

JOHN CAGE E MERCE CUNNINGHAM: COLABORATIVISMO E AS NOVAS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E DANÇA

Autora

Tatiana Avanço Ribeiro
tatiana.a.ribeiro@gmail.com

Orientadora

Yara Borges Caznók

Instituto de Artes da Unesp

Submissão: 20/04/2017

Aprovação: 28/05/2017

RESUMO

Abordagens colaborativas em música e dança, exploradas inicialmente no século XX pela Companhia dos Balés Russos de Diaghilev, foram amplamente utilizadas por John Cage e Merce Cunningham. Por meio das obras dos últimos, foi possível o desenvolvimento de um conceito denominado ‘independência entre música e dança’. Recorrendo à análise bibliográfica e estudos coreomusicais, este artigo pretende elucidar o contexto que favoreceu o início das práticas colaborativas de Cage-Cunningham, bem como endereçar-se às questões estéticas que elas proporcionaram no que se refere ao relacionamento entre música e dança. Discute-se os problemas que o termo ‘independência’ pode trazer à interpretação das obras de Cage-Cunningham, e propõe-se que ‘interdependência’ possa ser termo mais próximo à inovadora proposta coreomusical desses dois artistas.

PALAVRAS-CHAVE

Colaborativismo. Música contemporânea. Dança moderna. Coreomusicologia.

ABSTRACT

Collaborative approaches in music and dance, primarily explored in the 20th century by Diaghilev's 'Ballets Russes', were widely used by John Cage and Merce Cunningham. Through the work of the latter the development of a concept called "independence between music and dance" became possible. Relying on bibliographical analysis and choreomusical studies, this article intends to elucidate the context that favored the beginning of Cage-Cunningham collaborative practices as well as addressing the aesthetic questions that it has provided for music and dance relationships. It argues over the problems that the term "independence" might bring to the interpretation of Cage-Cunningham works, also suggesting that "interdependence" might be a more suitable term for the innovative choreomusical proposition of the duo.

KEYWORDS

Collaborativism. Contemporary Music. Modern dance. Choreomusicology.

A dança é dependente? Ou é independente? Questões que parecem políticas. Elas surgiram numa situação estética. O que deve ser dito? Gente e sons se interpenetram. Cage, 1985

A interação entre música e dança começou a apresentar novas nuances, cada vez mais variadas, a partir do começo do século XX. Se, no século anterior, observava-se a subordinação de uma arte à outra, na qual a música era mero apoio para a dança, tal paradigma passou a ser fortemente questionado a partir dos primeiros trabalhos de Sergei Diaghilev, diretor da Companhia dos Balés Russos em seus primórdios. Seu talento em escolher colaboradores para a criação de espetáculos integrados de dança, música e artes plásticas foi um fator de grande importância, permitindo concepções artísticas até então inexploradas.

Atuante entre os anos de 1909 a 1929, a Companhia empregou, já em seus primeiros trabalhos, o recurso de criação colaborativa, incentivando o diálogo e compartilhamento de conhecimentos entre compositores, coreógrafos e artistas visuais, com o intuito de gerar um resultado final em que todas as artes envolvidas tivessem a mesma importância¹: tal prática pôde ser vista pela primeira vez em *Petrouchka* (1911), de Igor

Stravinsky, Michel Fokine e Alexandre Benois. A Companhia também inaugurou o uso de música do repertório sinfônico em dança, bem como a participação de compositores de renome nas criações, tais como Debussy, Ravel, Satie e Richard Strauss, uma vez que a música para dança deixou de ser vista como um trabalho “menor” em relação à composição de música absoluta. As primeiras iniciativas de libertação do isomorfismo entre música e dança também foram experimentadas, tal como em *L'Après midi d'un faune* (1912), peça em que a música perde sua função de apoio rítmico para ser “reduzida a som de fundo”² na coreografia de Nijinsky, iniciando-se assim os questionamentos sobre autonomia da dança em relação à música. Esse coreógrafo também foi responsável pela crítica à técnica tradicional do balé clássico, presente na coreografia original de *Le Sacre du Printemps* (1913), cuja música possuía inovações equivalentes à da proposta coreográfica.

Após a morte de Diaghilev em 1929, a Companhia e seus membros continuaram em atividade, porém de forma menos unificada, permitindo que os ideais de permeabilidade entre artes, inicialmente explorados pelo grupo, continuassem se desenvolvendo em outras partes do mundo. Tal legado artístico alcançou os EUA, coincidindo com o período do pós-guerra em Nova York, quando a cidade começou a se afirmar como um

polo cultural alternativo ao eixo europeu ocidental. A prática colaborativa continuou em voga, e pôde ser observada nos trabalhos da parceria de George Balanchine com Igor Stravinsky, bem como nos trabalhos de Martha Graham com Louis Horst, por exemplo. É neste meio, propício para a inventividade nas artes de vanguarda, que surgem John Cage e Merce Cunningham. A partir da primeira apresentação de suas obras criadas colaborativamente em 1944, iniciou-se uma conexão duradoura, sem a qual o futuro da música e da dança poderia ter sido bem diferente.

Os primeiros contatos estabelecidos entre os dois aconteceram no ambiente da *Cornish School for Performing and Visual Arts*, em Seattle, na qual Cage começou a trabalhar com acompanhamento musical para aulas de dança, enquanto Cunningham integrava a Companhia de Martha Graham. O bailarino foi convidado a fazer parte de um grupo de percussão de Cage, juntamente com outros estudantes não necessariamente músicos³. Paralelamente, ambos também integravam a Escola de Nova Iorque, grupo informal composto por pintores do expressionismo

¹ BARBOUR et al, 2007.

² BUCKLE, 1971 apud FOGELSANGER; AFANADOR, 2006, p. 4.

³ Cunningham cita que o interesse de Cage em ter bailarinos como executantes de sua música para percussão poderia residir no fato de que a desenvoltura corporal refletiria em uma melhor execução rítmica.(CUNNINGHAM, 1985)

abstrato (entre os quais Jackson Pollock é figura relevante), poetas, bailarinos e outros músicos como David Tudor e Morton Feldman⁴. O contato com esta nova proposta estética impactou a obra de Cage-Cunningham de várias formas: a abordagem de Cunningham do espaço cênico é análoga ao tratamento da tela de pintura, que considera todas as partes com igual importância; o uso do acaso e da não representatividade apresenta paralelos tanto com as pinturas de Pollock, quanto com as composições coreográficas e musicais de Cage-Cunningham; por fim, há a ênfase no processo criativo, que surge como crítica ao conceito de obra finalizada.

ELES FIZERAM A MÚSICA IDÊNTICA À DANÇA, MAS NÃO COOPERATIVA COM ELA⁵

Cage e Cunningham tiveram contato próximo principalmente com duas vertentes colaborativas de música e dança: a de Balanchine com Stravinsky e a de Martha Graham com Louis Horst. A primeira, descendente direta da linhagem dos Balés Russos, manteve-se tradicionalmente conectada à estrutura musical. Como descreve Balanchine:

Em minhas criações coreográficas sempre estive dependente da música. Sinto que um coreógrafo não pode inventar ritmos, ele pode apenas refleti-los em movimentos... A organização do ritmo em uma grande escala é um processo contínuo. Essa é uma função da mente musical. (BALANCHINE, 1966 apud JORDAN, 1993, p.295 – tradução livre)⁶

Tal pensamento reflete uma característica importante da dança no século XX, que é o relacionamento de dança e música por meio de *parâmetros paralelos*.⁷ É uma relação que se estabelece por meio da expressão de elementos musicais na coreografia, onde “para cada padrão, grande ou pequeno na textura musical, há potencialmente um equivalente coreográfico”.⁸ Alguns aspectos constitutivos, como o ritmo (da dança ou da música), são paralelos também na nomenclatura, enquanto outros utilizam de analogias, como a relação entre alturas musicais e a direção do movimento no espaço (grave para baixo e agudo para cima, por exemplo). Émile Jacques-Dalcroze também utilizou desses princípios ao elaborar as bases do Movimento Plástico, extensão artística da euritmia. Esta se caracteriza por ser um método de treinamento musical largamente difundido na primeira metade do século XX, e se tornou acessível a Cunningham por meio aulas de euritmia na *Cornish School*⁹, embora ele tenha contestado seus paradigmas de diversas maneiras¹⁰. Cage, conhecedor do repertório musical e coreográfico de seu tempo¹¹, compreende a relação de paralelismo, mas considera-a antinatural:

Nunca me satisfiz com as colaborações de Balanchine-Stravinsky, que são dependentes de fazer dez dedos parecerem como dois pés, algo que é impossível. (CAGE apud KOSTELANETZ, 1986, p. 204 - tradução livre)¹²

Os contatos iniciais de Cunningham com a música não se resumem à euritmia. Ele afirma ter participado de aulas de composição com Louis Horst, nas quais conheceu formas musicais do século XIX, mas não encontrou interesse nelas, preferindo trabalhar com Cage¹³, que também não se sentia satisfeito com as antigas formas

⁴ MALOUCAZE, 2007, p. 104.

⁵ CAGE, 1961, p. 87. Tradução livre.

⁶ “In my choreographic creations, I have always been dependent on music. I feel a choreographer can't invent rhythms, he only reflects them in movement... The organizing of rhythm on a grand scale is a sustained process. It is a function of the musical mind.” (BALANCHINE, 1966 apud JORDAN, 1993, p.295)

⁷ DAMSHOLT, 1999, p. 61.

⁸ “For every pattern, large or small, in the texture of the music, there is potentially a choreographic equivalent.” (EVANS apud DAMSHOLT, 1999, p. 61)

⁹ CUNNINGHAM, 1985, p. 36.

¹⁰ Um momento curioso de crítica aos parâmetros paralelos em dança pode ser observado em um relato do bailarino Remy Charlip: “In the [Sixteen Dances's] solo, every time Merce jumped into the air he grunted, and every time he crouched he made a high-pitched sound. Afterward, I tried to do that and it's nearly impossible. Because every time I jumped up I wanted to go up in my voice, and every time I crouched down I wanted to go down in my voice.” (In: KOSTELANETZ, 1998, p. 57)

¹¹ CAGE, 1961, p. 90-91.

¹² “I have never been satisfied with the Balanchine-Stravinsky collaborations which have been dependent on making ten fingers seem to be like two feet, which is impossible” (CAGE In: KOSTELANETZ, 1986, p. 204)

¹³ “I had been trained up to that point in composition classes with Louis Horst and the Cornish School, with all those ideas about 19th century forms being variation, chaconne, ABA and so on. I didn't find these very interesting and from the beginning of my solo dances I began to work with John Cage, who already had ideas about structure which were both clear and also contemporary.” (CUNNINGHAM, 1985, p. 39)

musicais utilizadas pela dança. Cunningham foi além, explicitando a contradição existente na dança moderna ao

concordar com o pensamento de descoberta do novo, mas não sentir a necessidade de uma base diferente sobre a qual colocar sua expressão, [que] de fato é conteúdo substancial para indicar que ou as formas antigas são boas o suficiente ou, ainda, que as formas antigas são as únicas possíveis. (CUNNINGHAM In: KOSTELANETZ, 1998, p. 38 - tradução livre)¹⁴

Paralelamente às questões formais e estruturais, Cage e Cunningham se confrontaram também com os problemas dos processos criativos de seu tempo. Era comum criar coreografias em silêncio para que a música fosse composta sob medida posteriormente, método que limitava demais as possibilidades criadoras do compositor. O processo contrário também ocorria, mas não permitia interações de colaboração entre coreógrafos e compositores, uma vez que acontecia ocasionalmente com música gravada, fazendo com que a dança fosse tiranicamente governada por ela. Essa problemática, somada ao descontentamento com as possibilidades estruturais encontradas até então, levou-os a propor uma maneira revolucionária de abordar a colaboração entre música e dança.

FICOU EVIDENTE QUE AMBAS – MÚSICA E DANÇA – TINHAM UM APOIO EM COMUM: O TEMPO¹⁵

A necessidade de Cage por novas possibilidades de agenciamento estrutural existia antes de seu encontro com Cunningham: tem origem em seus estudos iniciais com Arnold Schoenberg. A proposta de seu professor de harmonia, no entanto, servia parcialmente aos propósitos que Cage visava atingir; era evidente a importância da estrutura como divisão do todo em partes, porém as implicações harmônicas de tal estruturação não condiziam com sua inclinação para trabalhar com ruídos.

Trabalhos iniciais da carreira de Cage, como o artigo *Grace and Clarity*,¹⁶ demonstram sua preocupação com a organização estrutural na interação entre música e dança que, segundo sua opinião, era um fator necessário para tornar a dança moderna uma arte forte e condizente com sua época.

Com a clareza da estrutura rítmica, a graça forma uma dualidade. Juntas elas têm uma relação como a de corpo e alma. A clareza é fria, matemática, inumana, mas básica e terrena. A graça é quente, incalculável, humana, oposta à clareza e como o ar. Graça não está sendo usada aqui para significar beleza; ela é usada para expressar a manipulação com e contra a clareza da estrutura rítmica. As duas estão sempre presentes juntas nas melhores obras das artes do tempo ininterruptamente, e mantendo a vida, opostas uma à outra. (CAGE, 1961, p. 91-92 - tradução livre)¹⁷

Tal ênfase dada à “clareza da estrutura rítmica”

” pode parecer paradoxal em Cage, ao levarmos em consideração sua postura criativamente aberta e sempre crítica em relação a conceitos tradicionais da música ocidental. Considerando cuidadosamente essa característica, deve-se procurar compreender a dualidade “graça-clareza” não como um fator criativamente limitante, mas como um princípio que é intrínseco à interação entre dança e música, pois ambas são artes do tempo. Manipulando, estruturalmente, somente o tempo, que é o único parâmetro “verdadeira-

¹⁴ “[...] the most curious to me is the general feeling in the modern dance that nineteenth-century forms stemming from earlier pre-classical forms are the only formal actions advisable, or even possible to take. This seems a flat contradiction of the modern dance – agreeing with the thought of discovering new [...] – but not feeling the need for a different basis upon which to put this expression, in fact being mainly content to indicate that either the old forms are good enough, or further that the old forms are the only possible forms.” (CUNNINGHAM In: KOSTELANETZ, 1998, p. 38)

¹⁵ CAGE, 1985, p.92. Tradução livre.

¹⁶ *Grace and Clarity* (1944) é um dos artigos que compõem *Four Statements on the Dance*. (Cf. CAGE, 1961, p.89)

¹⁷ “With clarity of rhythmic structure, grace forms a duality. Together they have a relation like that of body and soul. Clarity is cold, mathematical, inhuman, opposed to clarity, and like the air. Grace is not here used to mean prettiness; it is used to mean the play with and against the clarity of the rhythmic structure. The two are always present together in the best works of the time arts, endlessly, and life-givingly, opposed to each other.” (CAGE, 1961, p. 91-92)

¹⁸ Damsholt (1999) defende que Dalcroze e Cunningham formam dois extremos de uma escala na qual o primeiro considera todos os parâmetros paralelos são naturais e espontâneos, enquanto o segundo os considera meras elaborações culturais ou intelectuais, exceto o uso do tempo. No espaço entre esses extremos se encontram discussões sobre o status ontológico dos parâmetros paralelos.



1963. Jack Mitchell©

mente” paralelo entre música e dança¹⁸, Cage e Cunningham estariam criando uma interação mais *pura* entre música e dança, livre de padrões estéticos pré-estabelecidos culturalmente, em que a flexibilidade da “graça” seria trazida não por escolhas pessoais (que necessariamente são corrompidas pela memória), mas sim pela indeterminação do acaso.

Constatar que o tempo é o único elemento que a música de fato tem em comum com a dança foi decisivo para o direcionamento das elaborações estéticas de Cage-Cunningham, pois a “estrutura temporal”¹⁹ propícia para a colaboração entre música e dança se mostrou útil também para a composição com ruídos. Esse fato norteou as primeiras composições de Cage para dança ao gênero da música para percussão e também ao uso do piano preparado.²⁰ Como dança e música coabitavam o mesmo espaço e tempo, porém com poucas interferências entre si, surge a abordagem da simultaneidade como relacionamento²¹ e da independên-

¹⁹ A nomenclatura para tal termo é utilizada por Cage-Cunningham de maneira aberta e variável, talvez para evidenciar um desejo de que o conceito não fosse solidificado em uma definição fechada.

²⁰ PRITCHETT, 1993.

²¹ Esse tipo de relação se estendeu também para criações musicais de Cage a partir da década de 1960, como em *Reunion*, na qual músicos completamente “independentes” (ou seja, sem nenhuma relação estabelecida anteriormente) foram colocados para fazer suas próprias músicas simultaneamente: a ‘reunião’ no palco era a única conexão necessária para constituir a peça. (PRITCHETT, 1993 p.154-155)

cia/interdependência²² entre música e dança.

As elaborações estruturais preliminares remontam à primeira apresentação conjunta de ambos, que ocorreu em abril de 1944. Das obras apresentadas naquela data, o solo *Root of an Unfocus* se destacou pelo uso de um tipo peculiar de estrutura temporal, denominada *macro-microcosmic rhythmic structure*, ou também *square root system*:

A sua principal característica – e que passou despercebida por todos – é que sua estrutura era baseada no tempo, da mesma forma como um programa de rádio é. Ela era dividida em unidades de tempo, e a dança e música²³ ficavam juntas no começo e final de cada unidade, porém, no meio, elas deveriam ser independentes entre si. Este foi o começo da ideia de que música e dança poderiam ser dissociadas, e a partir de então a dissociação em nosso trabalho se tornou cada vez mais ampla. (CUNNINGHAM apud MEADE, 2017 - tradução livre)²⁴

O padrão de pulsações da frase original estabelecia a organização estrutural da peça: a frase 8-10-6 originava uma estrutura em que a primeira seção era de 8x8, a segunda de 10x10 e a terceira de 6x6 pulsações. As conexões entre música e dança aconteciam somente em pontos estruturais, permitindo que Cage e Cunningham ficassem livres para variar elementos como velocidades, acentos e organizações de frase nos entremeios.²⁵ Tais conexões, no entanto, nem sempre aconteciam exatamente onde tinham sido previstas,

fator que abria possibilidades para interações de acaso entre as duas artes, uma vez que música e dança eram postas juntas, muitas vezes, apenas no momento da performance.

O uso do acaso em música, do ponto de vista de Cage, tem ligação direta com o uso do ruído, pois ao incorporar os ruídos não intencionais em suas composições, Cage também iniciou a utilização de operações de acaso, como o *gamut technique*, o *I Ching* e o uso de padrões baseados em papéis quadriculados.²⁶ Tais técnicas, por proporcionarem a ausência de hierarquia entre os sons, permitia que os “sons fossem eles mesmos”, demonstrando que o acaso era uma ferramenta a favor da autonomia de todos os sons. Outrossim, Cunningham passou também a utilizar de operações de acaso em seus processos criativos, com o intuito de proporcionar a mesma autonomia dos sons aos movimentos corporais utilizados coreograficamente.

O acaso foi explorado extensivamente em *Suite For Five* (1956), que juntamente com *Music for Piano* de Cage, empregou o uso de imperfeições em folhas de papel para determinar sequências de sons, posições de bailarinos no espaço, assim como durações de tempo das frases. A organização temporal permeada pelo acaso passou a ser utilizada de maneira cada vez mais aberta, chegando a estabelecer apenas a duração de tempo total da peça, como ocorreu em *Antic Meet*

(1958). Nesse trabalho, a duração total da música e de suas seções (*Concerto para Piano e Orquestra, de Cage*) também era variável, de forma que em nenhuma ocasião música e coreografia se relacionariam da mesma forma. *Antic Meet*, por não possuir pontos de conexão a priori entre música e dança, abriu portas para que essas conexões fossem estabelecidas ou não pela plateia, que pode sentir-se livre para perceber unidade ou dissociação entre as linguagens artísticas.

A supressão dos pontos estruturais levantou questões sobre a organização da dança em relação à música, uma vez que seu apoio métrico fornecia referências temporais de alta importância aos bailarinos. Não é raro, portanto, que bailarinos com quem Cunningham ocasionalmente trabalhou se sentissem inseguros com tal propos-

²² O conceito de independência entre música e dança, embora seja o mais comum, apresenta problemas que serão discutidos adiante.

²³ O grifo foi necessário pois, na construção do texto, Cunningham parece ter utilizado “dança e música” como um neologismo para realçar a união desses dois elementos, da mesma forma como Cage utiliza a expressão “music-dance composition” em *Four Statements on the Dance* (1961).

²⁴ “The main thing about it—and the thing everybody missed—was that its structure was based on time, in the same sense that a radio show is. It was divided into time units, and the dance and music would come together at the beginning and the end of each unit, but in between they would be independent of each other. This was the beginning of the idea that music and dance could be dissociated, and from this point on the dissociation in our work just got wider and wider.” (CUNNINGHAM apud MEADE, 2017)

²⁵ CUNNINGHAM In: KOSTELANETZ, 1998, p. 138-139.

²⁶ MALOUCAZE, 2007.

ta, como relatado, por exemplo, nos ensaios de *Un Jour ou deux* (1973).²⁷ Essa insegurança era dissolvida a partir do momento em que música e dança eram postas juntas, pois ficava claro que a dança não necessitava da música para sustentar-se como arte autônoma. A música não métrica, assim como o uso do silêncio (anteriormente explorado em *Suite for Five*), tem o importante papel de favorecer a percepção do ritmo próprio da dança, além de evidenciar que suas bases não se encontram em ritmos periódicos.

Eu tenho percebido que quando assisto dança que não é sustentada pela música, a dança imediatamente parece fisicamente forte e rítmica de sua própria forma. Cada movimento lembra um ritmo de maneira que nunca lembraria se estivesse com música. Agora, eu simplesmente não consigo desfrutar daquilo, duas coisas acontecendo em uníssono. Isso só me deixa extremamente nervoso. (CAGE In: KOSTELANETZ, 1986 p. 208 - tradução livre)²⁸

Quando você não trabalha para música ou para uma pulsação te impulsionar, você deve, de certa forma, impulsionar a si mesmo, você deve ser seu próprio cavalo em vez de ter algo fora de você sendo o cavalo, você deve encontrar um jeito de sustentar aquilo, mantê-lo e conduzi-lo no mesmo sentido. E você deve ser preciso com você mesmo, ao mesmo tempo, pois você tem liberdade. Penso que talvez uma das coisas óbvias que condicionam nosso trabalho deveria ser: nós não dançamos para uma música, ela

não nos impulsiona; nós realmente temos que fazer isso por nós mesmos. (CUNNINGHAM, 1985 p. 130 - tradução livre)²⁹

A FORMA DE COMPOSIÇÃO MÚSICA-DANÇA DEVERIA ENVOLVER NECESSARIAMENTE UM TRABALHO CONJUNTO DE TODOS OS MATERIAIS UTILIZADOS³⁰

Frente a todo esse campo de inovações deixado por Cage-Cunningham, fruto de uma colaboração que durou cerca de seis décadas,³¹ chega a ser reducionista categorizar suas obras como uma mera “independência” entre música e dança. Tal definição é correntemente encontrada na literatura coreomusical³², contudo é problemática porque induz à interpretação errônea de que essa música e essa dança não mantêm quaisquer relações entre si quando, na verdade, ambas se tornam interdependentes pela simples presença, compartilhando o mesmo tempo e espaço. Além disso, são fruto de diálogo intenso entre dois artistas em busca de novas alternativas, testando os limites da colaboração entre música e dança.³³ O profundo intercâmbio de informações entre Cage e Cunningham só foi possível por meio de uma relação colaborativa, que envolve um posicionamento ético não hierárquico entre artistas, estabelecendo relações horizontais e permitindo que ambos conheçam as peculiaridades e limites de cada prática artística envolvida.³⁴ Embora o ato de criação seja individualizado (e música e dança sejam postas juntas, muitas vezes, apenas

no momento da performance), a concepção de arte e de mundo de ambos é inegavelmente unificada. É necessário ir além da indagação sobre se música e dança estão juntas ou não para poder observar onde e de que forma elas se relacionam dentro desse vasto sistema de implicação mútua, interdependência e autonomia que envolve a *colaboração complexa*³⁵ entre música, dança e artes plásticas³⁶.

²⁷ CUNNINGHAM In: KOSTELANETZ, 1998. P.148.

²⁸ “I’ve noticed when I’ve seen dance that was not supported by the music, the dance immediately looks physically strong and rhythmic in its own right. Each movement looks like a rhythm in a way it never does if it’s going with the music. Now I simply can’t enjoy that, two things happening in unison. It just drives me berserk.” (CAGE In: KOSTELANETZ, 1986 p. 208)

²⁹ “When you do not work to music or to a pulse to push you, you must in a sense push yourself, you must be your own horse rather than have something outside of you be the horse, you must find a way to sustain that, keep it going in the same sense. And you must be precise with yourself at the same time because you have freedom. I think perhaps one of the obvious things that conditions our work would be: we don’t dance to a music; it does not push us; we really have to do it ourselves.” (CUNNINGHAM, 1985 p. 130)

³⁰ CAGE, 1961, p.88. Tradução livre.

³¹ CUNNINGHAM In: MEADE, 2017.

³² FOGELSANGER, 2000; *Ibid.*, 2006; JORDAN, 2012;

³³ A colaboração pode ocorrer em dois níveis: entre artes e entre artistas (HINES, 1991). Ambos os casos são visíveis na relação Cage-Cunningham.

³⁴ BARBOUR et al, 2007.

³⁵ Uma colaboração complexa é formada quando duas ou mais artes são agregadas na formação de uma obra artística. (HINES, 1991, p.7)

³⁶ Não menos importante, a colaboração do artista plástico Robert Rauschenberg foi de grande valor dentro da obra de Cage-Cunningham, e merece explorações que não caberiam no escopo deste artigo.

A principal crítica inerente ao trabalho de Cage-Cunningham reside na questão da natureza das relações entre música e dança – isto é, está em afirmar que tais relações são análogas à vida, que elas não precisam se estabelecer por meio da imitação entre artes, mas sim pela simples aceitação da multiplicidade de eventos que está constantemente ao nosso redor. São eventos que não se conectam necessariamente entre si, a não ser que esta seja a intenção de quem os observa: o espectador pode tomar as rédeas e construir, por si só, as interações entre música e dança que o coreógrafo e o compositor deixaram de criar, ou pode sentir-se mais leve ao se ver livre da obrigação de conectar constantemente as duas artes.

A instrução está na terra e no ar, tanto para a música como para a dança. Respirando e caminhando e tratando de esvaziar a cabeça o bastante para observar o que há para ver e ouvir no teatro no qual acontece de estarmos vivendo. Não há muito mais a dizer, ou melhor, não há espaço nem tempo para dizê-lo.

CAGE, 1985, p.93³⁷

Este artigo celebra a exposição *Merce Cunningham: Common Time*, que ocorreu de fevereiro a julho de 2017 no *Walker Art Center* e no *Museum of Contemporary Art Chicago*. Como apoio bibliográfico, foram consultados trechos do catálogo dessa exposição, que é considerado uma das maiores publicações de todos os tempos sobre o trabalho de Cunningham e seus colaboradores.

BIBLIOGRAFIA

BARBOUR, Karen. et al. Researching Collaborative Artistic Practice. *Waikato Journal of Education*, Waikato, no. 13, 2007. Disponível em <<http://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/6187/Barbour%20Researching.pdf?sequence=1>>. Acesso em 06 Abr. 2015.

CAGE, John. “Daqui, para onde vamos?” In: De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985. p.91-94.

CAGE, John. “Four Statements on the Dance” In: *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. p. 89-97.

CUNNINGHAM, Merce. “A Collaborative Process Between Music and Dance” In: *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. Edited by Richard Kostelanetz: essays 1994-1992. New York: Da Capo Press ed., 1998. p.138-150.

CUNNINGHAM, Merce. “Space, Time and Dance” In: *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. Edited by Richard Kostelanetz: essays 1994-1992. New York: Da Capo Press ed., 1998. p.37-39.

CUNNINGHAM, Merce. *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York: Marion Boyars, 1985.

DAMSHOLT, Inger. *Choreomusical Discourse: The Relationship between Dance and Music*. 1999. 220f. Tese (Doutorado em História e Estética da Dança) – Instituto de Filologia Nórdica, Universidade de Copenhagen, Copenhagen, 1999. Disponível em <https://www.academia.edu/4440413/Choreomusical_Discourse_The_relationship_between_Dance_and_Music>. Acesso em 18 jan 2016.

FOGELSANGER, Allen. *Dancing to the music between Balanchine and Cunningham*. *Cornell Dance Program Newsletter*, 2000. Disponível em <<http://www.armadillo-danceproject.com/AF/Cornell/DancingToTheMusic.htm>>. Acesso em 12 jun 2016.

FOGELSANGER, Allen; AFANADOR, Kathleya. *Parameters Of Perception: Vision, Audition, and Twentieth-Century*

Music and Dance. *Anais do Congress on Research in Dance 38th Annual Conference*. Disponível em <http://www.armadillo-danceproject.com/Papers/Parameters_ProceedingsFootnotes.pdf>. Acesso em 26 nov 2016.

HINES, Thomas Jansen. *Collaborative form: Studies in the Relation of the Arts*. 1ª ed. Ohio: Kent University press, 1991.

JORDAN, Stephanie. *Moving “Choreomusically”: Between Theory and Practice*. *Les Cahiers de la Societé Québécoise de recherche en musique*, vol. 13, nº 1-2, p. 11-19, 2012. Disponível em <<http://id.erudit.org/iderudit/1012345ar>>. Acesso em 19/05/2016.

JORDAN, Stephanie. *Music Puts a time corset on dance*. *Dance Chronicle*, Vol. 16, nº 3, p.295-321, 1993. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1567920?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents>. Acesso em 02/04/2017.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. 2ª ed. New York: Routledge, 2003.

LANGENDONCK, Rosana Van. *Merce Cunningham: Dança cósmica: acaso-tempo-espaço*. Ilustrações de Ivo Milazzo. São Paulo: Edição do autor, 2004.

MALOUCAZE, Gabriela Nora García. *Silêncio, Sons e Acaso: textos escolhidos de John Cage*. 2007. 201f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. *Music in the Twentieth Century*. Cambridge: University Press, 1993.

TOMKINS, Calvin. *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*. New York: Penguin Books, 1976.

MEADE, Fionn. “Root of an Unfocus” In: *Merce Cunningham: Common Time*. Minneapolis: Walker Art Center, 2017. Disponível em <<http://blogs.walkerart.org/visualarts/2017/02/06/introduction-merce-cunningham-common-time/>>. Acesso em 08/04/2017.

Música em Foco, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 19-26, 2018.