

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS DE SÃO PAULO**

JULIA LEAL SILVA

**A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E DANÇA, ATRAVÉS DE
JOHN CAGE E MERCE CUNNINGHAM**

São Paulo

2025

JULIA LEAL SILVA

**A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E DANÇA, ATRAVÉS DE
JOHN CAGE E MERCE CUNNINGHAM**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São
Paulo, para obtenção do título de Bacharel
em Música.

Habilitação: Composição

Orientadora: Prof.^a Titular Lia Vera Tomás.

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S586r Silva, Julia Leal, 2001-
A relação entre música e dança, através de John Cage e Merce Cunningham / Julia Leal Silva. – São Paulo, 2025.
27 f. : il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lia Vera Tomás.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Música e dança. 2. Música - História e crítica. 3. Dança - História. I.
Tomás, Lia. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes,
São Paulo. III. Título.

CDD 792.8

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

JULIA LEAL SILVA

**A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E DANÇA, ATRAVÉS DE JOHN
CAGE E MERCE CUNNINGHAM**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Bacharel em Música.

Habilitação: Composição

Data da Defesa: 26 / 11 / 2025

Banca Examinadora:

Prof.^a Titular Lia Vera Tomás.

UNESP – Instituto de Artes – Campus de São Paulo

Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui.

UNESP – Instituto de Artes – Campus de São Paulo

A vocês, que em meio ao meu caos, não desistiram de mim, e assim, não me deixaram desistir de mim também.

Agradecimentos

Acima de tudo, agradeço a Deus por ter me sustentado e guiado com fé e força ao longo de toda esta jornada e até este momento.

Agradeço também à Professora Lia, minha orientadora, por sua imensa paciência, por compartilhar seu conhecimento, pelo encorajamento constante e por ter incentivado e confiado em minha capacidade de desenvolver este trabalho.

Meu agradecimento mais caloroso se dirige à minha família, em especial aos meus pais, por todo o empenho, dedicação e sacrifício investidos em minha educação e por apoiarem incondicionalmente cada passo da minha carreira.

Agradeço também aos amigos que se tornaram família: Aline e Fernanda, por terem acreditado em mim, por nunca terem desistido de nossa amizade e por serem meu suporte emocional desde a escola; e ao Izaack, que ao longo dos anos da graduação cuidou de mim com carinho e, nesta fase final, dedicou seu tempo e disposição para me auxiliar de forma inestimável.

Por fim, a memória do meu avô Salvador é a inspiração final. Ele, que foi como um segundo pai, é o grande responsável por eu hoje ter a oportunidade de estar em uma universidade pública, estudando o que sempre quis. Embora não tenha vivido para ver este momento, é dele a maior honra e a gratidão mais profunda.

Resumo

Este trabalho analisa a evolução da relação entre música e dança, rastreando sua transformação de uma estrutura de subordinação política e estética para um modelo de interdependência radical na arte da vanguarda. A pesquisa inicia-se no Período Barroco, destacando a corte de Luís XIV, onde a dança (a "*Belle Danse*" e os balés de corte) era um instrumento político para ratificar o poder soberano e controlar o corpo da nobreza. O estudo avança para o século XIX e o Balé de Repertório, exemplificado por obras de Tchaikovsky onde, embora a dança tenha conquistado autonomia cênica (o *ballet d'action*), a música se consolidou como um elemento funcionalmente subordinado à narrativa coreográfica, composta sob instruções detalhadas para satisfazer as exigências do libreto. O foco central do trabalho reside na parceria revolucionária entre o compositor John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham. Em contraposição aos modelos anteriores, eles propuseram uma estrutura horizontal de interdependência, onde a única ligação entre as artes é a estrutura temporal comum. O estudo de caso final da obra "Ocean" ilustra a concretização dessa filosofia, com a música e a coreografia se encontrando pela primeira vez no palco, no momento da performance.

Palavras-chaves: relação música-dança; John Cage; Merce Cunningham; operações de acaso; interdependência.

Abstract

This work analyzes the evolution of the relationship between music and dance, tracing its transformation from a structure of political and aesthetic subordination to a model of radical interdependence in avant-garde art. The research begins in the Baroque Period, highlighting the court of Louis XIV, where dance (the "Belle Danse" and court ballets) was a political instrument to ratify sovereign power and control the body of the nobility. The study advances to the 19th century and the Repertory Ballet, exemplified by works by Tchaikovsky where, although dance achieved scenic autonomy (*ballet d'action*), music consolidated itself as a functionally subordinate element to the choreographic narrative, composed under detailed instructions to satisfy the demands of the libretto. The central focus of the work lies in the revolutionary partnership between the composer John Cage and the choreographer Merce Cunningham. In contrast to previous models, they proposed a horizontal structure of interdependence, where the only connection between the arts is the shared temporal structure. The final case study of the work "Ocean" illustrates the realization of this philosophy, with the music and choreography meeting for the first time on stage, at the moment of performance.

Keywords: music-dance relationship; John Cage; Merce Cunningham; chance operations; interdependence.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	9
2 MÚSICA E DANÇA NA NOBREZA	10
2.1 A GÊNESE DE UMA FORMA MUSICAL: A SUÍTE	12
2.2 O BALÉ DE REPERTÓRIO E A MÚSICA	12
3 AS PRIMEIRAS VOZES DA VANGUARDA E O QUESTIONAMENTO DA TRADIÇÃO	14
3.1 A DANÇA MODERNA DE ISADORA DUNCAN.....	14
3.2 OS <i>BALLETS RUSSES</i> DE DIAGHILEV	15
4 JOHN CAGE E MERCE CUNNINGHAM: A PROPOSTA DE INTERDEPENDÊNCIA	16
4.3 O ACASO (<i>CHANCE</i>) E A INDETERMINAÇÃO (<i>INDETERMINACY</i>)	19
4.4 LIBERDADE, TEMPO e ESPAÇO	20
4.5 <i>I CHING</i>	21
4.6 ESTUDO DE CASO	22
5 CONCLUSÃO.....	25
6 REFERÊNCIAS.....	26

1 INTRODUÇÃO

A relação entre música e dança constitui uma das colaborações artísticas mais antigas e férteis da história humana. Contudo, a dinâmica conceitual dessa parceria está longe de ser uniforme ou estática, configurando-se, na verdade, como uma constante arena de redefinições e disputas conceituais.

Ao longo dos séculos, essa interação tem sido moldada por imperativos sociais, políticos e estéticos que, invariavelmente, impuseram uma estrutura hierárquica. O cerne do debate reside na questão da dependência: seria a música intrinsecamente subordinada à dança, atuando meramente como suporte rítmico, ou seria a dança que historicamente deve submeter-se à estrutura formal e melódica imposta pela composição musical?

O questionamento sobre a subordinação mútua só viria à tona de forma explícita e radical no século XX, notadamente através do trabalho do compositor John Cage e do coreógrafo Merce Cunningham. No entanto, a complexidade dessa relação é fruto de uma longa história em que ambas as artes passaram por significativas ressignificações em seu papel perante a sociedade. Enquanto a dança e a música buscavam sua autonomia estética individual — liberando-se de funções estritamente cerimoniais ou religiosas —, a maneira como se articulavam mutuamente também se tornou, mais tarde, objeto de busca por independência. Essa busca, portanto, não é um fenômeno isolado, mas sim a culminação de uma longa evolução.

Para compreender a origem e a magnitude dessa hierarquia, este trabalho aborda música e dança em um recorte específico da arte ocidental a partir do século XVII, período que traz um contexto em que a dança e a música foram estruturadas como instrumentos de controle e representação social.

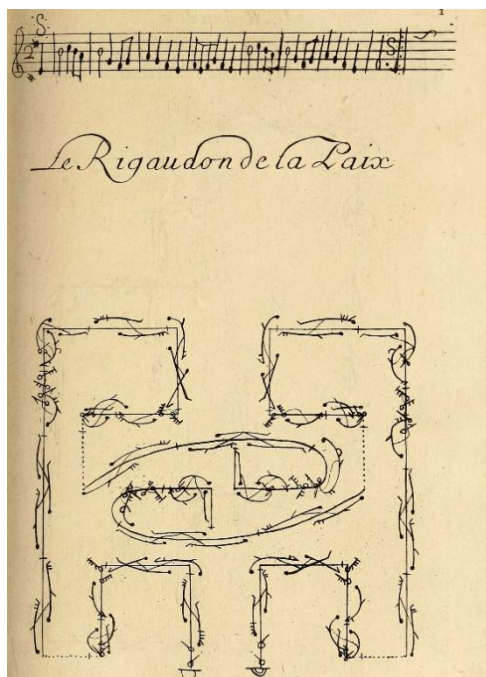
2 MÚSICA E DANÇA NA NOBREZA

No Renascimento e no Período Barroco, especialmente na corte francesa de Luís XIV, a dança transcende o papel de mero entretenimento para se tornar um símbolo social e político de extrema importância. Conhecida como a "Belle Danse", essa arte era praticada e valorizada pela nobreza, sendo parte fundamental de sua educação e cerimônias. Longe de ser apenas um passatempo, os balés de corte tinham a função crucial de "ratificar o poder soberano" do monarca.

Para o Rei Luís XIV essa arte era tão importante que o levou a criar a *Académie Royale de Danse* e tempos depois a *Académie Royale de Musique* para que ambas as artes fossem estudadas pela nobreza, afinal em sua percepção, poder e arte estavam interligados. Ao dançar, o próprio rei demonstrava seu domínio, não apenas sobre a cena social e política, mas também sobre os "corpos dos indivíduos" de sua corte. A dança, com seus rituais e gestos codificados, era uma performance de poder que solidificava a hierarquia social e reforçava a vontade do soberano, que era a própria lei.

A dança e a música sempre caminharam juntas mas é nessa realidade da corte de Luís que elas passam a ser enxergadas como dependentes uma da outra, quando em meados 1680 *Pierre Beauchamp* idealiza uma notação para a dança, mais tarde chamada de "Chorégraphie" por *Raoul-Auger Feuillet*, sistema de registro das criações feitas pelo próprio *Beauchamp* encomendadas pelo Rei para o ballet da corte (figura 1). Essa grafia utilizava da partitura musical que os músicos também utilizavam para executar as peças para guiar o processo de coreografia e para a melhor compreensão da dança a ser executada.

Figura 1 – *Le Rigaudon de la Laix*



Fonte: Dances in Beauchamp-Feuillet Notation, 1701 (2012)

Legenda: Os oito primeiros compassos de uma dança registrada e publicada por Feuillet em 1701. Os papéis dos dois dançarinos e os passos a serem executados são mostrados, com a melodia correspondente apresentada acima.

Diferente de métodos anteriores, como o *Orchesographie* (1588) de *Thoinot Arbeau*, que separavam os aspectos musicais, sua notação, a descrição escrita e as ilustrações do gesto, a notação Beauchamp-Feuillet oferecia uma demonstração completa do movimento do corpo em relação a música.

Nesse contexto, a música destinada à dança era, na realidade, uma música para ser governada já que era composta com a intenção de ser dançada, de ser subserviente a algo, no caso, aos passos e à forma da dança da corte e em como essa relação refletia a subordinação dos corpos dos nobres ao poder do rei absolutista. A música era cúmplice e indispensável para a consolidação desse poder, fornecendo a estrutura rítmica e a base na qual essa performance política acontecia. O que aparentava ser apenas uma questão de etiqueta e passatempo divertido mascarava um sistema de controle social meticulosamente orquestrado, onde a arte era usada como um instrumento de dominação.

2.1 A GÊNESE DE UMA FORMA MUSICAL: A SUÍTE

A partir das danças cortesãs, a música começou a se descolar de sua função original, dando origem a uma forma musical instrumental autônoma: a suíte. O termo, de origem francesa, passou a designar uma peça musical composta por diversos movimentos breves, cada um baseado em um tipo de dança barroca. A estrutura fixa de uma suíte consistia em danças de andamentos contrastantes, como a Allemande de caráter mais lento e a Gigue rápida. Para manter a uniformidade, todos os movimentos eram compostos na mesma tonalidade, Maior ou Menor.

A suíte exemplifica uma tentativa crucial de distanciamento da música em relação à dança, como era feita nos salões e bailes do Rei. Inicialmente criada para ser dançada, a música, ao se formalizar nesse novo gênero, tornou-se uma "música sobre a dança", uma abstração ou uma homenagem às formas rítmicas e melódicas da dança, mas não mais estritamente ligada à sua execução. Esse movimento de absorção das qualidades da dança para fins puramente artísticos foi um prelúdio para a busca por autonomia entre as artes que viria ser mais discutida e buscada no século XX.

2.2 O BALÉ DE REPERTÓRIO E A MÚSICA

A busca por uma dança que fosse além de servir a um propósito maior para a nobreza e que fosse vista como uma arte cênica começou a se manifestar no século XVIII, com o surgimento do *ballet d'action*, que visava contar uma história através do movimento. Este movimento, aliado à efervescência do Romantismo no final do século, inaugurou novos conceitos artísticos, privilegiando a fantasia das ideias sobre a realidade da vida e a justiça social.

Neste período, música e dança voltam a se relacionar mais profundamente principalmente no momento de criação para um ballet. Neste caso, a música não era mais feita para qualquer dança e tampouco as coreografias eram feitas para se encaixarem a qualquer música dentro do estilo comum da época. As duas artes agora nasciam juntas para o mesmo propósito, uma coreografia pensada e criada para ser dançada junto a música composta especificamente para a história que estaria sendo contada na performance.

Com a influência de coreógrafos russos como Marius Petipa e compositores como Tchaikovsky, a dança e a música de balé alcançaram um nível de complexidade e grandiosidade sem precedentes, porém suas funções continuaram a ser estritamente utilitárias e dependentes uma da outra. O compositor recebia instruções detalhadas sobre a história e o caráter de cada cena, e toda a música de balé tinha de ser composta especificamente para satisfazer as exigências do libreto e do coreógrafo.

Obras como *O Lago dos Cisnes* e *o Quebra-Nozes* de Tchaikovsky são exemplos notáveis dessa dependência criativa total. A dança, apesar de sua recém-conquistada autonomia cênica, não estabeleceu uma relação mais igualitária com a música; na verdade, consolidou a música como um elemento funcionalmente subordinado à narrativa coreográfica.

3 AS PRIMEIRAS VOZES DA VANGUARDA E O QUESTIONAMENTO DA TRADIÇÃO

3.1 A DANÇA MODERNA DE ISADORA DUNCAN

A virada do século XIX para o XX testemunhou uma ruptura radical com as convenções do balé clássico, impulsionada pelo irrompimento da Dança Moderna. Essa revolução foi, em grande parte, uma resposta artística às profundas transformações que o mundo presenciou no fim do século XVIII e início do século XIX, especialmente após a Revolução industrial. A sociedade, alterada pela industrialização e por diversas guerras, já não se identificava com aquele tipo de espetáculo do balé clássico.

Nesse contexto, a figura de Isadora Duncan emergiu como um catalisador da mudança. Ela se rebelou contra os movimentos rígidos, o figurino de tutu e os cenários grandiosos, preferindo dançar descalça e com roupas simples. Segundo Isadora, o desenvolvimento de sua dança foi um fenômeno natural – não uma invenção, mas uma redescoberta dos princípios clássicos de beleza, movimento e forma. Sua dança livre foi um protesto contra a convenção e a busca por uma forma de expressão mais íntima e pessoal.

Com o início da grande guerra, Duncan retornou aos EUA. Em 1915, apresentou o espetáculo “A Marselhesa” no Metropolitan Opera House em Nova Iorque. A performance incluía movimentos inspirados em uma estética militar, convocando a plateia a integrar a luta pela liberdade. O espetáculo evidenciava mais uma faceta de Duncan. Ela acreditava na dança como uma elevação espiritual de comunhão entre corpo e mente, logo de sublimação da materialidade do corpo. Assim, todos alcançariam a liberdade e gozariam de princípios básicos, como a igualdade de direitos. Sua utopia política é exibida na coreografia “March Slav”, de Tchaikovsky. A associação de clássicos com performances de caráter transgressor era incomum para época e causava grande alvoroço entre a crítica especializada. Na peça, Duncan representava um camponês em posição subjugada. (Pereira 2020)

Um aspecto crucial de sua abordagem foi a utilização de músicas de grandes compositores clássicos como Beethoven, Chopin e Brahms, que antes eram reservadas para salas de concerto. Duncan recontextualizou essas obras, alinhando a expressividade do corpo à emoção da música, mas ainda sem questionar a relação de causalidade entre as duas artes.

3.2 OS BALLETS RUSSES DE DIAGHILEV

Um estágio intermediário crucial na evolução da relação música-dança foi a Companhia dos Balés Russos de Sergei Diaghilev, que esteve ativa de 1909 a 1929. A companhia é reconhecida como a precursora das "abordagens colaborativas". Diaghilev, apesar de não ser um bailarino profissional, incentiva o diálogo e o compartilhamento de conhecimentos entre compositores, coreógrafos e artistas visuais, com o objetivo de criar um resultado final onde todas as artes tivessem a mesma importância.

Na fase chamada "Pan-Européia" (1912-1921) da Companhia, o principal coreógrafo da companhia era Leonid Massine que trabalhava suas danças com a música de Stravinsky sendo o grande e principal destaque. Embora a música, como em *A Sagração da Primavera* do próprio Stravinsky, muitas vezes ainda servisse como a força motriz criativa, a companhia de Diaghilev legitimou a ideia de que a dança não precisava mais ser um monólogo, mas sim um diálogo entre as artes. Eles pavimentaram o caminho para a radicalidade que viria, estabelecendo a colaboração como um modelo viável.

4 JOHN CAGE E MERCE CUNNINGHAM: A PROPOSTA DE INTERDEPENDÊNCIA

4.1 JOHN CAGE E A MÚSICA PERCUSSIVA NA DANÇA

Dentre as muitas ocupações de John Cage, nascido em Los Angeles, Califórnia, no ano de 1912, as de músico, compositor e escritor são as que mais lhe são atribuídas. Conhecido por seu trabalho vanguardista relacionado ao pensamento e estrutura musical, Cage desafiou normas trazendo luz a aspectos ignorados na história da música até então.

Tais conceitos e teorias foram amplamente difundidos e ainda hoje vêm à tona em discussões teóricas como “O que é música?”, usando como exemplo sua obra “4’33”, conhecida pelo uso atípico do instrumento sem ser tocado, para que em meio ao silêncio se ache a música.

Atípico é uma palavra pertinente ao se tratar do trabalho de Cage, não somente se tratando do uso não convencional de instrumentos musicais, mas também do uso de qualquer objeto como um instrumento também musical. Seus estudos especificamente focados em instrumentos de percussão traziam essa perspectiva de inovação, de buscar novos sons e oportunidades, de uma música nova e com possibilidades muito mais abrangentes do que até então era conhecido.

A experimentação precisa necessariamente ser continuada a partir do bater em qualquer coisa- panelas de lata, cumbucas de arroz, canos de metal- qualquer coisa em que possamos colocar as nossas mãos. Não somente batendo, mas esfregando, amassando, fazendo sons de todas as maneiras possíveis. Em resumo devemos explorar os materiais da música. O que não pudermos fazer nós mesmos será feito por máquinas e instrumentos eletrônicos que inventaremos. (Cage, 1961, p. 87)

Cage sabia que a resposta a esse pensamento seria de resistência, a começar por não reconhecer que estas atividades são um fazer musical e sim “efeitos superficiais ou imitativos de música oriental e primitiva.” (Cage, 1961, p. 88). Tudo resumido e nomeado como barulho. Mas a proposta do artista era continuar com seu trabalho desconsiderando toda a incomoda e pesada estrutura de proibições musicais.

A partir dessa interação específica entre música percussiva e dança, Cage escreveu o artigo *Goal: New Music, New Dance* onde nos diz que uma vez eliminadas tais proibições

e estruturas da música tradicional, a dança moderna ganha uma nova oportunidade: a possibilidade de uma composição mútua entre dança e música. Cage descreve a dança e seus materiais — como o ritmo — como um vocabulário completo e expressivo, que ganha ainda mais riqueza com a adição do som.

Esse vocabulário já vinha sendo explorado por dançarinos e coreógrafos que utilizavam apenas acompanhamentos percussivos. Porém, a percussão, nesse contexto, ocupava uma função secundária: ela apenas reforçava o que o dançarino apresentava, sem espaço próprio na composição. Não havia cooperação efetiva entre os elementos da música e da dança.

Cage propõe, então, que os métodos utilizados para compor uma coreografia possam também ser aplicados à organização de materiais musicais. Essa abordagem integrada exige colaboração entre os dois campos; dessa forma, “a música se torna mais que um mero acompanhamento: torna-se parte integral da dança.” (Cage, 1961, p. 88).

4.2 O ENCONTRO COM MERCE CUNNINGHAM

É em meados de 1940 que John e Merce Cunningham, um jovem dançarino com ideias também revolucionárias sobre arte e dança, começam a trabalhar juntos desenvolvendo ainda mais as ideias de aleatoriedade e não-dependência entre as artes.

Os dois se conheceram na *Cornish School of Performing and Visual Arts*, onde a convite de Bonnie Bird, John compunha músicas para as coreografias da escola e acompanhava as aulas. Merce chegou até a participar de uma orquestra somente de percussão idealizada por Cage, onde os dançarinos usavam do chão quase como um grande quadro em branco para reconhecerem os termos de divisões de tempo com analogias visuais. Sobre esse trabalho em contato com os dançarinos John diz:

Eu encontrei dançarinos, dançarinos modernos, no entanto, que estavam interessados na minha música e pude aproveitar isso. Fui trabalhar na Cornish School em Seattle. E foi lá que descobri o que chamo de Estrutura Rítmica micro-macrocósmica. As partes maiores de uma composição tinham a mesma proporção que as frases de uma única unidade. (Cage, John Cage: An Autobiographical Statement 1990)

Merce, interessado grandemente por essas novas ideias trazidas por John Cage, no ano de 1942 em Nova Iorque, se junta ao compositor para a criação da *Credo in Us*.

Em 2006, para a *The Wire Magazine*, Cunningham relembra a performance do que seria sua primeira parceria com Cage e diz:

Eu me lembro de haver um momento na dança em que fiz um movimento bem forte, e não havia música alguma. Logo em seguida, no segundo seguinte, o piano de repente fez um grande som. Então eu percebi que a dança tinha que ser o que era em sua própria força, sem que houvesse um som de base. Então eu percebi o que era possível. (King 2024)

Dois anos depois, Merce estreia seu concerto solo com seis coreografias na qual o solo *Root of an Unfocus* (1944) era a peça central. Todas as seis danças foram em colaboração com John Cage e foi no processo de criação desta obra que os artistas definiram como fariam para que seu trabalho conjunto sucedesse: A peça apresenta três seções, cada uma com contagens de tempo diferentes; um tempo comum. Depois de decidido a duração de cada estrutura, onde música e dança se encontravam nas transições entre seções e qual seria esse tempo comum, John e Merce tinham completa liberdade para criar independentemente, na expectativa de ver música e dança finalizadas simultaneamente somente no palco, no momento da performance. Esse trabalho foi o começo do desenvolvimento dessa ideia da coexistência não dependente das duas artes. Apesar de iniciar e finalizar cada seção juntas, tudo que havia no meio era completamente separado e dissociado.

Mesmo reconhecendo a tamanha importância desse trabalho entre os dois para a inflamar a mudança no pensamento Música-Dança da época, Merce admite que ainda se referia muito à expressividade quando montou a coreografia e que essa primeira se tratava do medo. Esse foi o começo do que viria a ser a colaboração de anos entre os dois artistas.

O conceito de “Tempo comum” ficou ainda mais evidente dez anos após a criação de *Root of an Unfocus*, com a coreografia “*Untilted solo*” que utilizava pela primeira vez as *Chance operations* ou operações de acaso, utilizando o jogo de moedas. A dança foi montada separando movimentos isolados ou uma sequência deles, aqui chamados de frases, e então eram jogadas duas moedas para definir a ordem através do acaso.

A natureza aleatória da coreografia a tornou fisicamente difícil para execução até mesmo do próprio Merce, por conta das mudanças rápidas do ritmo, a sequência e transição entre os movimentos e principalmente ao dançar pela primeira vez com a

música. A ideia de independência entre a música e a dança em um espetáculo também se projetou nos aspectos técnicos da dança que desafia ao buscar isolar as partes do corpo que, com a ajuda das operações do acaso, evidenciam a imprevisibilidade dos movimentos.

4.3 O ACASO (*CHANCE*) E A INDETERMINAÇÃO (*INDETERMINACY*)

Através de suas obras, Cage e Cunningham desenvolveram um conceito inicialmente denominado de "independência entre música e dança". Esta era uma reação direta ao paradigma convencional, onde a música serve de suporte para a dança e é meramente um "tapete" sonoro.

No entanto, a análise teórica de suas obras sugere que a relação não era de independência total, mas sim de interdependência. O que acontece em um não determina o que acontece no outro, mas a sua simples coexistência no mesmo espaço e, principalmente, no mesmo tempo, cria um novo significado para o espectador. Essa abordagem substitui a hierarquia de todos os modelos anteriores por uma estrutura horizontal e descentralizada, onde a estrutura temporal é o único elemento que a música e a dança realmente têm em comum.

Para alcançar essa horizontalidade, Cage e Cunningham empregaram métodos criativos radicais, como o uso do acaso (*chance*) e da indeterminação (*indeterminacy*).

O acaso, segundo a terminologia de Cage, refere-se ao uso de procedimentos aleatórios no ato da composição, como o uso do *I Ching*, a consulta de mapas estelares ou o desenho de pontos aleatórios no papel para gerar notas musicais. Por sua vez, a indeterminação é o recurso que permite que uma obra seja executada de maneiras substancialmente diferentes, com o acaso ocorrendo no momento da execução por meio de elementos livres para a interpretação do performer.

Merce Cunningham aplicou o conceito de acaso em sua coreografia para desafiar os conceitos tradicionais de dança, usando o lançamento de dados ou moedas para determinar a sequência dos movimentos, como fez em *Sixteen Dances* de 1951. Essa abordagem não-narrativa liberava a dança da necessidade de contar uma história e a música da necessidade de acompanhá-la, permitindo que cada arte existisse como ela é.

4.4 LIBERDADE, TEMPO e ESPAÇO

Outro aspecto além da utilização do acaso na maneira de conceber a dança ou a música, Cage e Cunningham se voltavam muito para o que estava no cotidiano, pensando em trazer o que existia na realidade ao seu redor para dentro da arte, onde qualquer som poderia ser música e qualquer movimento poderia ser dança. É uma busca pelo novo, pela possibilidade diferente daquela já conhecida anteriormente. Esse pensamento apresenta uma nova perspectiva na relação entre Coreógrafo e Compositor, onde ambos se libertaram da necessidade de acompanhar um ao outro em sua criação. Merce sempre demonstrou como seu trabalho com John o convenceu de que era possível a dança caminhar conforme suas próprias regras e não servindo a uma música, e que ambas podem coexistir utilizando uma mesma medida de tempo, uma feita para os olhos, a outra para os ouvidos.

Isso garantia uma liberdade jamais vista, onde uma música feita para certa coreografia poderia ser usada juntamente a outra que tenha a mesma estrutura de tempo, coisa que ocorreu na década de 70 com *Second Hand*, que tinha uma coreografia feita para *Socráte* de Erik Satie que já havia sido usada anteriormente em outro solo feito por Cunningham. Próximo a apresentação, Cage, não obteve autorização da gravadora para executar a música de Satie, mesmo com arranjos feitos por ele mesmo. Então escreveu uma peça completamente nova utilizando dos mesmos padrões e estruturas e alterando a melodia através das operações de acaso e nomeou o resultado de *Cheap Imitation*.

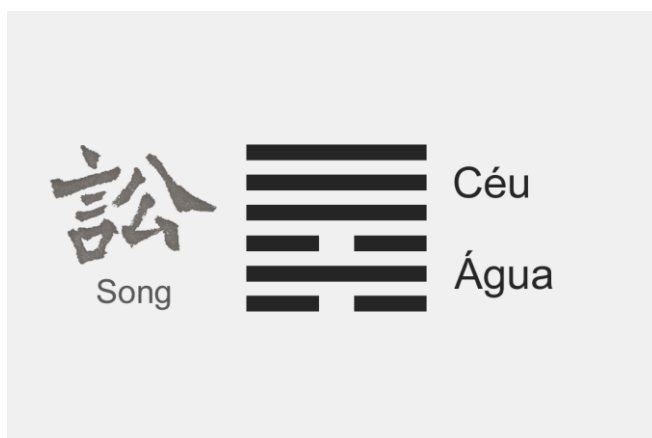
Nos anos 40 a dupla apresentava obras com algum nível de sincronia em pontos determinados. Conforme os anos se passaram, até esses momentos deixaram de existir, uma vez que não eram mais o foco. Agora a relação era quase completamente livre, onde somente o tempo e o espaço eram suficientes para unir ambas as artes. Os anos 50 trouxeram à tona o caráter aleatório nas composições de Cage. Começou a catalogar estruturas rítmicas e as desenhar como em um mapa, que mais tarde ele relacionou com os hexagramas do *I Ching*.

4.5 I CHING

Para entender como John Cage trabalhou é preciso conhecer a base do que é o *I Ching*. Também conhecido como Livro das Transmutações, o *I Ching* é um texto antigo tradicional chinês. Sua filosofia central é de que tudo na natureza está em constante mudança. É um livro utilizado como oráculo para obter orientação a respeito da vida e buscar o autoconhecimento.

Os símbolos básicos do I Ching são os Hexagramas, figuras compostas por seis linhas que podem ser inteiras (Yang) ou partidas (Yin). O Yang representa o princípio masculino, ativo, criativo e firme. O Yin é o princípio feminino, receptivo, passivo e maleável. A combinação dessas linhas forma 64 hexagramas possíveis. Cada hexagrama tem um nome, um ideograma chinês, um texto principal (chamado de julgamento ou oráculo), uma imagem ou símbolo (que carrega um conselho adicional) e textos para cada uma das seis linhas, indicando as alternativas e transformações possíveis (Figura 2).

Figura 2 – Hexagrama 06 – A Disputa



Fonte: Os 64 Hexagramas do I Ching (2023)

Legenda: Hexagrama “Song” ou A Disputa

Uma das formas mais comuns de consultar o Livro é o método das três moedas. O processo consiste em formular uma pergunta clara e precisa para o oráculo, lançar três moedas iguais seis vezes onde “cara” e “coroa” têm valores diferentes atribuídos (geralmente 3 e 2 respectivamente) e anotar os resultados a cada lançamento. A soma final 6 (três coroas) é uma Linha Yin mutável: linha partida mas com um círculo ou X no meio, indicando a transformação. A soma 7 (duas caras e uma coroa) é uma Linha

Yang (inteira) estática. A soma 8 (duas coroas e uma cara) é uma Linha Yin estática e a soma 9 (três caras) é a Linha Yang mutável.

A montagem do hexagrama é feita juntando todos os resultados, de baixo para cima, seguindo a ordem dos lançamentos. Com o hexagrama pronto, é possível consultar o livro para interpretação.

Cage então utilizava desse método das moedas para consultar o I Ching e seus oráculos que determinavam suas escolhas. Assim compôs obras como *Music of Changes* e em seguida *Imaginary Landscape* nº 4.

Cunningham interessado pelo processo que John estava utilizando, vai atrás de procedimentos similares para compor suas coreografias, e o faz pela primeira vez em sua nova peça *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951), também em parceria com John Cage. A partir de então, com o uso do acaso para criar as coreografias, a produção de novas performances começa a acelerar.

4.6 ESTUDO DE CASO

A obra "Ocean" representa a colaboração final e póstuma entre o compositor e o coreógrafo, estabelecendo um marco na arte performática do século XX. Concebida por Cage em 1990, a peça nasceu de uma homenagem a James Joyce, inspirada pela especulação do mitólogo Joseph Campbell de que o próximo romance do escritor teria sido sobre o mar. John a idealizou na intenção de que essa obra preenchesse a lacuna literária mas de uma forma performática. Cage e Cunningham decidiram que a obra teria dezenove sessões, ecoando a estrutura dos últimos romances de Joyce, já que *Ulysses* é dividida em dezessete partes e *Finnegans Wake* em dezoito partes.

A história de John e James começou bem antes de Ocean, com a grande admiração que o músico tinha pelo escritor. No ano de 1942, Cage escreve a "*The Wonderful Widow of Eighteen Springs*" uma de suas primeiras canções, onde utilizou versos de *Finnegans Wake*, última obra escrita por Joyce e principal fonte de inspiração de John Cage.

A visão original de Cage, de 1991, era para um espetáculo de noventa minutos realizado em uma ambiciosa constelação de anéis concêntricos, projetada para ser totalmente imersiva. No centro, ficaria o palco circular para os dançarinos, cercado

pela plateia. Por sua vez, a plateia seria circundada por uma grande orquestra, que Cage imaginou com até 150 músicos, cada um tocando sua própria partitura individual baseada no tempo, aderindo ao princípio da indeterminação. Contudo, na época, a dificuldade de encontrar um local adequado em Zurique fez com que a ideia fosse temporariamente arquivada.

Após a morte de Cage em 1992, o projeto foi retomado, com a concretização da partitura delegada a seus colaboradores. A música acústica, intitulada "Ocean 1–95" (ou "Ocean 1–133" em revisões), foi composta por Andrew Culver. Culver seguiu os conceitos teóricos de acaso de Cage, resultando em uma estrutura complexa de 32.067 eventos distribuídos por mais de 2.400 páginas entre 112 músicos. A ausência de um maestro e de uma partitura global visível reforça o caráter independente e simultâneo dos sons, conforme idealizado por Cage. O componente eletrônico, "Soundings: Ocean Diary", foi criado por David Tudor, então diretor musical da Merce Cunningham Dance Company (MCDC). A peça de Tudor é uma paisagem sonora que remete ao mar, utilizando sons processados de chamadas de baleias, água borbulhante e gelo ártico.

O desafio de criar uma coreografia para um ambiente de 360 graus foi assumido por Merce Cunningham. Ele viu o trabalho no formato circular não como uma ruptura, mas como uma expansão de suas estratégias de rejeitar a orientação central do palco proscênio e abraçar a ideia einsteiniana de que não há pontos fixos no espaço. Para acostumar seus quatorze bailarinos à dança na arena, ele os instruiu a se imaginarem em um carrossel que fica girando o tempo todo. A coreografia em si foi estruturada em dezenove seções, utilizando o processo de acaso baseado nos 64 hexagramas do *I Ching*, duplicados para 128 frases de movimento para garantir variedade suficiente nos 90 minutos de duração. O lançamento de dados e o *I Ching* determinaram a sequência, o posicionamento em doze áreas do palco e as entradas e saídas dos bailarinos, permitindo a criação de solos, duetos, trios, quartetos e seções de grupo.

A estreia de "Ocean" ocorreu em maio de 1994 no Cirque Royal, em Bruxelas. O cenário incluía relógios digitais que faziam a contagem regressiva dos noventa minutos, servindo de indicação para músicos e dançarinos e, simultaneamente,

confrontando o público com a passagem inexorável do tempo, em contraste com a dança que o distorcia.

A performance mais emblemática, que realizou plenamente a visão circular de Cage, ocorreu em setembro de 2008, na Rainbow Quarry, em Minnesota. Nesta produção, organizada pelo Walker Art Center, a dança foi executada no fundo de uma pedreira de granito, com os 150 músicos cercado a plateia, concretizando a ideia original de imersão. Esta apresentação monumental foi capturada por Charles Atlas em seu filme *Ocean* (2011), que usou técnicas como telas divididas e câmeras em constante movimento para emular a multiplicidade e a simultaneidade da experiência em 360 graus. O final da obra, concebido por Cunningham, era dramático, com a iluminação das falésias circundantes. Contudo, a apresentação final, em 13 de setembro de 2008, foi encurtada por uma forte chuva, um evento que, ironicamente, ressoou com a valorização do acaso e da natureza na obra.

Hoje, “Ocean” é reconhecida como um espetáculo grandioso, que demandou perseverança e elevou a filosofia estética de Cage e Cunningham, desafiando as convenções do palco e da percepção temporal.

5 CONCLUSÃO

A jornada da relação entre música e dança é um microcosmo da evolução das artes performáticas. Partiu da dança como reafirmação do poder político no Barroco, onde a música era uma ferramenta de governo; seguiu para a fase do Balé Clássico, onde a música, apesar de sua complexidade artística, se tornou um adorno funcional da narrativa coreográfica. Com a Dança Moderna e a figura de Isadora Duncan, a dança se rebelou, mas a música ainda era uma fonte de inspiração. A parceria de John Cage e Merce Cunningham, influenciada por precedentes como os *Ballets Russes*, representou a conquista da autonomia mútua, dissolvendo a causalidade e estabelecendo o conceito de interdependência.

O legado de Cage e Cunningham foi redefinir fundamentalmente as artes performáticas, legitimando a independência dos elementos criativos e sua coexistência não-hierárquica. O que era antes uma relação de causa e efeito foi substituído por uma simultaneidade de eventos. A liberdade conquistada por eles influenciou as gerações seguintes de artistas, que passaram a questionar as convenções e a buscar novas linguagens. A dança contemporânea, por exemplo, por vezes dispensa completamente a música em suas coreografias, uma radicalidade que só se tornou possível graças aos caminhos abertos por Cage e Cunningham. Eles provaram que as artes não precisam ser casadas por convenção, mas podem coexistir em diálogo constante, uma interdependência que enriquece a experiência estética.

REFERÊNCIAS

JOHN CAGE TRUST. **John Cage: An Autobiographical Statement**. New York: The John Cage Trust, [1990]. Disponível em: https://www.johncage.org/autobiographical_statement.cfm. Acesso em: 18 ago. 2025.

CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings by John Cage**. 1. ed. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

THE PUBLIC DOMAIN REVIEW. **Dances in Beauchamp-Feuillet Notation (1701)**. United Kingdom, [2012]. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/dances-in-beauchamp-feuillet-notation/#p-0-0>. Acesso em: 02 out. 2025.

FRANCO, Neil; FERREIRA, Nilce Vieira Campos. "Evolução Da Dança no Contexto Histórico: Aproximações Iniciais com o Tema." 2016: 266-272.

KING, Tyler. **John Cage and Merce Cunningham**. In: **SUBSTACK. From Astaire to Sun Ra: A Jazz Journey**. 12 out. 2024. Disponível em: <https://sunra.substack.com/p/john-cage-and-merce-cunningham>. Acesso em: 20 ago. 2025.

MEADE, Fionn. **Root of an Unfocus: On Cunningham, Cage, and "Common Time"**. **WALKER ART**. Minnesota, 01 fev. 2017. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/introduction-merce-cunningham-common-time/>. Acesso em: 22 jul. 2025.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Isadora Duncan, "a arte é maior que a vida"**. [2020]. Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/isadora-duncan-arte-maior-que-vida>. Acesso em: 15 out. 2025.

PESSÔA, Luiza. As Origens da Dança Moderna. In: **Ao redor, cultura e arte**. 15 junho 2021. Disponível em: <https://www.aoredor.blog.br/post/dan%C3%A7a-moderna?hl=pt-BR>. Acesso em: 15 out. 2025.

POZZO, Maria Helena Del. **"Indeterminação e Acaso na obra para piano de John Cage." Da Forma Aberta à Indeterminação: Processos da utilização do Acaso na Música Brasileira para Piano**. 2008. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

RIBEIRO, Tatiana Avanço. John Cage e Merce Cunningham: Colaborativismo e as Novas Relações entre Música e Dança. **Música em Foco**, São Paulo, SP, v. 1, n. 1, p. 19-26, maio 2017.

RIEMMA, Constantino K. **Como Interpretar o I Ching**. 22 maio 2023. Disponível em: <https://iching.com.br/como-interpretar-o-i-ching/>. Acesso em: 20 out. 2025.

ROSS, Danielle. *It's Less Like an Object and More Like the Weather*. Northwestern Libraries, Evanston, 8 agosto 2019. Disponível em: <https://sites.northwestern.edu/cageanddance/>. Acesso em: 23 ago; 2025.