

**Tensões interdisciplinares: relações
entre as dimensões poética,
estrutural e coreográfica de *Le
Cygne*, de Saint-Saëns, e de *A Morte
do Cisne*, de Michel Fokine**

Arthur Zucchi Boscato, Guilherme Sauerbronn de Barros

Tensões interdisciplinares: relações entre as dimensões poética, estrutural e coreográfica de *Le Cygne*, de Saint-Saëns, e de *A Morte do Cisne*, de Michel Fokine

Interdisciplinary tensions: relations between the poetic, structural and choreographic dimensions of Saint-Saëns's *Le Cygne* and Michel Fokine's *The Dying Swan*

Arthur Zucchi Boscato¹

Guilherme Sauerbronn de Barros²

1 Mestrando na linha de Processos Criativos na UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, PPGMUS - Programa de Pós-Graduação em Música. Graduado em Licenciatura em Música pela mesma Universidade. E-mail: arthurboscato@gmail.com. ORCID no.: 0000-0001-9395-007X.

2 Doutor em Musicologia pela UNIRIO; Mestre em piano pela UFRJ; Bacharel em Piano pela UNIRIO. Professor Associado no Departamento de Música do CEART e orientador na linha de Processos Criativos no PPGMUS/UDESC. E-mail: guisauer@gmail.com. ORCID no.: 0000-0001-7887-8807.

Resumo:

Partindo da análise do jogo de tensões e resoluções que define uma obra musical tonal, este artigo procura ampliá-la para encontrar conexões entre a peça *Le Cygne* (1886), de Camille Saint-Saëns, e o balé *A Morte do Cisne* (1905), de Michel Fokine. Para isso, a obra musical é analisada sob uma abordagem schenkeriana, enquanto no estudo da obra coreográfica toma-se como base teórica as traduções de termos das áreas da teoria da música e da análise de movimento realizadas por McMains e Thomas (2013). Após as análises destas dimensões em isolado, o artigo se propõe a estabelecer as relações entre ambas, observando a qualidade destas relações – a partir das categorias de McMains e Thomas (2013) e chegando à discussão sobre a política do discurso do balé clássico; e, por fim, às possibilidades de continuidade da pesquisa, com potência de expansão para abarcar poéticas contemporâneas.

Palavras-chave: Le Cygne. A Morte do Cisne. Análise schenkeriana. Análise coreomusical.

Abstract:

Building on the analysis of the tension/resolution game that defines a tonal musical work, this paper aims to expand it in order to find links between the work *Le Cygne* (1886), from Camille Saint-Saëns, and the ballet *The Dying Swan* (1905), from Michel Fokine. To achieve this, the musical work is analyzed under a schenkerian approach, while in the study of the choreographic work we take as a theoretic basis the translations of terms from the areas of music theory and movement analysis made by McMains and Thomas (2013). After the analysis of the dimensions individually, the paper proposes to establish the relations between both, observing the quality of these relations – from McMains and Thomas (2013) categories and reaching the discussion about the classical ballet's politics of discourse; and, finally, the possibilities of continuity of the research, with potential for expansion to embrace contemporary poetics.

Keywords: Le Cygne. The Dying Swan. Schenkerian analysis. Choreo-musical analysis.

Introdução

Este trabalho nasce de duas provocações que podem ser inferidas de seu título: de um lado, a tensão que emerge de toda tentativa de se empreender um estudo interdisciplinar. O diálogo da música com outras artes, como o teatro ou a dança, frequentemente esbarra na “falta de terminologia comum” (MCMAINS; THOMAS, 2013, p. 196). De outro, o tratamento das tensões pelas duas camadas midiáticas, a composição tonal e o balé clássico, e os possíveis conúbios que daí podemos deduzir.

Cabe salientar que, historicamente, desde seu surgimento na Europa no século XV, o balé clássico foi caracterizado por estabelecer na criação das coreografias uma “relação literal com a música, [...] [apresentando] a música e o corpo como uma unidade indissociada” (JOSÉ, 2011, p. 3). No curso deste trabalho, o paralelismo na condução dos discursos das dimensões acústica e visual será confirmado, ao que serão iluminados os modos segundo os quais se dá esta relação.

A obra coreográfica escolhida para o trabalho foi *A Morte do Cisne* (1905), do bailarino e coreógrafo russo Michel Fokine, criada sobre a peça *Le Cygne* (1886), do compositor francês Camille Saint-Saëns.

A música: dimensão acústica

Le Cygne é o décimo-terceiro movimento da obra *Le Carnaval des Animaux: Grande Fantaisie Zoologique*, composta em 1886 durante férias do compositor na Áustria. Cada um dos movimentos foi escrito para representar um animal diferente e seu caráter jocoso fez com que Saint-Saëns temesse que sua publicação maculasse sua reputação de compositor sério. Assim, o único movimento cuja execução pública foi permitida por ele em vida foi justamente *Le Cygne*, enquanto os demais estrearam apenas após sua morte, por orientação deixada em testamento (SAINT-SAËNS et al., 1997). Escrito originalmente para violoncelo e dois pianos, o movimento foi analisado neste artigo a partir de uma redução para piano realizada por Lucien Garban (SAINT-SAËNS, 1951).

Notado em 6/4, em tempo *Adagio*, sobrepõe arpejos deslizantes a uma melodia cantável para retratar a lenda do *canto do cisne*, resume Camargo (2012), “[...] o animal de Apolo, deus das artes, da luz e das previsões” (CAMARGO, 2012, p. 3). O canto sugere inicialmente uma ligação com o som e com a música, explicitada em muitos exemplos: uma de suas espécies mais comuns, o cisne bravo (*Cygnus cygnus*), é conhecida em diversos idiomas germânicos e latinos como cisne cantor³; as próprias palavras *swan* e *cygne* têm sentido relacionado à palavra *som* e à palavra *grasnar*, respectivamente. Como “animal de Apolo”, o cisne é a ave do próprio deus da música; na lenda da Mitologia irlandesa *Os Filhos de Lir*, Finola, Aed, Fiacra e Conn são transformados em cisnes por sua tia Eva, que se casa com Lir após o nascimento das quatro crianças, filhas dele com Eve. Arrepentida, Eva é incapaz de desfazer sua maldição, mas tenta redimir-se dan-

3 *Sangsvane*, na Noruega e na Dinamarca; *Sangsvan*, na Suécia; *Singschwan*, na Alemanha; *Cygne chasseur*, na França; e *Cisne cantor*, na Espanha (BRAZIL, 2003).

do a elas o poder da fala e o dom da música (BRAZIL, 2003). A lenda do canto do cisne engendra ainda uma segunda relação com Apolo (também considerado o deus da morte repentina): sua relação com a morte, já que é prevendo o próprio fenecimento que o cisne entoaria o mais belo de todos os cantos. Homero, no Hino Homérico 21, alude ao cisne que, homenageando Febo, canta “primeiro e por último” (RIBEIRO JR apud. MATANGRANO, 2014, p. 128). Já no século VI a.C., Esopo refere-se à melodia do cisne como uma “feliz libertação dos perigos da vida” (KINGHORN, 1994, p. 509). Posteriormente, no diálogo platônico Fédon, Sócrates, no momento em que, ciente de sua morte iminente, afirma que não a teme, compara-se ao cisne:

Evidentemente, considerais meu poder divinatório inferior ao dos cisnes; estas aves, quando sentem chegada a hora de sua morte, se cantavam antes, cantam então mais e melhor, na alegria da iminência da partida para junto do deus de quem são servidores. Os homens, devido a seu próprio temor da morte, chegam a caluniar os cisnes, assacando ser um canto de dor chorando a morte; não refletem que ave nenhuma canta quando padece de fome ou frio ou qualquer outro animal, nem mesmo o rouxinol, a andorinha ou a poupa, cujo canto é tido como lamento de dor. Mas essas aves, a meu ver, não cantam de tristeza; tampouco os cisnes, que suponho, por serem aves de Apolo, são adivinhos e, prevendo as boas coisas de Hades, cantam e alegram-se naquele dia como nunca em seu passado (PLATÃO apud. CAMARGO, 2012, p. 4).

Aristóteles, Eurípedes, Cícero e Marcial aceitarão o canto final como uma verdade científica; poetas ingleses como Chaucer, Spenser, Coleridge, Landor, Tennyson e inclusive Shakespeare (2017, p. 144), em *Otelo* (“Vou fazer como o cisne; morro e canto”), escreverão sobre cisnes que cantam antes de morrer. Outro exemplo na literatura que ilustra a alegria do cisne na hora da morte está no poema do holandês Johann van der Vondel, escrito em 1667 e traduzido por Theodoor Weevers sob o título *Damsel Song* (*Canção da Donzela*):

Ao morrer, ela canta uma canção alegre
 Em meio à imensidão de juncos
 Em meio à imensidão de juncos
 E, provocando a morte invejosa com a alegria
 De um canto jubiloso
 de ecoar triunfante,
 Ela morre em paz
 (WEEVERS apud KINGHORN, 1994, p. 515, Tradução nossa).⁴

As origens da ideia do canto do cisne como prenúncio da morte estão presentes já em um dos mitos ancestrais da Europa Neolítica, segundo o qual haveria um mundo divino governado por uma Deusa-Mãe. O rei do mundo dos vivos seria apenas um consorte temporário desta Deusa-Mãe e deveria ser sacrificado todo ano para ser substituído por outro. Os cisnes selvagens, que

⁴ No original: "Dying she sings a merry song / Mid the rushes' throng, / Mid the rushes' throng, / And, taunting envious Death with glees / Of mirthful singing / With triumph ringing, / She dies in peace".

em seu movimento migratório deixavam a terra com uma periodicidade estrita, seriam os responsáveis por levarem a alma do rei. Assim, o canto entoado em seu vôo de partida representaria o lamento pela morte do consorte. Com o passar do tempo, tornou-se comum a presença de cisnes semi-domesticados entre os habitantes da região e a rarefação de seu cantar, ouvido apenas em momentos de maior estresse, combinada a sua associação com a morte do rei, levou à crença de que os cisnes cantariam apenas antes de sua própria morte (BRAZIL, 2003).

A relação com a morte não fica restrita a estes exemplos, dos quais um em especial carrega um parentesco simbólico com o cisne dos gregos que, sabendo que sua imagem ou espírito será levado ao mundo divino (segundo a crença comum da religião do encantamento grega (CHAUI, 1995)), se alegra com “as boas coisas de Hades”. Hades, reino dos mortos da Mitologia grega, era protegido por um dos quatro rios infernais, o Aqueronte, guardado pelo barqueiro Caronte (RAMOS, 2013). Na Mitologia finlandesa e na antiga Mitologia nórdica, a terra dos mortos é conhecida como Tuonela, um local inóspito cercado por um rio de águas escuras onde nada majestoso o Cisne de Tuonela, entoando seu canto sagrado (KINGHORN, 1994). Outros exemplos que podemos citar são a obra *Agamenon*, escrita por Ésquilo em 458 a.C., em que a morte de Cassandra é referida por Clitemnestra como a morte de um cisne, que padece após entoar seu último canto: “e ela [morreu] como um cisne, depois de cantar seu último lamento da morte” (ÉSQUILO apud. CAMARGO, 2012, p. 4). Há, ainda, a ideia de que as almas dos mortos eram transferidas para os cisnes, crença herdada de Pitágoras, encontrada na tradição anglo-saxã; e a de que a ave seria a responsável por carregar estas almas ao além, como vê-se na Mitologia nórdica (KINGHORN, 1994).

Este “canto de morte” é representado na composição de Saint-Saëns por uma melodia ondulante e sinuosa, formada por notas longas que desenharam uma linha delicadamente estruturada, cuja fluidez é enfatizada pelo acompanhamento contínuo em semicolcheias. Esta fluidez está igualmente presente na forma, cuja segmentação ternária: introdução (um compasso), A (oito compassos), B (oito compassos), A' (oito compassos) e coda (três compassos); é desafiada pela sutileza na variação harmônica, rítmica e melódica, abrindo a possibilidade para a consideração da peça como sendo constituída em forma unitária⁵. Motivadamente a composição é restrita, sendo formada pela extensão⁶ de três células básicas: linhas de três notas descendentes (utilizando saltos) e ascendentes (por grau conjunto) e ascensões escalares.

Na Figura 1, abaixo, temos os primeiros seis compassos da peça, que apresentam o material temático completo já na primeira frase (c.2-5).

⁵ Neste trabalho, optou-se por manter a segmentação ternária, com o objetivo de facilitar o mapeamento e a visualização.

⁶ Para as definições dos termos schenkerianos utilizados neste trabalho, ver em Gerling e Barros (2020).

Fig. 1 – Primeiros compassos da peça “Le Cygne”, de Saint-Saëns (c.1-6) (SAINT-SAËNS, 1951, p. 29).

Na introdução, temos como nota mais aguda do acorde arpejado de Sol Maior a nota Si₃, que anuncia a nota primária da linha fundamental, o Si₄ (3[^]) atingido no c. 5. Harmonicamente, o que temos do c. 1 ao c. 5 (introdução e primeiros quatro compassos da parte A) é um prolongamento do I, Sol Maior, evidenciado pela manutenção do baixo pedal na nota Sol₁, com passagens pelo II e pelo V. É nesta seção que observamos também uma ascensão inicial cujo começo se dá no c. 2 a partir do Sol₄ da melodia, que atinge o Lá₃ (segundo grau melódico) em movimento descendente ao mesmo tempo em que se conecta às notas Mi₃ e Dó₄, ligada por transferência de registro ao já citado Si₄ surgido no c. 5, nota primária e ponto mais alto da melodia até aqui, apoiado sobre o I (Figura 2).

Fig. 2 – Redução analítica dos cinco primeiros compassos, revelando o encaminhamento rumo à nota primária 3 mediante a ascensão inicial a partir do grau 1 (elaborado pelos autores, 2021).

Os quatro compassos seguintes da seção A (compassos 6 a 9) apresentam basicamente a mesma melodia exposta nos quatro compassos anteriores, tonicizada no III, Si menor. No c. 6, temos o início da melodia (compasso 2) retomado de forma literal. Em seguida, apoiada sobre o V/III, a melodia apresenta as consequentes alterações nas notas Sol, Lá e Dó, o que explicita a estruturação deste trecho sobre a escala de Si menor melódica. A ascensão já apresentada entre os c. 2 e 5 é repetida com pequenas alterações e atinge – após transferência de registro partindo do Dó#4 – o Ré5, ápice da melodia e primeira das duas notas de cobertura que aparecerão no decorrer da peça. Na harmonia, destaca-se a tonicização do grau III, que dá início ao trecho de maior carga expressiva da peça, tanto pela amplitude de registro como pelo afastamento harmônico, que culminará com a tonicização do bVII na parte B.

A parte B inicia com um arpejamento descendente do I (Ré5 – Si4 – Sol4 – Ré3) apoiado sobre o I₆, cuja nota inicial (Ré5) liga-se ao Dó5 (segunda e última nota de cobertura da obra), dando início à repetição desta mesma configuração, agora tonicizada (no c. 12) sobre o bVII (Dó5 – Lá4 – Fá4 – Dó4). Entre os c. 13 e 14 há um prolongamento da nota Mi4 que aparece inicialmente sobre o bVII para em seguida figurar sobre o V/V que encaminha para a ocorrência, no c. 17, de uma mistura modal, quando o V é antecipado e preparado pelo V^(b3), o que é evidenciado pelo soprano que executa horizontalmente o intervalo de segunda menor Fá4 – Fá#4, encaminhando a melodia para o retorno ao Sol4 que dará reinício ao tema principal.

10 12 14 18 21 22

V/III III I₆ V bVII V/bVII bVII V/V V^(b3)-#3

I

Fig. 3 – Parte B (seção intermediária), com destaque para a tonicização do III e do bVII, bem como as notas de cobertura Ré5 e Dó5 (c.10-22) (elaborado pelos autores, 2021).

Harmonicamente, o movimento que ocorre na seção B pode ser lido quase em sua totalidade como um grande prolongamento do bVII. Partindo do III no final da parte A, a harmonia encaminha-se para o V, movimento que, assim como ocorre com a melodia, é repetido tonicizado sobre o bVII. Toda a seção é marcada pela instabilidade e ambiguidade harmônica, que se dissipará apenas no último acorde, um V7 que conduzirá à retomada do tema.

O A' tem início de forma idêntica ao A, apresentando sua primeira variação exatamente sobre a nota primária da linha fundamental, quando a harmonia, ao invés de aparecer como um I, surge como um V/IV no c.21. A melodia, então, por meio de uma extensão do primeiro motivo, move-se do Si⁴ para o Sol³, que através de elaborações ascendentes conduzirá ao 1[^], encerrando a peça com uma cadência autêntica perfeita (Figura 4).

21 22 26

$\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

V/IV V/II VII₆ I₆ II₆ V₆₅ I

Fig. 4 – Seção final da peça (parte A') e cadência perfeita autêntica (c.21-26) (elaborado pelos autores, 2021).

Abaixo, na Figura 5, apresentamos uma síntese da obra em um gráfico que expressa a estrutura próxima do nível fundamental. Note-se que, ao “normalizar” o registro das notas de cobertura Ré⁵ (5) e Dó⁵ (4) a partir do c.10, reconhecemos claramente a unidade melódica da voz interna que percorre toda a peça em contraponto com a linha fundamental.

5 10 13 18 21 23 25 26

$\hat{3}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$

II V I V/III III I₆ V V/bVII bVII V V/IV V/II VII₆ I₆ II₆ I

Vislumbrada a linha 3[^]-2[^]-1[^] que forma a estrutura fundamental de *Le Cygne*, surge o desafio de encontrar no balé *A Morte do Cisne* possíveis contornos que analogamente se coadunem com os encaminhamentos composicionais da obra musical.

A dança: dimensão visual

Em 1905, inspirada pelo movimento dos cisnes dos parques públicos da Europa e pelo poema *The Dying Swan*, do inglês Alfred Tennyson, a bailarina russa Anna Pavlova, uma das mais importantes da época (e de todos os tempos), pediu ao compatriota Michel Fokine, respeitado coreógrafo e bailarino, que criasse um balé para um concerto de gala dos artistas do Imperial Teatro Marinski. Assim, nasceu *A Morte do Cisne*, criada, por sugestão de Fokine, sobre uma peça de Saint-Saëns batizada justamente com o nome do animal: *Le Cygne*. Estreada no mesmo ano⁷, a obra seria performada milhares de vezes por Pavlova, ficando mais associada à figura dela do que a do próprio criador e tornando-se parte do repertório canônico do balé (TEEWISSEN, 2020), enquanto “a maior expressão do balé clássico romântico” (AMORIM, 2020, p. 71)⁸.

Para que se possa empreender uma análise, seja ela qual for, é necessário que busquemos uma ferramenta que se adeque aos nossos objetivos. Portanto, é premente que em uma análise interdisciplinar como esta se invente, cruze domínios, afinal a própria arte propõe impasses que exigem um instrumental analítico idiossincrático (FERRAZ, 2014).

Voltamos então ao primeiro problema posto pelo título deste artigo: a falta de terminologia comum às áreas da música e da dança, questão apontada por McMains e Thomas, no artigo *Translating from pitch to plié: Music theory for dance scholars and close movement analysis for music scholars* (2013). No texto, os autores traçam um paralelo entre termos das áreas da teoria da música e da análise de movimento, proposta por Laban em meados do século XX⁹.

No curso da história foram realizadas algumas importantes incursões na tradução de conceitos entre as áreas, como as de Émile Jacques-Dalcroze, que

7 Conforme aponta Camargo (2012), não há como escapar da imprecisão na definição da data e do local de estreia da obra, e mesmo o fato de que o balé foi criado a partir de sugestão de Pavlova e para ser apresentado pela bailarina tem sido contestado por autores como Lot (2010). Adotamos neste artigo as mesmas escolhas de Camargo, apontadas por Fokine e reafirmadas por autores como Teewissen (2020), Moatti (2002) e Testa (2008).

8 A despeito da afirmação de Amorim (2020), Camargo (2012), apoiada em Lot (2007) e Fokine (1925), afirma que “[...] o cisne que morre leva junto de si toda uma tradição de dança” (CAMARGO, 2012, p. 13). *A Morte do Cisne* serviria, então, como obra de transição entre o balé clássico e o balé moderno, na qual Fokine realiza um esforço de “[...] reconciliação entre o balé antigo e as novas pesquisas emergentes na Rússia pré-soviética.” (LOT apud CAMARGO, 2012, p. 13), coadunando o caráter expressivo da arte romântica (AMORIM, 2020) com o trabalho gestual pesquisado pelo novo balé russo, notoriamente a partir da chegada do coreógrafo francês Marius Petipa ao Teatro Imperial Marinski, em 1847, e da inauguração, por sua parte, de um novo momento da arte da dança no país: o academicismo (CAMARGO, 2012).

9 Um parêntese intrigante está no fato de que teoria da música e teoria da dança possuem abordagens diferentes dentro de suas áreas. Enquanto a teoria da música trata das estruturas internas, a teoria da dança trata do aspecto social, cultural, político e econômico da produção e do consumo da dança, o que no campo da música está associado à musicologia (MCMAINS; THOMAS, 2013).

desenvolveu uma tabela com possíveis formas de tradução da música em movimento, ainda em 1919; e de Paul Hodgins, que em 1991 cunha o termo “Análise coreomusical”, usado desde então por estudiosos de ambas as áreas.

Contudo, muitas das análises basearam-se em uma pretensa dicotomia, assumindo *a priori* que dança e música, a depender da obra, encontrar-se-iam em polos opostos do binômio unidade/independência. Surgem então algumas classificações ancoradas neste pressuposto, como as de Nicholas Cook, que em sua teoria da intermedialidade definirá as camadas como estando em coerência, complementação ou contestação; ou de Inger Damsholt, para quem a coreografia será construída com base em uma ideia de visualização musical ou de contraponto (ou oposição).

Fato é que estas dicotomias são reducionistas e, no diálogo entre música e dança (ou quaisquer outras artes), coexistirão unidade e independência, similaridade e diferença, sendo que, como sugere Barbara White, não devemos buscar descobrir *se* os elementos se coadunam ou não, mas *quando* (MCMAINS; THOMAS, 2013).

Partindo das inferências de McMains e Thomas podemos relacionar características gerais de *Le Cygne* (música) e de *A Morte do Cisne* (coreografia), tomando como base conceitos musicais e extrapolando-os para direcionar nosso olhar ao balé, antes de efetuarmos qualquer tipo de segmentação da partitura corporal a fim de encontrar seus pontos de tensão e resolução.

Nos atendo primeiramente ao aspecto rítmico, o que há em *Le Cygne* é uma sobreposição de camadas díspares: o acompanhamento é composto principalmente por semicolcheias, enquanto a melodia se move vagarosamente, com notas longas que chegam a durar um compasso inteiro, como a semibreve pontuada do c. 21. No balé, os pés mantêm-se em um movimento rápido e constante em *pointe*¹⁰, o *bourrée*¹¹, praticamente durante toda a peça, enquanto as mãos executam movimentos amplos e lentos. Assim, percebemos uma relação de contraste entre a base, o acompanhamento, os pés; e o gesto do cisne, seu canto e suas asas em etérea harmonia.

Indo para o campo das intensidades, no momento de maior intensidade da dinâmica da música, um *mf* localizado no c. 22, há o primeiro movimento de salto, um *sisonne*¹², repetido por três vezes até o retorno à dinâmica *pp* que encaminha para a *Coda*. Este movimento representa uma quebra acentuada e visível dentro do contexto da coreografia, destoando de todos os demais, sempre realizados em contato com o solo e de forma fluida. Este trecho da música coincide com a frase conclusiva, que conduz à cadência final da peça.

No que se refere à articulação, a obra musical pede explicitamente um *legato sempre*: os sons são conectados ao máximo e as semicolcheias dos arpejos do acompanhamento não se apresentam no resultado sonoro como pontos indivi-

10 Passo realizado “na ponta extrema do polegar” (KOEGLER, 1977, p. 419, Tradução nossa).

11 Movimento formado por “pequenos passos rápidos, com os pés próximos, realizados tão uniformemente que se comparam aos pontos de uma máquina de costura” (KOEGLER, 1977, p. 88, Tradução nossa).

12 Salto em que as pernas executam um “movimento de tesoura” (KOEGLER, 1977, p. 485, Tradução nossa).

dualizados no espaço e no tempo, mas como um movimento único, ondulante, uma liquidez cristalina que envolve a melodia para que ela desvele seu canto lamurioso. Aqui, a relação com a dança é de total conúbio: o esforço depreendido pela bailarina, que durante a quase totalidade da peça apoia todo o peso de seu corpo apenas nos polegares dos pés, desaparece sob a leveza de seus passos, que parecem fazê-la flutuar, e sob a expressividade intensa de seus gestos.

É possível ainda traçarmos uma relação entre a melodia, entoada pelo violoncelo solista, e a textura do balé, um solo para apenas uma bailarina no palco.

Perscrutadas características gerais, é sobretudo a partir das alturas e seus contornos, apoiados na análise schenkeriana¹³, que seremos capazes de realizar a segmentação da coreografia, buscando saliências e estruturas prototípicas, a fim de identificarmos marcos formais (OCKELFORD, 2004) que nos auxiliem na análise da conexão entre os pontos de tensão e resolução na música e na dança. Afinal, é justamente neste jogo que reside o fio condutor de uma obra, criado por elementos que “[...] podem ser de natureza única ou de naturezas diversas; podem concentrar-se [...] numa única mídia, ou em vários meios e mídias combinados, integrados ou dispostos em camadas ou blocos” (MANNIS, 2014, p. 205). O jogo de tensões do balé, mais do que estabelecido sobre correspondências individualizadas entre elementos, resulta da leitura e da incorporação dos “diferentes tipos de energia emergentes do fluxo de tensão musical” (MARTÍNEZ; EPELE, 2009, p. 6, Tradução nossa), o que nos guia em direção a um olhar que privilegie o todo, e não pontos isolados.

É este, afinal, o viés da própria teoria schenkeriana, uma das bases deste trabalho, cujo interesse está em encontrar a coerência tonal aproximando-se da experiência da escuta, que se dá como uma ação guiada, e não nota a nota, relacionando eventos de grande alcance em seus diferentes graus de conformação com a expectativa musical, derivada da *aprendizagem heurística* decorrente da exposição continuada a padrões específicos (OLIVEIRA, 2019).

Esta característica essencial da teoria aproxima-se daquilo que na ciência cognitiva irá se chamar de *emergentismo*, uma postura segundo a qual em certos sistemas, escreve Oliveira (2014), “[...] as propriedades globais [...] emergem do funcionamento do sistema como um todo”. “Certos sistemas [...] apresentam propriedades que não podem ser encontradas em seus componentes [...] isolados” (OLIVEIRA, 2014, p. 27).

Partindo para a análise¹⁴, sempre com os pés em um *bouffée* (exceto onde apontaremos no decorrer da análise), no c. 2, quando surge a melodia sobre o I, a bailarina entra em cena executando o primeiro motivo de movimento: os braços se movem repetidamente da altura da cintura para acima da cabeça, remetendo ao bater de asas de um cisne (Fig. 6).

14 Para este fim, utilizamos um registro em vídeo de uma performance da bailarina russa Galina Ulanova de *A Morte do Cisne*, realizada no ano de 1956, disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=tcx9-IYwS3Y&t=4s>>. Acesso em: 01 dez. 2020.



Fig. 6 – Movimento inicial da coreografia de A Morte do Cisne (c. 2-3 e 6-7) (elaborado pelos autores, 2021).

Crescendo em tensão em direção ao c. 4 – em um jogo entre os níveis estrutural e profundo da harmonia, um I encaminhando-se para um II – neste momento da coreografia percebemos a construção de uma trajetória para um ponto de tensão moderada atingido no c. 4, exatamente sobre o V, quando a bailarina executa um movimento de *giro* (Fig. 7)



Fig. 7 – Movimento de giro executado durante trajetória para resolução harmônica (c. 4 e 8) (elaborado pelos autores, 2021).

que resolverá em um *tombé*¹⁵ (Fig. 8), o primeiro ponto de relaxamento, localizado sobre o retorno ao I e sobre a nota primária da linha fundamental (Si⁴, grau melódico 3).

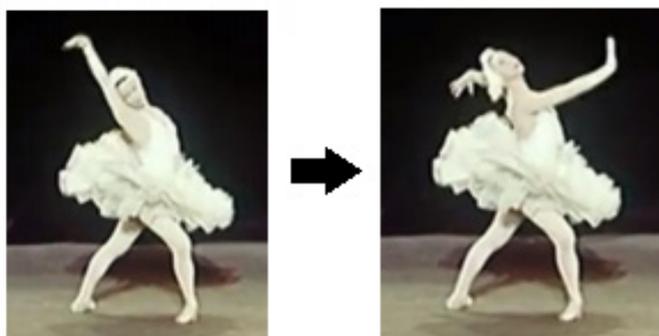


Fig. 8 – *Tombé* realizado concomitantemente às resoluções harmônicas dos c. 5 e 9 (elaborado pelos autores, 2021).

Nos compassos seguintes, 6 a 9, a mesma estrutura frasal repete-se em direção ao III tonicizado, o que se reflete na dança, que reexpõe o material da

seção anterior com um suave crescendo no movimento de *giro*, em relação direta com a tensão acentuada que se desvela na própria natureza da tonicização, cuja elaboração exige a adição de diversos acidentes, já citados, sobre as notas Dó, Sol e Lá, que aqui aparecem como Dó#, Sol# e Lá#. Aqui, o *tombé* localiza-se em sincronia com o ponto mais alto da melodia (Ré5) e apoiado no III, substituindo o I na função de tônica.

A parte B inicia com um ponto de trajetória onde o movimento dos braços se instabiliza para em seguida atingir o alto em um ataque sincronizado com o ponto de tensão moderada localizado sobre o V (c.10-11) (Fig. 9).



Fig. 9 – Movimento instável dirigido a ataque realizado sobre os acordes dominantes dos c. 11 e 13 (elaborado pelos autores, 2021).

A mesma sequência de ações repete-se na frase subsequente, sobre uma construção musical idêntica na região do bVII tonicizado (c.12-13). Na sequência, a bailarina retoma uma vez mais o agora instável bater de asas e com uma breve pausa no movimento de *bourrée* gera impulso para o ponto de maior tensão harmônica da peça: a preparação para a retomada da melodia inicial: sobre o momento em que ocorre a mistura modal supracitada, o $V^{(b3)}$ encaminhando-se para o V, a dançarina move-se para o fundo do palco, posiciona-se de costas para o público e lentamente levanta seus braços até que eles alcancem o ponto mais alto em todo o balé (Fig. 10).



Fig. 10 – Trajetória em direção ao fundo do palco e gesto de tensão localizado sobre a dominante do c. 17 (elaborado pelos autores, 2021).

Após ter início a reexposição do tema principal, marcando o início da parte A', a tensão acumulada dá lugar ao relaxamento em um sutil movimento

de flexão dos pulsos (Fig. 11).



Fig. 11 – Movimento de relaxamento dos pulsos sobre a retomada do tema inicial (c.18) (elaborado pelos autores, 2021).

Este movimento conecta-se com a retomada do motivo principal da coreografia: as asas do cisne. Mais lento, como que para dissipar aos poucos a energia acumulada, este motivo dá lugar ao mesmo giro executado no início da peça, o qual, prevendo a nova tensão que se seguirá, cresce em andamento e na extensão do alcance dos braços para chegar ao c. 21, onde presumir-se-ia que ocorreria o *tombé* sobre o I, como ocorreu sobre o final da primeira escala ascendente da peça. Porém, este I é substituído aqui por um V/IV que, através de um movimento descendente do baixo dá lugar a um V/II, ambos localizados exatamente sobre a nota primária, o que gera um ponto de grande estresse; e o que antes foi um *tombé*, aqui torna-se um espaço para um grande *crescendo* do movimento de *giro* (Fig. 12).

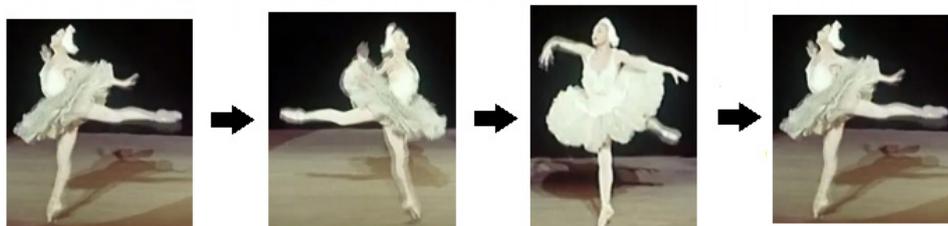


Fig. 12 – Movimento enérgico realizado simultaneamente a retomada da nota primária, não mais sobre o I, mas sobre o V/IV (c. 21) (elaborado pelos autores, 2021).

A partir de então, sobre o II do c. 22, a tensão começa a se dissipar novamente, onde há o primeiro *sisonne* – também o primeiro salto da coreografia –, exatamente no momento que tem início a descida da linha fundamental rumo à cadência final. Os *sisonnes* são alternados com *giros* em *decrecendo* e *rallentando*,

acompanhando a dissipação da tensão, para finalmente repousarem (no c. 26, onde a música alcança o I e o ¹ estrutural) na quebra da continuidade do *bourrée* que conferiu aos pés da bailarina a fluidez flutuante presente até aqui. Esta quebra constitui a *Coda*, que surge simultaneamente à *Coda* da obra musical: os passos perdem força, as pernas perdem a tenacidade, os braços entregam-se a movimentos catárticos para enfim levarem a bailarina ao solo, onde após um último estertor, num derradeiro movimento, ela, o cisne, abandona-se à morte (Fig. 13).

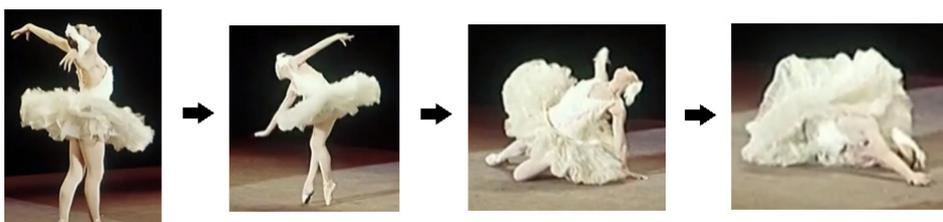


Fig. 13 – Trajetória rumo à resolução final (coda (c. 26.28)) (elaborado pelos autores, 2021).

Da superfície ao fundo e de volta à superfície: a procura pela unidade e a qualidade das relações entre música e dança

Perpassadas as características individuais de música e dança, se nos coloca, a partir de uma perspectiva schenkeriana, a tarefa de empreendermos a busca por um possível fenômeno primordial gerador em *A Morte do Cisne*, como o que a análise de *Le Cygne* foi capaz de fornecer com a imersão do nível frontal ao fundamental.

A fim de localizarmos o que, na coreografia de *A Morte do Cisne*, possa representar esta origem ou estrutura fundamental, recorremos a Goethe num movimento de aproximação da perspectiva schenkeriana¹⁶. Em sua introdução à *Metamorfose das Plantas*, Maria Filomena Molder destaca como, para o autor alemão, a unidade, entendida como forma, estaria em movimento, em transformação, em devir. Assim, sua busca deveria repousar na observação das passagens, das transições (GOETHE, 1993), “[...] do diferencial de acordo com o contexto da manifestação” (BACH JUNIOR, 2014, p. 176), afinal “[...] a essência [...] se expressa em metamorfoses” (BACH JUNIOR, 2014, p. 184). A metamorfose com sua sucessão de formas seria, por sua vez, dirigida “[...] por um impulso de intensificação [...], o caminho de sua história individual em direção à epifania mais perfeita” (GOETHE, 1993, p. 19). Observando o caminho composicional do balé de Fokine, fica claro o momento de maior intensidade da obra, o local para onde converge a multiplicidade de figuras que se desenham no decorrer da coreografia, no qual a bailarina e o cisne nela encarnado encontram seu modo de ser primário: o voo.

Ela, nos dois únicos *sisonnes* que realiza, efetiva em ato o que esteve desde o início em potência. De início, o bater de asas é leve e fluido; desestabilizando-se aos poucos, ele perde a direção e a simetria ao passo que percebemos sua força se exaurindo, até o momento em que a bailarina executa o *giro molto crescendo* e há uma concentração de toda a energia restante para preparar o salto: um voo efêmero, que se desfaz rapidamente e é seguido por um grande *decrescendo* tanto na amplitude dos gestos quanto em sua velocidade. Esta seção que tem início com o primeiro salto é o próprio canto do cisne que anuncia “as boas coisas de Hades”, a eternidade. Em Rilke, *O Cisne*,

Pluma e silêncio, vinha pela vida
 aceita com resignação, conquanto
 talvez em hora alguma pretendida.
 Pressente no ar o aviso da partida
 - urge tentar o eterno: um voo, um canto,
 um gesto nunca ousado, alguma prece...
 Canta, e se vai. O canto permanece.
 (RILKE apud. ANAN, 2018, p. 57)

No voo, o “gesto nunca ousado” que finalmente a bailarina tenta (pois em potência ele esteve sempre ali), o cisne encontra o que o define em vida, o movimento que lhe é necessário enquanto ave migratória, enquanto o pássaro sagrado portador de almas, um finito que contém um infinito, enquanto é no voo que em Mallarmé ele se faz “emissário entre dois mundos” (BALAKIAN apud. MATANGRANO, 2014, p. 134). No canto - que “para o cisne é morrer para não mais viver senão em seu canto” (MARCHAL apud. MATANGRANO, 2014, p. 133) -, um infinito que contém um finito, o anúncio da morte como algo desejável enquanto a passagem entre os dois mundos, não apenas o dos vivos e o de Hades, o do corpo e o do espírito, mas os mundos platônicos das aparências e das essências.

A essência confunde-se ao ser (em sua imutabilidade, unidade e eternidade, como vê-se em S. Tomás e Avicena) e atinge a perfeição da alma (em Aristóteles eterna e indecomponível por sua simplicidade e em Plotino, pura interioridade, cuja via de acesso, para S. Agostinho, será a reflexão sobre a própria interioridade, conforme Abagnanno (2007). É uma unidade indissolúvel apreendida das propriedades internas do ser (CHAUI, 1995).

Voltando a Goethe, segundo sua abordagem fenomenológica, é preciso, a partir de uma visão integradora, compreender estas propriedades não como elementos isolados e desconectados do objeto, mas como manifestações de um todo que está presente em todas as partes, enquanto para Bach Junior, “[...] a multiplicidade fenomênica é aparência com essência” (BACH JUNIOR, 2014, p. 183), assim como, para Ryle, “[...] a alma não tem realidade à parte das manifestações singulares” (RYLE apud. ABBAGNANO, 2007, p. 33).

Assim, analisadas as propriedades internas de *A Morte do Cisne* e localizando

seu vôo e seu canto como fenômenos simultâneos e indissociáveis, é possível afirmar que a essência da obra está ao mesmo tempo em ambos. Tanto o vôo quanto o canto engendram em si vida e morte, enquanto impulsos de existência e prenúncios de partida; finito e infinito, ou a não-realidade e a realidade do idealismo hegeliano (ABBAGNANO, 2007); representam o próprio jogo metafísico entre multiplicidade e unidade. A essência da obra está, portanto, na ambiguidade, na dualidade, marcas características da própria imagem do cisne e dos seus usos enquanto metáfora: engendrando pureza e sensualidade, sua figura mítica (sagrada para muitos povos) foi utilizada de maneiras diferentes e mesmo opostas no curso da história, representando alternadamente o feminino, a perfeição, a imortalidade, a leveza, a virgindade, a fertilidade, a sexualidade, o amor, a sedução, o engodo e, como vimos, até a morte (BRAZIL, 2003) (KINGHORN, 1994).

Vinculando a imagem do cisne às suas múltiplas manifestações com a assunção de que cada uma delas contém o todo, é premente que retracemos na direção oposta o caminho que nos levou da superfície ao fundo, de certo modo contrariando o caminho de Schenker, que, para Nestrovski, “[...] parte da superfície, chega ao fundo e fica por lá. [...] É preciso [...] retornar” (NESTROVSKI apud CABRAL, 2014, p. 129).

Iniciamos o retorno com a seguinte pergunta: de que modo a essência ambígua de *A Morte do Cisne* se manifesta em *Le Cygne*? Cabe lembrar que localizamos o ponto específico em que esta essência se manifesta no balé no momento do primeiro salto. Este ponto coincide com a retomada do 3[^] da linha fundamental, ponto em que ela inicia sua descida, seu movimento característico, impulso que encaminha para o fim, para o 1[^], para a morte enquanto realização no infinito. A retomada do 3[^] contém, então, toda a ambiguidade presente no voo e o canto, sendo ela o próprio canto em vida que prenuncia a morte. Outro traço observado no gráfico estrutural de *Le Cygne* apresentado na Figura 5 e que explicita esta ambiguidade é a linha ascendente que se inicia pouco antes do c. 23 conduzindo do Mi2 ao Sol3 e que ocorre concomitantemente à descida da linha fundamental: a primeira, podemos associá-la ao espírito, que busca as alturas; a segunda, ao corpo, que busca o repouso abandonando-se ao chão.

O nexos entre música e dança, contudo, está presente desde o primeiro momento. Todo o desenvolvimento, da nota primária à sua retomada, gera o *momentum* necessário para atingir o local de maior tensão, onde esta relação é explicitada pela simultaneidade entre o movimento de *giro molto crescendo e accelerando* e o começo da descida da linha fundamental 3[^]-2[^]-1[^]. No decorrer da descida, a tensão dissipa-se até o ponto de maior relaxamento da dança, onde o 1[^] é atingido e se inicia a *Coda*.

De modo mais geral, a fim de categorizar estas conexões, nos valemos do trabalho de McMains e Thomas (2013), onde os autores fornecem categorias que poderão servir de suporte para estabelecermos uma definição dos tipos de relação que ocorrem no nosso objeto de estudo. Em princípio, nos é apresentada a ideia de *amplificação*, segundo a qual “[...] (a) a dança pode amplificar [...] uma ideia presente na música; (b) a música pode amplificar [...] uma ideia presente na dança; (c) dança e música podem amplificar-se mutuamente” (MCMAINS;

THOMAS, 2013, p. 209, tradução nossa). Em todas as situações, a *amplificação* ocorre através de três caminhos: a *conformação isolada*, onde momentos pontuais de convergência entre as duas mídias surgirão em um contexto de dissociação; a *oposição isolada*, definido como o exato oposto do primeiro, onde pontos de discordância entrecortam um todo convergente; e a *reorquestração*, pela qual “as ações dos dançarinos fazem com que o público ouça a música de forma diferente do que ouviria sem ver a dança” (MCMAINS; THOMAS, 2013, p. 211, Tradução nossa). Outro termo trazido pelos autores a partir da obra de Nicholas Cook é o conceito de *emergência*: “além da mera amplificação [...] de uma ideia já presente na dança ou na música, relações coreomusicais podem produzir um novo sentido que não existe em nenhum dos meios sozinhos” (MCMAINS; THOMAS, 2013, p. 213, Tradução nossa).

Partindo destas categorias, podemos considerar que *Le Cygne* e *A Morte do Cisne* apresentam-se em *amplificação recíproca* – já que seus caracteres e desenvolvimentos individuais estão em intenso e constante vínculo –, que se dá por meio da *reorquestração*: as ações da bailarina enfatizam momentos de magnetismo gravitacional da peça de Saint-Saëns, possibilitando uma leitura nova da música, tanto a um público de especialistas quanto a outro cujo instrumental perceptivo não possui as ferramentas para a identificação das progressões harmônicas e de suas implicações. Há, ainda, a *emergência* de novos significados a partir dos movimentos da dança, cujos gestos expressivos e figurativos sugerem uma narrativa que, enquanto se apresenta como uma das acepções possíveis da obra musical, agora surge como dramaturgia visual incontestável.

Transcendendo a superfície: a política do discurso de *A Morte do Cisne*

Vislumbrada uma estrutura narrativa em *A Morte do Cisne*, cabe salientar o caráter representativo da obra, em continuidade poética com o corpus do balé clássico. Ao transtextualizar a composição de Saint-Saëns e o construto simbólico da imagem do cisne, o balé de Fokine emprega um procedimento passível de conceituações análogas — para além da própria ideia de *representação*, entendida enquanto “correspondência ou semelhança de algo”, a partir de Schopke, Leibniz, Tomás de Aquino e Platão (FERRACINI, 2013, p. 57) —, como as de *tradução*: “[...] o representar de uma representação já existente, [...] concebida como transcrição a transculturação” (OLIVEIRA, 1992, p. 185); *metáfora* ou *metonímia*: respectivamente o “[...] modo de conceber uma coisa em termos de outra [ou o ato de utilizar] uma entidade para representar outra” (LAKOFF; JOHNSON apud. CAMARGO, 2012, p. 9); e *mimese*, que na acepção aristotélica diferencia-se da *representação* platônica, no sentido em que a arte não apenas imita a natureza, mas a recria em um plano inventivo (FERRACINI, 2013).

Tomando, para o momento, a noção de tradução, teorizada por Haroldo de Campos (apud. OLIVEIRA, 1992, p. 185) como “um fazer linguagem que opera sobre o eixo do interpretante”, ergue-se a questão: de que modo os movimentos da dança configuram-se enquanto este fazer linguagem, como defende Laban (apud. AMORIM, 2020)?

Amorim (2020) apoia-se no conceito de *gêneros discursivos* de Bakhtin para argumentar que, assim como na fala ou na escrita construímos nossos discursos a partir de formas mais ou menos estáveis, o mesmo ocorre na dança (e na música). Através de regularidades observáveis na composição dos movimentos, num processo de compreensão ativa, o espectador produzirá sentidos a partir de referenciais intersubjetivos, compartilhados entre ele e o artista, extraídos da realidade sociocultural.

No caso específico do objeto de estudo do presente artigo, o balé *A Morte do Cisne*, a que realidade a obra se refere?

Iniciemos a reflexão partindo da observação de algumas formas recorrentes no vocabulário do balé clássico, elencadas por Amorim (2020): a valorização das linhas contínuas, não fragmentadas; a presença de corpos lânguidos, cuja aparente leveza é acentuada pelos figurinos, preocupados também em comunicar uma imagem de aprumo; a precisão e limpeza dos gestos, interessados em transmitir um ideal de perfeição e de domínio do espaço e do corpo, cujo esforço desaparece sob os passos silenciosos e depurados; a direção vertical dos movimentos, sempre alcançando o alto. Além das características formais, há ainda aquelas referentes às esferas de produção e difusão, entre elas a separação clara entre palco e plateia nos teatros onde o gênero circula, espaços onde o artista é especialista e o público é especializado e em que instaura-se um jogo cênico de visibilidade e invisibilidade na oposição entre o escuro que ocupa o lugar reservado ao espectador e a luz intensa que banha o tablado sobre o qual bailarinas e bailarinos deslizam e saltam, isolados e protegidos ainda pelas grandes cortinas de veludo que separam o ordinário do extraordinário.

Alcançando um ponto mais específico na reflexão sobre os possíveis significados apreendidos da obra de Fokine, chegamos à figura do cisne, sobre a qual repousam sentidos histórica e culturalmente estabelecidos a partir de suas incontáveis aparições na literatura e nas artes, sobretudo no balé clássico, enquanto metáfora da beleza, da leveza, da pureza, da superioridade, da elegância e da longinilidade (CAMARGO, 2012). Se, por um lado, a temática de *A Morte do Cisne* pode parecer descontextualizada da realidade social (JOSÉ, 2011), por outro, é fato que, para além da alusão ao acontecimento simbólico da morte¹⁷, presente já no título; e da observável “metáfora da dança em relação a si mesma” (CAMARGO, 2012, p. 12)¹⁸; a corporeidade levada ao palco carrega noções de disciplina, modelação, idealização, docilização, doutrinação, mecanicidade, operadas em um flagrante regime de poder que impõe aos corpos uma lógica maquinal de reprodução. Encarnadas num corpo feminino, estas noções, aliadas às significações atribuídas à figura do cisne, reproduzem papéis de gênero que posicionam a mulher como ser frágil, etéreo, gracioso e delicado, perpetuando a heteronormatividade como forma hegemônica (JOSÉ, 2011).

Vemos que, não à toa, a crítica à representação é advogada por autores como Deleuze, Guattari e Foucault, que dirão que, ao necessitarem de um cen-

17 Tema esse pensado e discutido pela filosofia desde os estoicos até os contemporâneos, passando por Sêneca, Montaigne, Merleau-Ponty, La Boétie, Espinosa, Nietzsche e Epicuro (CHAUI, 1995).

18 A criação de *A Morte do Cisne* deu-se no período de derrocada do balé clássico romântico e de cristalização do novo balé russo.

tro de referência para se construírem sobre um modelo de representação, o conhecimento, o pensamento e a ação inevitavelmente repetirão o idioma do senso comum, da *doxa*, do já colocado. Para eles, “[...] o ato de pensar deveria ser uma ação de resistência, de fissura em relação ao modelo, gerando diferenças e não representações” (FERRACINI, 2013, p. 60).

Desterritorialização como desafio ao juízo da razão: perspectivas de continuidade

Alinhados a esta ideia, empreendemos com este artigo um exercício inicial na tarefa de análise coreomusical, selecionando como objeto de estudo uma obra com narrativa sonora e imagética facilmente apreensível, haja vista seu caráter expressivo, inerente à arte do período Romântico, e o próprio título descritivo. A pesquisa traz consigo um espaço de potência de ampliação de seu escopo para abarcar poéticas contemporâneas que sigam “[...] um procedimento onde a organização da ação-pensamento possa resistir à soberania do ‘já determinado’ e possa trabalhar relacionando-se com o indeterminado, com o imprevisível” (SETENTA, 2008, p. 63).

Em contato com propostas artísticas inventivas, colocamos novas questões à nossa percepção e reinventamos nosso corpo, submetido ao prazeroso desconforto da novidade. O protagonista das *Notas do Subsolo*, de Dostoiévski (2013, p. 46), afirma categoricamente: “o sofrimento é a única causa da consciência”. *Suffero*, palavra latina que deu origem à palavra sofrer, tem o sentido de suportar, resistir, sustentar (FARIA, 1962). Colocar-se em experiência será sempre um momento de suportar o inesperado, resistir à força do que nos surpreende, sustentar(-se) (n)a instabilidade que se nos apresenta quando no confronto com o imprevisto. Esta “dor” que se dá no corpo é própria à consciência, uma *consciência encarnada*, surgida, para Merleau-Ponty, do contato entre a *carne do corpo* e a *carne do mundo*, *carne* não objeto, mas fenômeno de espelho, portador de uma *reflexividade* que desta consciência é o atributo principal: o corpo que toca e se toca, que vê e se vê, ao mesmo tempo em que olha para fora, olha para si; ao tocar as coisas, é tocado pelas coisas; ao observar o mundo, instaura neste aquilo que ambos passam a compartilhar como *elemento*¹⁹ comum: a *visibilidade*: o mundo também o observa e as fronteiras entre vidente e visível se desfazem (SOMBRA, 2006).

Com que força comunicará ao nosso corpo a presença de um corpo em dança? A ciência cognitiva dirá que o que ocorre é algo chamado *empatia cines-tésica*: “[...] a resposta do corpo ao assistir alguém performar um movimento familiar” (MCMAINS; THOMAS, 2013, p. 200, Tradução nossa), mas a fenomenologia mostra que toda experiência é carnal, gerará uma resposta que é percebida e significada corporalmente, na medida em que “[...] coisa percebida e significado aparecem inseparáveis no mesmo ato, um existe pelo outro. [...] o sentido é inseparável dos elementos sensíveis que lhe dão suporte” (SOMBRA, 2006, p. 174). Deste modo, quão transformada será a experiência auditiva do

¹⁹ Para Merleau-Ponty, a *carne* é um elemento como o são a água, o fogo, a terra e o ar, “uma coisa geral, a meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, uma espécie de princípio encarnado que impõe um estilo de ser por toda a parte onde se encontre uma parcela sua” (MERLEAU-PONTY apud. SOMBRA, 2006, p. 158).

som musical quando em jogo com uma corporeidade cenicamente ativa?

A crítica ao intelectualismo cartesiano que é uma das bases da abordagem fenomenológica (SOMBRA, 2006) é a mesma que leva Caesar (2016) a sustentar a ideia de uma escuta ampliada, ou uma *transescuta*, em contraponto à *escuta reduzida* schaefferiana: um ouvir não isolado em si, desconectado dos outros inúmeros pontos de contato que nosso aparato perceptivo coloca sempre e simultaneamente em abertura para o que se nos mostra, mas em constante interferência recíproca com os demais sentidos, no que Merleau-Ponty se refere quando fala em *transmodalidade perceptual*; e Chion, quando adapta este conceito para a noção de *transensorialidade*.

Sabendo que este processo amplo de não-individualização dos órgãos é inerente à cognição, podemos guiar nossas ações a partir da ideia de *corpo sem órgãos* defendida por Artaud e ampliada por Deleuze e Guattari: um corpo que se rebelde contra o organismo, que desafie a organização prévia fabricada e atribuída pelo juízo proferido pela razão, liberando-se de seus automatismos e encontrando suas próprias porosidades e intensidades, necessárias à experimentação de si e à criação de novos afetos (MARCELO, 2013).

A partir desta desterritorialização dos sentidos surge uma complexa rede de interrelações, resume Ferraz (1998), “[...] a ponto de podermos pensar numa desterritorialização da audição pelo tato, um ‘devir-tato’ da escuta, ou ainda num ‘devir-sonoro’ do tato” (FERRAZ, 1998, p. 160). É o que Deleuze irá chamar de *espaço háptico*²⁰, conforme Ferraz: “[...]os órgãos de sentido não se opõem uns aos outros, mas deixam supor que tenham funções que transbordem os limites” (FERRAZ, 1998, p. 161) impostos pela ideia do corpo ordenado.

Ampliando nossa compreensão sobre o próprio corpo, sobre as formas com as quais ele se conecta com a arte e com o mundo, enfatizando sua relação com o ambiente físico e social e as maneiras pelas quais ele molda e é moldado, é possível repensar nosso fazer musical marcado pelo alheamento do corpo, indo em direção à ideia de Cage, para quem “[...] a experiência com a música é total” (OLIVEIRA, 2015, p. 56), e não apenas auditiva; e ampliando-a para afirmar que a música, com(o) o corpo, é política, e pode agir para que submerjam sensibilidades reprimidas pelas forças do juízo.

Considerações finais

Do mesmo modo que não se pode reduzir uma obra a um germe totalizante, analisá-la não é apenas enumerar características pontuais externas e sucessivas. Assim como a dança é mais do que uma mera soma de passos, cujas significações transcendem os códigos da técnica (PORPINO, 2008), a música é mais do que uma soma de notas. Assim, buscamos de início, alinhados à pers-

²⁰ Deleuze amplia a noção proposta por Alois Riegl para distinguir os espaços *háptico* e *óptico*. Enquanto este é guiado pela possibilidade do mundo como repetição, configurando-se enquanto uma visão *distanciada*, o primeiro propõe que se olhe as coisas de perto na procura por variações e novas configurações, resume Roy (2002), “[...] um espaço de *intensidades* em vez de um espaço de distâncias. É como se tocássemos as coisas com os olhos: uma experiência de visão que se pode chamar de ‘tátil’” (ROY, 2002, p. 98, Grifo nosso).

pectiva schenkeriana, encontrar uma unidade não apenas em *Le Cygne* (unidade representada pela estrutura fundamental), mas também em *A Morte do Cisne*. Este fenômeno original, análogo à essência platônica, foi perseguido através da observação da realidade, como sugere a metafísica aristotélica e a abordagem fenomenológica de Goethe, cujas ideias exerceram importante influência no pensamento de Schenker.

Analisando o balé a fim de perceber como na diversidade de figuras e formas a essência se manifesta, encontramos-la no vôo, no momento do primeiro salto da bailarina, ponto que coincide com o canto do cisne e com o início de descida da linha fundamental da peça musical, cuja relação com a dança está em *amplificação recíproca*, que se dá por meio da *reorquestração*, e em *emergência* – a partir das categorias de McMains e Thomas (2013).

Engendrando vida e morte, finito e infinito, ascensão e queda, o momento do voo e do canto explicita o caráter ambíguo da figura do cisne, ambiguidade que se estende para alcançar a própria realidade, em seu eterno jogo metafísico entre unidade e diversidade, dentro e fora, imagem e ideia. Portanto, neste trabalho, procuramos, como sugere Kerman (apud. CABRAL, 2014, p. 145), retirar a análise “[...] da estufa da teoria e levá-la ao mundo real”, aproximando-nos de uma musicologia sistemática humanista que coaduna a observação das estruturas internas com uma reflexão subjetiva e que busca na transdisciplinaridade dar conta de aspectos da arte que não residem na autonomia e na especificidade da estrutura (CABRAL, 2014), mas que se encontram na história dos nossos modos de pensar e existir.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. (1ª ed. bras.) Alfredo Bosi; Rev. e Trad. (5ª ed.) Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMORIM, Marília. O discurso da dança e o conceito de gênero: alguns elementos de leitura. *Bakhtiniana*, v. 15, n. 2, p. 64-96, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/42617>.. Acesso em: 02 jan. 2022.
- ANAN, Sylvia Tamie. Entre a pantera e o anjo: Geir Campos e a recepção de Rainer Maria Rilke no Brasil. *Opiniões*, n. 12, p. 50-62, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/142722>. Acesso em: 02 jan. 2022.
- BACH JUNIOR, Jonas. O conceito de metamorfose e a fenomenologia da natureza de Goethe. *Griot: Revista de Filosofia*, v. 10, n. 2, p. 173-188, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5766/576664779011/html/>. Acesso em: 02 jan. 2022.
- BRAZIL, Mark. Swan culture. *J. Rakuno Gakuen Univ.*, 28 (1), p. 65-83, 2003. Disponível em: <http://clover.rakuno.ac.jp/dspace/bitstream/10659/447/1/J-28-1-65.pdf>.
- CABRAL, Thiago. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. *OPUS*, v. 20, n. 2, p. 125-150, 2014. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/79>.. Acesso em: 02 jan. 2022.
- CAESAR, Rodolfo. *O enigma de Lupe*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.
- CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. As metáforas do cisne na dança. *Anais do II Congresso de Pesquisadores em Dança – ANDA. Comitê Memória e Devires em Linguagens de Dança*. São Paulo: UNESP, 2012. Disponível em: <http://docplayer.com.br/26020573-As-metaforas-do-cisne-na-danca.html>>. Acesso em: 25 nov. 2020.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1995.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas do subsolo*. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Ministério da Educação e Cultura – Departamento Nacional de Educação – Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962.

FERRACINI, Renato. Atuação como composição de afetos. In: _____. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 49-74.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC-Editora da PUC-SP, 1998.

FERRAZ, Silvio. Para uma arte que se inventa a todo tempo cabe uma ferramenta de análise que se invente junto com esta arte. *Anais do Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina*, Londrina, p. 190-197, 2014.

GERLING, Cristina Caparelli; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. *Glossário de termos schenkerianos [livro eletrônico]*. 1. Ed. Salvador: TEMA, 2020.

GOETHE, JW von. *A Metamorfose das plantas*. Trad. Maria Filomena Molder, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993.

JOSÉ, Ana Maria de São. Subversão e performance de gênero no balé A Morte do Cisne. *Anais do V Fórum Identidades e Alteridades / I Congresso Nacional Educação e Diversidade*. Itabaiana: UFS, 2011. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/984/1/SubversaoGeneroBale.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2022.

KINGHORN, Alexander M. The swan in legend and literature. *Neophilologus*, v. 78, n. 4, p. 509-520, 1994. Disponível em: <https://docs.google.com/document/edit?id=1zDNfdPtTBHBMkac-F-TjU9401bg4xFbMJDYV3XV26kSo&hl=en>. Acesso em: 02 jan. 2022.

KOEGLER, Horst. *The concise Oxford dictionary of ballet*. Londres: Oxford University Press, 1977.

MANNIS, José Augusto; MARKEAS, Alexandros. Processos cognitivos de percepção, análise e síntese atuando no processo criativo: Mímesis de mímesis. *Anais do Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina*, Londrina, p. 198-225, 2014.

MARCELO, Wuldson. Antonin Artaud Liberto das Amarras do Juízo: o corpo sem órgãos como crítica ao pensamento ocidental. *Revista Entrelinhas*, v. 7, n. 2, jul./dez, p. 278-287. São Leopoldo: UNISINOS, 2013. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/entrelinhas/article/view/3473>. Acesso em: 02 jan 2022.

MARTÍNEZ, Isabel Cecilia; EPELE, Juliette. Embodiment in dance: relationships between expert intentional movement and music in ballet. *7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*. Jyväskylä, 2009. Disponível em: <https://www.academica.org/martinez.isabel.cecilia/83.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2020.

MCMAINS, Juliet; THOMAS, Ben. Translating from pitch to plié: Music theory for dance scholars and close movement analysis for music scholars. *Dance Chronicle*, v. 36, n. 2, p. 196-217. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2013. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/014725>

26.2013.792714. Acesso em: 02 jan. 2022.

NABUCO, Ivan Gonçalves. *Um estudo sobre a dimensão metafísica do conceito de linha fundamental na teoria musical de Henrich Schenker*. Dissertação. (Mestrado em Música) - Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. Florianópolis: UDESC, 2019.

OCKELFORD, Adam. On similarity, derivation and the cognition of musical structure. *Psychology of Music*, v. 32, n. 1, p. 23-74. Thousand Oaks: Sage Publishing, 2004. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735604039282>. Acesso em: 02 jan. 2022.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Fala gestual*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Música e teatralidade: a perspectiva composicional. *DEBATES*, n. 15, nov., p.49-66. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015. Disponível em:

<https://www.academia.edu/19478941/M%C3%BAsica_e_teatralidade_a_perspectiva_composicional>. Acesso em: 05 dez. 2020.

OLIVEIRA, Luis Felipe. O estudo da música a partir do paradigma dinâmico da cognição. *PERCEPTA-Revista de Cognição Musical*, v. 2, n. 1, p. 17-36, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277555705_O_estudo_da_musica_a_partir_do_paradigma_dinamico_da_cognicao. Acesso em: 02 jan. 2022.

OLIVEIRA, Luis Felipe. O conceito de estrutura fundamental na análise schenkeriana e suas bases cognitivas. *Anais do XIV Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais - SIMCAM 14*, p. 331-340. Curitiba: Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais (ABCM), 2019.

PASKEVSKA, Anna. *Ballet beyond tradition*. Psychology Press. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2005.

PORPINO, Karenine de Oliveira. Dança do cisne: a expressão do corpo e a obra de arte. *Anais ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1250/1347>. Acesso em: 02 jan. 2022.

RAMOS, Maria Celeste Tommasello. Do Aqueronte ao Eunoé: os rios mitológicos e a simbologia das águas em La Divina Commedia de Alighieri. In: RAMOS, M. C. T.; ALVES, M. C. R.; HATTNER, A. L. *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São José do Rio Preto: Cultura Acadêmica, 2013.

ROY, Kaustuv. Gradientes de Intensidade: o espaço háptico deleuziano e os três “erres” do currículo. *Educação & Realidade*, v. 27, n. 2, p. 89-109, 2002. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFi>

le/25920/15188.. Acesso em: 02 jan. 2022.

SAINT-SAËNS, Camille. *Le Carnaval des Animaux: grand fantaisie zoologique*. Arranjo para piano de Lucien Garban. Paris: Durand & Cie., 1951. Disponível em: https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/7/7d/IMSL-P21948-PMLP06099-garban_saint-saens_carnival.pdf. Acesso em: 23 nov. 2020.

SAINT-SAËNS, Camille et al. *Le carnaval des animaux: grande fantaisie zoologique: pour ensemble de chambre ou petit orchestre*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997.

SENE, Vinícius França de. Modernidade e angústia na obra de Charles Baudelaire: uma análise filosófica dos poemas de “As Flores do Mal”. *Linguagem Acadêmica*, v. 1, n. 2, p. 83-108, 2011. Disponível em: <https://intranet.redeclar-etiano.edu.br/download?caminho=upload/cms/revista/sumarios/54.pdf&arquivo=sumario6.pdf>. Acesso em: 02 ja. 2022.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Livro digital nº 901, São Paulo: Iba Mendes Editor Digital, 2017.

SOMBRA, José de Carvalho. *A subjetividade corpórea: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

TEEWISSEN, Jon. *Four minutes a dying swan: Anna Pavlova and becoming the symbol of the New Russian Ballet*. Michigan Opera Theatre, 8 jul. 2020. Disponível em: michiganopera.org/four-minutes-a-dying-swan-anna-pavlova-and-becoming-the-symbol-of-the-new-russian-ballet/. Acesso em: 25 nov. 2020.

THE DYING Swan G. Ulanova Bolshoi Ballet. 1956. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tcx9-IYwS3Y&t=4s> . Acesso em: 01 dez. 2020.

Submetido em: 08/ 10/2021

Aceito em: 18/01/2022