Dramaturgia musical do balé.
A trilogia grega de Stravinsky e Balanchine
Apolo Musagète, Orfeu e *Agon*: uma construção agonística

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

Charlotte Riom
FGV - charlotteriom@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação pretendemos mostrar como os três balés gregos de Stravinsky e Balanchine reúnem-se em torno de uma mesma estrutura geral. Demonstraremos que essa responde ao *agonismo* que o comanditário da Trilogia, Lincoln Kirstein, explica ao apresentar *Agon*, o ultimo balé da Trilogia.

Palavras-chave: Balé. Agôn. Agonismo.

The Greek Trilogy of Stravinsky and Balanchine: *Apollo Musagète, Orpheus* and *Agon*: An Agonistic Construction.

Abstract: In this communication, we intend to show how the three Greek ballets of Stravinsky and Balanchine gather around the same general structure. We will demonstrate that this one responds to the agonism that the trilogy's trustee, Lincoln Kirstein, explains when presenting Agon, the last ballet of the Trilogy.

Keywords: Ballet. Agôn. Agonism.

A criação de três balés com temas gregos – *Apollon*, *Orpheus*, *Agon* – pelo compositor Igor Stravinsky e George Balanchine (1904, São Petersburgo – 1983, Nova York), coreógrafo das três obras, não é fruto de uma intenção inicial. A ideia de criar uma "trilogia grega" por meio da dança vem de Lincoln Kirstein (1907, Rochester – 1996, Nova York), diretor do Balé da Cidade de Nova York à época, que a encomendou.

Os três balés gregos mostram claramente um laço de parentesco em torno da noção de "combate" ou de *agôn*. Num de seus textos dedicados à obra, fala da ideia de "agonismo" proposta por Renato Poggioli (1994:65), para quem ela está claramente ligada "ao agôn e à agonia grega, ainda que transcenda seu puro sentido etimológico". O agonismo então pode ser definido como uma tentativa de conciliação entre o ativismo (o *agôn*) e o sentimento trágico da vida (a agonia) e ser colocado em paralelo com a busca por um equilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco, duas qualidades a que o compositor

recorre quando se vê obrigado a explicar o fundamento de seu estilo em *Poétique musicale* (*Poética musical*) (KIRSTEIN, 1970, p. 242).

Apesar dos 30 anos que separam os balés, *Apolo Musagète* (1928), *Orfeu* (1948) e *Agon* (1958), reúnem-se em torno de uma mesma estrutura geral. Os esboços dos balés realizados por Stravinsky mostram o que o compositor tinha estabelecido para cada um dos balés antes de compor a música.

A partitura original de *Musageta*, que se encontra na Fundação Paul Sacher, em Basileia, na Suíça, deixa clara uma divisão em dois quadros, o primeiro dos quais apresenta unicamente o episódio do nascimento de Apolo. Os títulos dados remetem a termos saídos de diversos domínios: do balé clássico (*pas de deux*, *pas d'action*), Stravinsky fala em "danças alegóricas a ser adaptadas ao estilo do balé clássico" (STRAVINSKY, 2000, p. 164); da linguagem musical (coda); e da fábula (o "Nascimento de Apolo").

A decisão de organizar os episódios na forma de atos, o que não coloca a ênfase no espaço, por um lado permite apresentar com clareza a estrutura subjacente do balé, e, por outro, remeter à narrativa, ou a temas universais dos quais derivam-se episódios.

O prólogo corresponde à vinda de Apolo ao mundo e à descoberta de seu ambiente e dele mesmo. O primeiro ato comporta a variação de Apolo e o "*pas d'action*" entre Apolo e as musas. A ação está acontecendo naquele momento. O jovem deus aprende a tocar lira e dançar. Ele entrega a cada musa um objeto, símbolo de sua arte respectiva. O ato tem como tema o aprendizado, a transmissão de um saber. O ato II congrega as variações dos personagens e se divide em dois: a competição entre as musas e a escolha de Apolo. No ato III está o "*pas de deux*". É um ato de conclusão, o fim último da competição lúdica entre as musas. Por fim, o encerramento congrega a coda e a apoteose.

<table>
<tr><th colspan="2">Partitura original</th><th>Interpretação</th></tr>
<tr><td>Primeiro quadro</td><td>Nascimento de Apolo</td><td>Prólogo
Nascimento. A ação é situada</td></tr>
<tr><td rowspan="6">Segundo quadro</td><td>Variação de Apolo</td><td rowspan="2">Ato I
Apolo aprende a tocar a lira e a dançar

Esplendor – lira
As musas recebem cada qual um objeto simbolizando sua arte</td></tr>
<tr><td>Pas d’action</td></tr>
<tr><td>Variação de Calíope
Variação de Polímnia
Variação de Terpsícore

Variação de Apolo</td><td>Ato II
Disputa das musas

A “escolha” de Apolo</td></tr>
<tr><td>Pas de deux</td><td>Ato III
Pas de deux</td></tr>
<tr><td>Coda</td><td rowspan="2">Coda – final
Apolo e as musas
Subida deles ao Olimpo</td></tr>
<tr><td>Apoteose</td></tr>
</table>

Exemplo 1: Estrutura coreográfica e musical de *Apolo Musagète*

No fim do primeiro quadro, Stravinsky especificou na partitura uma mudança de cenário, que permanecerá no lugar durante o segundo quadro, em que se sucedem episódios sem interrupção. É a presença dos personagens na cena que garante sua continuidade: após sua primeira variação, Apolo permanece em cena e as musas se juntam a ele emendando três variações diante dos olhos de Apolo e depois saem de cena. Apolo executa sua variação e Terpsícore se junta a ele para o “*pas de deux*”; por fim, as musas voltam ao palco para o *final*.

A divisão em três atos, os quais acrescentam-se um prólogo e um final, corresponde à divisão do grande balé romântico. Tomemos o exemplo de *A bela adormecida*, de Tchaikovski. O balé é dividido em três atos. Ele começa com um prólogo, depois termina com um final, seguido de uma apoteose. Há também um *pas d’action*. Observamos que o *pas de deux* nas duas obras aparece no mesmo momento, isto é, no ato III, antes do final e da apoteose em *A bela adormecida*, antes da coda e do

final em *Apolo musageta*. A estrutura subjacente da obra é a do balé romântico, para o qual narração e argumento são fundamentais. Os cinco temas que brotam da organização são, antes de tudo: um nascimento, a transmissão de um saber, provas, depois um *pas de deux* e, enfim, uma apoteose.

Partitura original		**Interpretação**
Primeiro quadro	Orfeu lamenta Eurídice *Air de danse*	**Prólogo** Morte de Eurídice Prece e súplica aos deuses
	O anjo da morte e sua dança	**Ato I** ***Pas de deux*** entre o anjo e Orfeu
Segundo quadro	Interlúdio	**Passagem para os infernos**
	Pas das Fúrias *Air de danse* Interlúdio *Air de danse* *Pas d'action*	**Ato II** Canto de Orfeu Fúrias enfeitiçadas Ele suplica aos deuses Reencontro de Orfeu e Eurídice
	Pas de deux	**Ato III** ***Pas de deux*** Morte de Eurídice
	Interlúdio	**Passagem para o mundo dos mortais**
	Pas d'action	**Final** Mort d'Orphée Arrivée d'Apollon
Terceiro quadro	Apoteose	

Exemplo 2: Estrutura coreográfica e musical de *Orfeu*

Procedemos no caso de *Orfeu* da mesma maneira que no de *Agon*, mostrando a estrutura da partitura original e nossa divisão em atos, sensivelmente a mesma de *Apolo musageta*. Não se trata de mudar a organização estrutural do balé proposta por Stravinsky e Balanchine, mas antes de revelá-la, assim como, anteriormente, aquela que lhe subjaz.

Reencontramos em *Orfeu* a preocupação com a continuidade. Os esboços de Stravinsky, que analisamos na fundação Paul Sacher, mostram que ao fim de cada episódio está escrito o termo *ataca*, ou seja, "encadear diretamente com aquilo que se segue" (VIGNAL, 1996:80). A divisão em três quadros corresponde às mudanças de

cenário efetuadas entre os dois interlúdios. O prólogo situa a ação. Orfeu chora Eurídice. No ato I, o anjo negro ensina Orfeu a servir-se de seus poderes. Encontramos aqui igualmente o tema do aprendizado e da transmissão de um saber. No interlúdio, eles começam sua descida aos infernos. No ato II, Orfeu se defende, graças a sua música, contra as Fúrias. Em *Apolo*, o ato II correspondia também a um ato de "combate", à competição entre as musas. O ato III em *Orfeu* representa o "*pas de deux*", e o final, o "desenlace", isto é, a morte de Orfeu e sua apoteose. Reencontramos aqui a estrutura do balé romântico e cinco temas semelhantes àqueles mencionados anteriormente: uma exposição, depois a transmissão de um saber, um combate, um *pas de deux* e enfim uma apoteose.

Detenhamo-nos um pouco no *pas de deux* entre Orfeu e o anjo negro. O balé em seu conjunto parece construído entre esse primeiro *pas de deux* e o de Orfeu e Eurídice. Antes de tudo, não se trata aqui de estudar com precisão aquilo que se passa na dança e na música, mas compreender por que razões Stravinsky e Balanchine desejam conceder tanta importância aos dois. Ambos têm duração equivalente: o *pas de deux* do anjo negro e de Orfeu, ou seja, da dança do anjo negro ao interlúdio que segue dura 4min54s; o *pas de deux* de Orfeu e de Eurídice, 4min59s. Além da transmissão de um saber, o primeiro *pas de deux*, como indica seu nome, revela uma proximidade entre os personagens, especificada no compasso 182 da partitura coreográfica pela menção *getting lover*. O anjo negro e Orfeu começam a apaixonar-se um pelo outro. Eles se dirigem para os infernos girando um sob os braços do outro, o que recorda os "passes" de baile. O anjo negro chega até a ficar de joelhos.

Stravinsky começou a compor *Agon* em 1954. Razões composicionais e pessoais levaram-no a suspender seu trabalho, e a obra só seria concluída em 1958. Os esboços do compositor mostram que antes de parar provisoriamente sua criação ele já tinha composto algumas partes da obra. A estrutura estava pronta, assim como a escolha da formação instrumental e boa parte da composição.

Os esboços mostram que Stravinsky dividiu o balé em três partes ou em três seções. Nessa obra, Stravinsky introduz o dodecafonismo, escala de 12 sons, para os quais ele estabelece 12 bailarinos: quatro homens e oito mulheres. O *pas de deux* define um movimento e a coda final está incluída no episódio "Quatro duos". A contagem em 12 movimentos exclui o prelúdio e os dois interlúdios que, identicamente aos ritornelos, aqui desempenham um papel de transição, como em *Orfeu*, e anunciam os personagens.

A divisão em três atos mais um prólogo e um final é também possível. O prólogo ou ato de "exposição" reúne todos os bailarinos. Os atos I e II são similares, por colocarem em cena três protagonistas, de sexos alternados no segundo ato. O balé não tem narração. É um jogo dançado. Aqui, portanto, não há um ato de transmissão de saber, mas antes dois atos que mostram protagonistas em plena competição. Isso Isso vai ao encontro dos atos II dos outros dois balés, que têm o combate por tema. O ato III corresponde ao *pas de deux*, como nos dois outros balés. Balanchine explica que, além da dança cortesã, Stravinsky e ele mesmo tinham decidido incluir o *pas de deux*, a parte central do balé clássico tradicional, e outras formas familiares (BALANCHINE, 1968, p. 10).

O último ato termina num *final* simétrico em sua forma do prólogo, em que revemos os quatro bailarinos do começo. E em comum com os dois outros balés, há igualmente a preocupação em assegurar a continuidade entre os movimentos graças ao prelúdio e aos interlúdios.

Partitura original/esboço			**Interpretação**
Primeira seção	*Pas de quatre* Duplo *pas de quatre* Triplo *pas de quatre* = coda	Quatro homens Oito mulheres Oito mulheres/quatro homens (os 12 bailarinos reunidos)	**Prólogo** **Ato de exposição**
	Prelúdio	Um homem/duas mulheres	**Entrada dos personagens**
Segunda seção	Sarabanda Galharda Coda	Um homem Duas mulheres Um homem/duas mulheres	**Ato I**
	Interlúdio	Dois homens/uma mulher	**Entrada dos personagens**
	Bransle simples *Bransle* alegre *Bransle* duplo	Dois homens Uma mulher Dois homens/uma mulher	**Ato II**
	Interlúdio	Um homem/uma mulher	**Entrada dos personagens**
	Pas de deux *Pas* da bailarina *Pas* do bailarino **Coda**	**Um homem/uma mulher (os mesmos)** **As varições** Os dois bailarinos	**Ato III** ***Pas de deux***

Partitura original/esboço			Interpretação
Terceira seção	Quatro trios Quatro duos Coda	Doze bailarinos divididos em trios (Um homem e duas mulheres) Oito bailarinos divididos em duos (Um homem e uma mulher) Os 12 bailarinos reunidos Quatro bailarinos	**Final**

Exemplo 3: Estrutura coreográfica e musical de *Agon*

Kirstein, em sua carta dirigida a Stravinsky em 1953, expõe a ideia de Balanchine para a terceira parte da trilogia e explica o que o coreógrafo queria: uma dança apaixonada, variações, *pas d'actions*, um *pas de deux* e bailarinos que dançam até a exaustão. O coreógrafo sugere uma competição diante de deuses fatigados que os bailarinos reanimam com uma série de danças históricas: corrente, *bransle*, passa-pé, rigodão, minueto etc. Kirstein especifica para Stravinsky que está enviando dois trabalhos – o de Arbeau e o de Rameau – para a composição de sua obra (CRAFT e STRAVINSKY, 1987, p. 287).

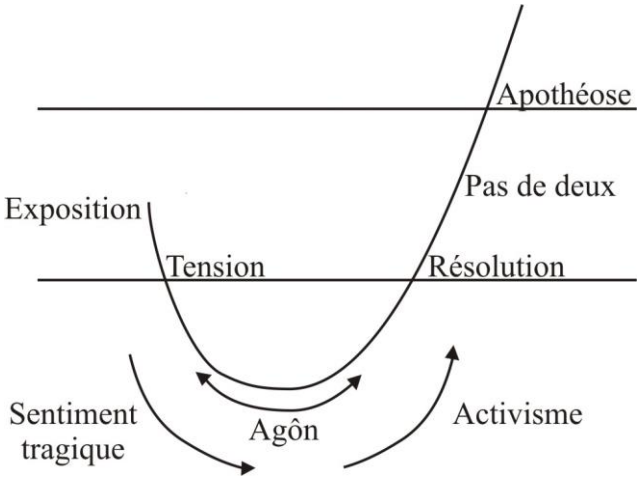
Stravinsky por fim procurou um manual de dança do século XVII, o de François de Lauze, para a criação de *Agon*. Essa obra é dividida em duas seções. Há o método para os cavalheiros e o método para as damas. Essa última seção, que nos interessa, é ela mesma dividida em uma sequência de danças, cujos passos e objetivos são explicados, como a *galharda*, o *bransle alegre*, a *gavota* etc. Stravinsky reutiliza de maneira livre o encadeamento das danças do Renascimento. Mesmo assim, ele mostra claramente uma suíte de *bransles*. A estrutura do balé romântico aqui se mistura com as danças do Renascimento.

Os balés apresentam uma mesma preocupação com a continuidade, assegurada de um lado por uma divisão em quadros, e de outro pelos prelúdios e interlúdios. A estrutura subjacente dos três balés é bem aquela do balé romântico. Stravinsky e Balanchine não os apresentam na forma de grandes atos, mas na forma de balés curtos, cuja duração não excede os 30 minutos. Numa carta endereçada a Kirstein, Stravinsky indaga-se a respeito da duração que deveria ter o terceiro balé, o qual, contudo, ainda não foi encontrado. Ele explica que *Apolo* e *Orfeu* são dois balés de

movimentos relativamente lentos e imagina um balé mais rápido, dançado após os dois balés num mesmo programa, que pudesse contrabalançar essa preponderância de lentidão (CRAFT e STRAVINSKY, 1987, p. 286). Por um lado, vemos a preocupação de Stravinsky com a duração, antes mesmo de compor. Por outro, essa revelação, ou melhor, a interrogação do compositor mostra bem que *Agon* foi concebido em relação aos dois outros balés por seu movimento geral. Nas partituras, a duração de cada balé é precisada na parte de baixo da formação instrumental. Ela é de 30 minutos para *Apolo* e *Orfeu* e de 20 minutos para *Agon*. Aparentemente, Stravinsky e Balanchine teriam encontrado o meio de contrabalançar a duração dos dois outros balés no espírito de um *final*. No começo do século XX, na Rússia, Fokine, que queria tirar do balé clássico sua função de diversão, fala de balés "socos", mais curtos, ao som de música de concerto mais condensada. E é esse o caso aqui, em que "tudo é dito" de uma só vez, sem entreato.

Esses balés curtos tornam lógico que se deixe aparente, de um lado, os quadros que informam a respeito das mudanças de cena, e, de outro, as sequências de dança. Assim, compreende-se bem que a preocupação dos criadores seja menor com a narração do que com o espaço e com uma sequência de dança, a fim de valorizar todo o processo da criação artística. Os títulos dos episódios e as didascálias estão escritos desde o começo de cada composição.

Os três balés revelam temas comuns por meio de uma mesma divisão em atos: uma exposição, a transmissão de um saber, um combate, um "*pas de deux*", e um final ou uma apoteose. Essa projeção remete à trajetória Terra/céu desenhada pelos argumentos e à "direcionalidade" dos balés – para o infinito, no caso de *Apolo* e de *Orfeu*, e de forma cíclica, no de *Agon*. Essas etapas, resultantes da estrutura geral dos três balés, correspondem ao processo do agonismo que, recordemos, define-se pela conciliação entre o ativismo (*agôn*) e o sentimento trágico. Seguindo a estrutura geral dos balés, e inspirando-se nos termos usados por Renato Poggioli para definir o agonismo – "uma paixão hiperbólica, um arco teso para o impossível" – o esquema que os resume seria o seguinte (KIRSTEIN, 1970, p. 242):



Exposição
Sentimento trágico
Tensão
Agôn
Apoteose
Pas de deux

Clémence Ramnoux, mostra que os estados de passagem, física ou mental, levavam a entrada em outro mundo através de uma falha (1959, p. 190). É isso que é figurado aqui pelas duas linhas horizontais que vêm enquadrar o processo do agonismo. É preciso compreender a parte de baixo, onde se encontra o lugar do *agôn*, da tensão à resolução, como uma profundidade a ser atingida, algo a ser escavado, combatido, local de conclusão de uma queda, ideia de "extrair-se de" para encontrar uma harmonia, e em seguida para atingir o "infinito" figurado pela assíntota: o mundo divino, a vida eterna. Nos casos de *Apolo* e de *Orfeu*, o impossível é atingido pela harmonia eterna ou pela morte. No caso de *Agon*, pelo contrário, os bailarinos tendem ao impossível, mas recomeçam o ciclo.

BALANCHINE, George. *Balanchine's new complete stories of the great ballets*. Garden City, Nova York: Doubleday & Company, 1968.

CRAFT, Robert; STRAVINSKY, Igor. *Selected correspondence*. Ed. e coment, Robert Craft. Nova York: Alfred A. Knopf, 1987. v. 1.

KIRSTEIN, Lincoln. *Movement and metaphor*: four centuries of ballet. Nova York: Praeger, 1970.

POGGIOLI, Renato. *The theory of avant-garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

RAMNOUX, Clémence. *Mythologie ou la famille olympienne*. Brionne: Gérard Monfort, 1959. (Collection Imago Mundi, v. 8.)

STRAVINSKY, Igor. *Agon*: ballet for twelve dancers. Londres: Boosey and Hawkes, 1966. 85 p.
_____. *Apollon musagète*. Londres: Boosey and Hawkes, [s.d.]. 39 p.
_____. *Orpheus*: ballet in three scenes. Londres: Boosey and Hawkes, [s.d.]. 59 p.

STRAVINSKY, Igor. *Chroniques de ma vie*. Paris: Denoël et Steele, 2000.

VIGNAL, Marc (Org.). *Dictionnaire de la musique*. Paris: Larousse, 1996.