o que entendemos como tal não seja nada além de uma espécie de mútuo mal-entendido produtivo. Como dirá Lacan (1980), **“um corpo não faz aparição no real senão como mal-entendido”; assim, parafraseando-o**, a música não faria aparição na dança senão como mal-entendido, e vice-versa. Seria como uma compreensão enganosa que acidentalmente desemboca em algo fecundo e inesperado. Tal relação parece constituir um tipo de interação sem a percepção clara de onde ela se dá ou mesmo se ela efetivamente acontece. Um pouco como se fosse uma conversa em duas línguas diferentes, onde um não entende de maneira precisa o que o outro está falando, e que só acontece por existir uma confiança mútua entre os participantes, que faz com que ela persista e ocorra, mesmo na completa e mútua ignorância do que está sendo concretamente expressado pelo outro. Desta forma, não seria uma interação mas sim um desentendimento perpétuo, onde a **condição para que tal relação perdure é que a comunicação lhes seja negada: o “mal-**

entendido já está de antemão’, dirá Lacan (1980). Todavia, é importante reiterar que em tal caso o mal-entendido pode ser produtivo, mas que tal concretude não está de antemão garantida. Sendo a performance improvisada, o risco de nada acontecer é imenso e talvez esta seja inclusive a razão para ser tentado.

Para Toenjes, uma solução possível seria a de todos os participantes serem simultaneamente bailarinos e músicos. Porém, não está claro se mesmo neste caso seria possível traduzir no instante uma arte na outra. Talvez, ao contrário, o abismo se agravasse, pois o *performer* poderia compreender a expressão da arte que não estaria executando, mas imediatamente se dar conta da impossibilidade de traduzir com precisão o gesto artístico da outra arte na arte por ele executada naquele instante, gerando uma frustração. Na prática, não está claro o que seria um arpejo ou uma escala musical traduzidos com precisão em movimentos do corpo, ou de que forma um súbito movimento de braços seria traduzido em música. O *performer* poderia entender o que está acontecendo mas não traduzir. Teríamos então uma impossibilidade de tradução precisa e universal. Obviamente, um grupo específico poderia tentar criar uma série de associações entre determinados movimentos e gestos da música e da dança; tal correspondência, todavia, seria arbitrária no sentido de não ser imanente às respectivas artes, sendo antes imposta de fora delas, uma síntese violenta como diria Adorno, de nenhuma forma universal pois, além disso, inevitavelmente variaria de um grupo para outro. Esta iniciativa é limitadora, pois pré-determinando a interação, ela deixa de apontar para um infinito que nos parece ser inerente a ambas as artes. Em um outro contexto, Walter Benjamin (2008: **80**) **dirá que “as traduções, ao contrário, demonstram-se intraduzíveis – não por sua gravidade, mas devido à excessiva fugacidade com que o sentido adere a elas”.** Desta forma, talvez alguns elementos que façam sentido na música, só tenham mesmo sentido musical, o mesmo valendo para a dança. O que torna, em tal caso, uma tradução intraduzível, só nos restando um mal-entendido.

Ao mesmo tempo, talvez tal falha de comunicação, o local dessa não-interação, onde fracassa o entendimento, seja exatamente aonde estejam as possibilidades de se construir **algo em tal processo. Como Catherine Kintzler (2006: 16) afirma, estes são “sinais entregues a si mesmos, a transparência linguística é anulada, não pensamos mais no que eles dizem, mas os vemos, vemos apenas eles, e esta descoberta é feita por todos”.** A impossibilidade de mútua compreensão cria retroativamente a necessidade de se reiniciar o processo para tentar superar este problema, como ele não é superado, ele, e com ele o processo, se reapresenta, porém não mais da mesma forma, nunca da mesma maneira. Nesta relação entre música e dança, o mais importante não é a identidade que emerge, mas o que escapa a esta e aparece como não-identidade. Em tal processo dialético **não há uma síntese, aqui “a dialética é a consciência consequente da não-**identidade. Ela não

assume antecipadamente um ponto de vista” (Adorno, 1966: 13). Em outras palavras, as dificuldades e impasses de cada performance nos levam à possibilidade de realizar a seguinte, onde nesta teremos virtualmente presente, em diversos espectros, tudo que foi acumulado nas performances anteriores. Desta forma, a cada nova performance temos um deslocamento e uma re-atualização do possível. Todavia, esta incompreensão e a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de sucesso completo, não pode porém ser uma desculpa para que qualquer resultado obtido seja aceite como satisfatório, ou que tudo que ocorra na performance seja aceite passivamente. Tais impasses devem sim, ser os estímulos para que o trabalho e reflexão crítica em conjunto sejam a cada momento reiniciados, contudo nunca do mesmo lugar.

Referências Bibliográficas

Adorno, T. W. (1966) *Dialética Negativa*, São Paulo: Zahar, 2009.

_____ (1955) *Philosophie de la Nouvelle Musique*, Paris: Gallimard, 1962.

Badiou, Alain (1998) “A dança como metáfora do pensamento” in *Pequeno Manual de Inestética*, São Paulo: Estação Liberdade, 2002. (79-96)

Branco, Lucia Castello (ed.) (2008), *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin. Quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG.

Neder, Fernando (2010) “Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder”. *O Percevejo Online* 1 (2): 1-9.
<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443/1278> [consultado em 05/02/2016]

Kintzler, Catherine (2006), “L’Improvisation et les paradoxes du vide” in Boissière, Anne e Kintzler, Catherine (eds) *Approche philosophique du geste dansé, de l’improvisation à la performance*, Lille: Presses Universitaires du Septentrion, Esthétique et Sciences des arts. (15-40).

Lacan, Jacques (1980) **“Le malentendu”**. In *Ecole Lacanienne: séminaire XXVII*.

<http://bulk.lutecium.org/mirror/www.ecole-lacanianne.net/stenos/seminaireXXVII/1980.06.10.pdf>

[consultado em 04/02/2016]

Stark, Nancy (1985) “Still in the Middle”. *Contact Quarterly*, 10(2): 4

Toenjes, John (2009) “Musical Improvisation in the Modern Dance Class: Techniques and Approaches in Fulfilling a Multi-Layered Role” in *Musical Improvisation. Art, education and society*. Solis, Gabriel and Nettle, Bruno (eds) Chicago: University of Illinois Press. (221-238)