

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL
CURSO DE BACHARELADO EM TEORIA DA DANÇA**



**Trabalho de Conclusão de Curso
Monografia**

***A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA:
Uma análise-corpo de uma experiência vivida***

Andressa Viana de Souza

ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida

Rio de Janeiro, 2023

Andressa Viana de Souza

***A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA: Uma análise-corpo
de uma experiência vivida***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito
parcial à obtenção do grau de Bacharel em Teoria da Dança
Escola de Educação Física e Desportos
Centro de Ciências da Saúde
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientador:

Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida

Rio de Janeiro, 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL
CURSO DE BACHARELADO EM TEORIA DA DANÇA

O Trabalho de Conclusão do Curso: *A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA*: Uma análise-corpo de uma experiência vivida

elaborado por: Andressa Viana de Souza

e aprovado pelo professor responsável pelo R.C.C., professor orientador e professor convidado foi aceito pela Escola de Educação Física e Desportos como requisito parcial à obtenção do grau de:

BACHAREL EM TEORIA DA DANÇA

PROFESSORES:

Orientador: Prof. Dr. MARCUS VINICIUS MACHADO DE ALMEIDA

Convidado: Prof. Dr. ROBERTO EIZEMBERG DOS SANTOS

Data: 08 / 05 / 2023

RESUMO

A Sagração da Primavera: uma análise-corpo de uma experiência vivida

Andressa Viana de Souza

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida

Este trabalho pretende revisitar a obra *A Sagração da Primavera*, uma obra-prima para a história da arte, na qual uniram-se 3 grandes artistas do início do século XX – o coreógrafo Vaslav Nijinsky, o músico Igor Stravinsky e o artista, filósofo e arqueólogo Nicholas Roerich. Porém, devido à grande confusão causada pelo público, este balé foi apresentado apenas mais 6 vezes após a sua estreia e, por falta de registros suficientes, acabou sendo considerada uma obra perdida após as suas 7 apresentações. A partir dos anos de 1980, a pesquisadora norte-americana Millicent Hodson e seu parceiro de vida e profissão Kenneth Archer realizaram um processo importantíssimo de resgate e reconstrução da obra original, tendo sido apresentada no Brasil por 4 temporadas no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – 1996, 1997, 2013 e 2015. O presente trabalho revisitará a obra e será desenvolvido sob o olhar de uma intérprete-bailarina que participou da última remontagem feita no Brasil até o presente momento.

Palavras-chave: Sagração da Primavera. Nijinsky. Vivência.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	5
2 BALLETS RUSSES DE DIAGHILEV.....	9
2.1 DIAGHILEV	9
2.2 BALLETS RUSSES.....	11
2.3 NIJINSKY	15
3 A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA	20
3.1 STRAVINSKY E A GÊNESE DA OBRA	20
3.2 NOITE DE ESTREIA	22
3.3 INFLUÊNCIAS.....	23
3.4 ANÁLISE DE FRAGMENTOS	25
3.4.1 Primeiro Fragmento	25
3.4.2 Segundo Fragmento	29
3.4.3 Terceiro Fragmento	30
3.4.4 Quarto Fragmento.....	31
3.4.5 Quinto Fragmento	32
4 RELATOS DE UMA VIVÊNCIA.....	35
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

Quando *A Sagração da Primavera* veio a público, em 29 de maio de 1913, causou grande escândalo em seu público, ao trazer uma nova estética que, a partir de então, quebrava os paradigmas artísticos da época, com música dissonante, polirrítmica e inusitada do compositor russo Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky. Este último produziu uma dança que desafiava a lógica da tradição ocidental teatral em dança, que até o presente momento era o balé. Esta temporada contou com 7 apresentações interpretadas pelos bailarinos do *Ballets Russes* de Diaghilev. Vinte anos após sua estreia, Diaghilev tentou reviver a grande obra de Nijinsky mas desta vez então com uma coreografia mais moderada de Leonide Massine, porém a complexidade da obra e a falta de documentação, além do fato de que os bailarinos não se recordavam mais da coreografia, foram alguns dos fatores que permitiram que a versão nijinskyana não fosse apresentada novamente.

Devido ao grande sucesso de seu escândalo, este balé se tornou um mito na história da dança e diversos coreógrafos criaram suas versões próprias para esta obra, como Martha Graham, Maurice Béjart, Pina Bausch, dentre outros. Deste modo, O balé prosseguiu sendo apresentado em versões diversas e inserido no contexto das grandes revoluções artísticas do início do século XX da Europa e, ao mesmo tempo, atraiu um público que, apesar de algumas coreografias dos *Ballets Russes* já terem renunciado uma possível quebra de paradigmas, era ainda um público acostumado ao conservadorismo dos repertórios de balé do período romântico. Possivelmente devido a uma escolha artística estratégica de Diaghilev, os espectadores esperavam assistir a um outro tipo de estética artística e, por essa razão, acabaram por rejeitar veementemente *A Sagração da Primavera*, tornando desta forma a sua estreia, segundo Buckle (1984), um grande escândalo proposital e já premeditado por Diaghilev:

Depois da apresentação [Stravinsky lembrou] estávamos animados, zangados, enojados e... felizes. Fui com Diaghilev e Nijinsky a um restaurante. Longe de chorar e recitar Pushkin no Bois de Boulogne como a lenda é [divulgada por Cocteau], o único comentário de Diaghilev foi: "Exatamente o que eu queria". Ele certamente parecia satisfeito. Ninguém poderia ter sido mais rápido em entender o valor da publicidade e ele imediatamente entendeu a coisa boa que aconteceu a esse respeito. Muito

provavelmente ele já havia pensado na possibilidade de tal escândalo quando eu toquei a partitura para ele pela primeira vez, meses antes, na sala do térreo do Grand Hotel em Veneza [no Lido]. (BUCKLE, 1984, p.254)

Existia um vanguardismo marcante em Diaghilev, que buscava colocar em cena o conceito utilizado por Wagner de arte total¹ – o *Gesamtkunstwerk* (ALMEIDA, 2006, p. 110) –, que vai de encontro com o seu instinto publicitário sobre atrair a atenção do público para a estreia das suas produções. Diaghilev já podia prever que a sua plateia francesa iria se interessar e querer presenciar a obra criada fruto dessa união dos notórios artistas russos, os quais já haviam construído suas respectivas imagens com este mesmo público em temporadas anteriores no palco do teatro *Champs-Elisée*.

Nos anos de 1970, a coreógrafa e historiadora de dança Millicent Hodson, juntamente com seu marido, historiador da arte, Kenneth Archer, reconstituíram a obra de Nijinsky, através de um profundo e intenso processo de pesquisa, com duração de mais de dez anos, até a data de estreia de sua reconstrução, pelo *Joffrey Ballet*, no ano de 1987.

Após este feito notável de se reconstruir uma das obras mais icônicas da dança, importantes companhias de dança remontaram esta versão de Hodson, incluindo o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que realizou 4 temporadas da obra (1996, 1997, 2013 e 2015) e teve o privilégio de receber a coreógrafa e historiadora em três momentos distintas (meados dos anos 90, em 2013 em ocasião do centenário da obra e em 2015 em que tive a oportunidade de vivenciar como intérprete), agraciando o público carioca com esta incrível obra.

Durante a terceira remontagem, em 2015, pude participar como bailarina do Theatro Municipal e esta experiência foi, sem dúvida, marcante: primeiramente, por estar em contato com todo o minucioso processo de remontagem coreográfica de Millicent Hodson e poder absorver todas as informações dela advindas e, segundo, por ter podido experienciar e vivenciar a *Sagração*. Estas vivências me proporcionaram visões e perspectivas *sui generis* não só da obra, mas, também, da arte por si.

¹ Arte Total é uma expressão utilizada para definir a comunhão entre artistas em uma mesma obra, também chamada de *gesamtkunstwerk*, utilizada no século XIX pelo compositor germânico Richard Wagner (1813-1883).

Deste modo, este trabalho procura reavivar as discussões referentes a esta peça, tendo como pergunta de pesquisa motivadora “como as quebras de paradigmas e conceitos revolucionários de *A Sagração da Primavera* ressignificaram a dança e ainda permanecem atuais na contemporaneidade?”

Sendo assim, este trabalho tem como objetivo visitar e analisar a obra, trazendo à tona, sob um ponto de vista de um corpo presente, as experimentações, processos intensos e estratégias coreográficas criadas e desenvolvidas por Millicent Hodson durante a remontagem do balé *A Sagração da Primavera* durante os meses de abril e maio de 2015, para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Através desta ótica citada, serão trazidos como objetivos específicos, os seguintes pontos:

1.1 – Descrever o contexto histórico e artístico da estreia da obra coreografada por Vaslav Nijinsky para os *Ballets Russes* de Diaghilev enfocando a sua importância dentro da história da dança, colocando em pauta a sua ressignificação, que não se esgota em si, dados os problemas sociais vigentes em ambos os períodos, justificando a atualidade da obra, mesmo com todas as transformações sociais ocorridas neste período de tempo;

1.2 – Analisar a concepção e uma breve leitura da estrutura cênica do balé composto por 2 atos;

1.3 – Realizar uma análise da obra sob o ponto de vista corpo sobre os movimentos dentro de uma estrutura espacial que se insere no contexto do Modernismo e de que forma essa estrutura corpo-espaco está inserida nesse contexto.

Para a realização e cumprimento destes objetivos, a perspectiva metodológica adotada será essencialmente qualitativa interpretativista (ALHARAHSEH e PIUS, 2020) – marcada pela subjetividade e relatividade dos fenômenos socioculturais – baseada nos métodos de análise (documental/bibliográfica) crítica, análise fílmica e, por fim, a escrita de si. Em primeiro lugar, será demonstrada uma revisão da literatura da versão nijinskyana do balé *A Sagração da Primavera*, sob a ótica do conceito histórico em que está

inserido. Em segundo, uma análise fílmica (MOMBELLI e TOMAIN 2014), na qual se utilizarão o documentário da BBC *Riot at the Rite* e o vídeo com o registro da performance de *A Sagração da Primavera* sendo executada pela primeira vez em 1987 pela renomada companhia de dança estadunidense *Joffrey Ballet* para a leitura da estrutura cênica. Por fim, a escrita de si como método de pesquisa (LEITE, 2017) será abordada a partir da participação e vivência ativa de uma intérprete-bailarina na remontagem da obra, agregando significações e interpretações da obra.

Muito já foi falado sobre o momento histórico (KOCHNO, 1971), importância da obra em seu próprio contexto e nos dias atuais (SANCHEZ, 2015), processo de pesquisa para a reconstituição do balé nos moldes de sua estreia (HODSON, 1996) entretanto, o diferencial do presente trabalho perante estas obras de extrema relevância dá-se pelo fato de que há um novo aspecto a ser dimensionado, um olhar não mais externo, de espectador, mas sim, o olhar internalizado, de quem pôde vivenciar as estratégias de remontagem da obra.

Deste modo, traz-se por novidade a narrativa de um processo internalizado, que experimentou a leveza da proposta trazida, concomitante ao peso dos movimentos rupestres; sem a cobrança de vestimentas ou coques característicos de qualquer corpo de baile, ao mesmo tempo, com a cobrança rígida de uma coreografia com as contagens musicais inusitadas da música de Stravinsky, capazes de proporcionar dores de cabeça ininterruptas durante dias seguidos.

Por fim, a estrutura do presente trabalho está dividida em três capítulos, além da Introdução e Considerações Finais. No primeiro capítulo apresenta-se o contexto histórico do surgimento da obra. No segundo capítulo, investiga-se a concepção da coreografia de Nijinsky e descreve-se a sua estrutura cênica e no terceiro capítulo será feita uma análise crítica e descrição da obra, porém, desta vez, através do ponto de vista de um corpo-presente.

2 BALLETS RUSSES DE DIAGHILEV

No início do século XX houve um grande marco para a história da dança que foi a existência desse grupo fundado por Serguei Pavlovitch Diaghilev. Um inigualável empresário que trouxe a arte da Rússia czarista para a Europa e, conseqüentemente, para o mundo, influência a qual reverberou-se até mesmo no Brasil.

Contando com artistas do mais alto nível artístico e técnico, somados à experiência e estratégia artística e administrativa de Diaghilev, a companhia de dança *Ballets Russes* de Diaghilev encontrou na Paris de 1909, o melhor tempo e espaço para se fazer existir, unindo a primazia técnica dos corpos artísticos russos à vanguarda que já se instalava na Europa, representando o momento de maior ousadia e turbulência artística ocidental até então.

2.1 DIAGHILEV

Serguei Pavlovitch Diaghilev (*Сергей Павлович Дягилев*) nasceu na cidade de Perm, na Rússia, em 31 de março de 1872. Origem nobre, filho de um oficial de cavalaria, Diaghilev se formou em Direito e estudou composição musical durante certo tempo em São Petersburgo, mas foi desencorajado por Rimsky-Korsakov a seguir por este caminho. Em 1898, juntamente com Benois e Bakst, fundou e dirigiu a revista *Mundo da Arte* (*мир искусств*) que foi publicada durante 6 anos, dos quais, em sua maior parte, foi financiada pelo próprio tsar Nicolau II. Ingressou no serviço público como funcionário dos Teatros Imperiais (1899-1901), mas devido à burocracia e falta de flexibilidade, Diaghilev não pôde colocar em prática suas ambições artísticas e acabou sendo demitido.

Embora privilegiasse a corrente moderna, Diaghilev se empenhava em fazer os seus compatriotas darem o devido valor a tudo que era russo. Organizava exposições em que ícones, projetos arquitetônicos, telas e esculturas de diversos períodos misturavam-se em sábia dosagem. Seu extraordinário bom gosto e uma altivez beirando a arrogância abriam-lhe caminho. Ambos lhe valeram ser encarregado de levar uma mostra de arte russa a Paris em 1906. A repercussão amplamente favorável fez ver nele o homem providencial para divulgar a Rússia no exterior. (PORTINARI, 1989, p. 110)



Fig. 1 – Diaghilev

FONTE: KOCHNO, Boris. *Diaghilev et les Ballets Russes*. Paris: Fayard, 1973

Em 1906, começam as suas atividades fora de seu país. Diaghilev organizou uma exibição de pintores russos em Paris no teatro *Grand Palais* e no ano seguinte, trouxe a Paris o *Concerts Historiques Russes*, que contaram com a participação especial dos músicos Rimsky-Korsakov, Glazunov, Scriabin, Rachmaninov, entre

outros, e foi justamente durante esses concertos que o prestigiado cantor de ópera Fyodor Chaliapin fez a sua grande estreia em Paris. Em 1908, Diaghilev produz a versão de Moussorgsky para a ópera *Boris Godunov* no Teatro Ópera de Paris, a qual obteve estrondoso sucesso, estimulando-o assim a apresentar, em 1909, a primeira temporada dos *Ballets Russes*, com a participação de Nijinsky, Pavlova, Karsavina, Fokine, dentre outras estrelas notáveis do balé russo.

Sobre sua personalidade, pode-se dizer que ele foi ousado inclusive ao não esconder a sua homossexualidade, incluindo notáveis figuras masculinas como seus parceiros, dentre eles, Nijinsky, e, através de sua incrível capacidade de arrecadar fundos e conseguir financiamentos para as suas empreitadas artísticas, conseguiu se estabelecer como um grande mecenas, empresário notável e também como uma notável personalidade no campo das artes no início do século XX.

Diaghilev tentou fazer do balé uma verdadeira *gesamtkunstwerk*, isto é, uma arte total, uma comunhão entre os artistas. Assim, bailarinos como Nijinsky, Ana Pavlova, Tamara Karasavina, Ida Rubstain dançavam com figurinos e cenários feitos por seus compatriotas, como Nicholas Roerich, Benois, Baskt, ao som das músicas dos melhores compositores russos, como Riminsky-Korsakov, Stravinsky, Borodin. (ALMEIDA, 2006, p.114)

Diaghilev não se caracterizou como um artista em si, mas soube como ninguém, vislumbrar uma nova estética de arte e mais especificamente, de dança, integrando coreografia, música, cenários e figurinos. Compreendia muito bem como funcionava o fenômeno da vanguarda, e foi ousado o suficiente para ter o seu nome eternizado na história da arte e da dança.

2.2 BALLETS RUSSES

Após o sucesso em Paris trazendo exposições de arte, concertos e sua produção da ópera *Boris Godunov* tendo o notável cantor Fyodor Ivanovich Chaliapin como estrela máxima juntamente aos demais cantores dos teatros imperiais russos ao público francês, desta vez agora foi o momento de Diaghilev trazer à Paris de 1909 as estrelas do balé imperial russo. Isso se deveu ao surgimento de patronos influentes e entusiastas da arte russa trazida por Diaghilev,

assim como também se deveu ao seu envolvimento com seus colegas Benois e Bakst, seu entusiasmo pelo bailarino, professor e coreógrafo Fokine, que se mostrava contrário aos estereótipos estagnados do balé na Rússia, e também se deveu ao seu envolvimento pessoal com o então jovem e notável bailarino e posteriormente coreógrafo, Vaslav Nijinsky.

Em 19 de maio de 1909, Diaghilev apresenta pela primeira vez ao público parisiense a sua companhia de balé russo, que contava com as estrelas máximas Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky, dentre outros notáveis bailarinos dos teatros de São Petersburgo e Moscou que se aproveitaram de suas férias para integrar nesse curto período de tempo a companhia de Diaghilev em Paris.

Após convencer os bailarinos a deixarem, permanentemente, os teatros imperiais para se fixarem em Paris trabalhando nos *Ballets Russes*, além de toda a sua ousadia e ímpeto artístico e, principalmente, por ter contado com a colaboração de incríveis artistas das demais esferas para integrarem suas produções, Diaghilev através de suas produções deu projeção aos seus artistas e abriu caminho para as novas possibilidades artísticas.

A companhia apresentou e estreou produções de coreógrafos já renomados como Marius Petipa, mas principalmente se destacou pelas produções de novos e ousados coreógrafos russos como Mikhail Fokine, Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, Leonid Massine, assim como também o então jovem coreógrafo George Balanchine.

Fokine foi de extrema importância para o sucesso inicial dos *Ballets Russes*. Graduado pela escola imperial de São Petersburgo, e já tendo coreografado para o Teatro Mariinsky *A morte do Cisne* tendo Anna Pavlova como bailarina, assim como *Chopiniana* (posteriormente chamado de *Les Sylphides*) e *Le Pavillon D'Armide* para o Teatro Mariinsky, Fokine, após ser convidado por Diaghilev, criou renomadas obras como *Danças Polovitsianas do Príncipe Igor*, *Sheherazade*, que teve Rimsky-Korsakov como compositor e Léon Bakst como cenógrafo, *O Pássaro de Fogo* e *Petroushka* com música de Stravinsky e cenário de Alexandre Benois, *Daphnis et Cloé* e também *O Espectro da Rosa*, que teve como estrela principal o então jovem e brilhante bailarino e futuro polêmico coreógrafo Vaslav Nijinsky.

As primeiras apresentações dos Balés Russos de Diaghilev contavam com coreografias de Michel Fokine, que deslumbrou Paris com produções como o “Espectro da Rosa”, “Schéhérazade”, , “A morte do cisne” e seu colossal “Petruska”. Fokine estava repleto dos princípios de influência romântica. Ele acreditava que o mero virtuosismo dos balés acadêmicos pouco podia se o gesto não representasse uma motricidade autêntica da personagem e uma expressividade genuína. (ALMEIDA, 2006, p.115)

Diaghilev dá continuidade com seus balés a um projeto de concepção do que se pode chamar de arte total, “comunhão” entre os artistas – *gesamtkunstwerk* – criado pelo famoso compositor germânico Richard Wagner, o qual, entretanto, utilizava-se da ópera como base. Desta forma, Diaghilev uniu os grandes nomes do balé russo, como Ana Pavlova, Tamara Karsavina e Nijinsky a nomes que se caracterizavam como referência musical, como Rimsky-Korsakov, Stravinsky, Borodin, e também a nomes como Benois, Bakst, Roerich, sendo estes, referências nas artes plásticas criando cenários e figurinos para as suas produções e, posteriormente, uniu-se a outros artistas que contribuiriam com seu vanguardismo de suas obras como Pablo Picasso, Henri Matisse e vinculou-se até mesmo com a estilista que despontava na época, Coco Chanel, para desenhar alguns de seus figurinos. Diaghilev optou pela escolha de balés para a sua arte total pois caracterizava-se um problema para se atingir sua arte total a pouca mobilidade dos cantores nas óperas.

Agora, em vez de confeccionados em papelão, nos balés de Diaghilev os cenários eram produzidos por renomados artistas plásticos. O nível técnico dos bailarinos contava com um grupo de russos de primeira linha, produzidos pela Escola Imperial. Enquanto os franceses só apreciavam, em seus balés as frágeis bailarinas, agora homens e mulheres tinham papéis fundamentais numa técnica cheia de virtuosismo e poética como jamais se imaginara. Diaghilev tentou fazer do balé uma verdadeira *gesamtkunstwerk*, isto é, uma arte total, uma comunhão entre os artistas. Assim, bailarinos como Nijinsky, Ana Pavlova, Tamara Karasavina, Ida Rubinstain dançavam com figurinos e cenários feitos por seus compatriotas, como Nicholas Roerich, Benois, Baskt, ao som das músicas dos melhores compositores russos, como Riminsky-Korsakov, Stravinsky, Borodin. (ALMEIDA, 2006, p. 110)

Os Balés Russos de Diaghilev encontraram em Paris o melhor lugar para estabelecer suas novas e inovadoras produções, pois agregavam, de uma só vez, características como, elevado nível técnico e artístico, nacionalismo, um romantismo tardio e um exotismo que seduzia esta plateia ocidental, muito bem retratados, por

exemplo, em obras como *Sheherazade*, *Danças Polovtsianas do Príncipe Igor* e *Petroushka*.

Embora privilegiasse a corrente moderna, Diaghilev se empenhava em fazer seus compatriotas darem o devido valor a tudo que era russo. Organizava exposições em que ícones projetos arquitetônicos, telas e esculturas de diversos períodos misturavam-se em sábia dosagem. Seu extraordinário bom gosto e uma altivez beirando a arrogância abriam-lhe caminho. Ambos lhe valeram ser encarregado de levar uma mostra de arte russa a Paris em 1906. (PORTINARI, 1989, p. 110)

Diaghilev se estabelece como um vanguardista na arte ocidental, nessa busca pelo novo, provocando inquietação e até mesmo repulsa. O fato de se tratar de uma dança trazida pelos russos, lugar em que a dança – arte do corpo – vista com muito mais prestígio se diferenciava dos demais países da Europa, nos quais o balé era visto como um simples entretenimento, uma vez que, no país dos Teatros Imperiais a dança já era vista como arte. Fato este ocorrido muito possivelmente, devido à importância da presença masculina e desenvolvimento técnico e artístico em nível de excelência, contando com o desenvolvimento de uma valorização do vigor masculino em termos técnicos nos balés de Petipa do século XIX, que até então, muito pelo contrário, estavam em declínio no ocidente, chegando ao ponto de termos na estreia do balé *Coppélia* em 1870, na França, a bailarina Eugénie Fiocre representando o personagem masculino Franz.

O empresário conseguiu trazer para sua companhia de dança aquilo que havia de melhor e mais atual para compor as suas novas produções. Em 20 anos de companhia (1909-1929), o *Ballets Russes* de Diaghilev contou com expoentes da música como Debussy (1862-1918), Milhaud (1892-1974), Poulenc (1900-1963), Prokofiev (1891-1953), Ravel (1875-1937), Strauss (1864-1949), Stravinsky (1882-1971), para compor peças para balé; assim como os expoentes das artes visuais Bakst (1866-1924), Benois (1870-1960), Matisse (1869-1954), Miró (1893-1983), Picasso (1881-1973) para a criação de cenários e figurinos para as coreografias de grandes nomes da Dança como Fokine (1880-1942), Nijinsky (1890-1950), Nijinska (1891-1972), Balanchine (1904-1983), Lifar (1905-1986), Massine (1896-1979).

2.3 NIJINSKY

Vaslav Nijinsky (1890-1950) foi um dos mais revolucionários e polêmicos coreógrafos do século XX. Nijinsky, dotado de incríveis habilidades técnicas como bailarino, rapidamente foi notado por Diaghilev, que vislumbrou nele não somente uma potencial estrela para sua companhia, assim como também o incentivou a desenvolver sua capacidade coreográfica, isso sem contar que Diaghilev também encontrou no jovem bailarino um parceiro para sua vida pessoal. Tal envolvimento amoroso entre empresário e bailarino foi capaz de resultar no pedido de demissão do então principal coreógrafo de sua companhia, Michail Fokine, o qual se viu preterido em função da demasiada atenção que Diaghilev estava dispendo ao primeiro processo de criação coreográfica de Nijinsky - *L'après midi d'un faune* em comparação à coreografia de Fokine - *Daphnis et Chloe* – a qual não obteve o mesmo incentivo e estímulo de Diaghilev para vir a público.



Figura 1 - Nijinsky em *O Espectro da Rosa*

FONTE: KOCHNO, Boris. *Diaghilev et les Ballets Russes*. Paris: Fayard, 1973

A estreia de *A tarde de um fauno*, balé no qual Nijinsky não somente coreografou como também atuou como bailarino principal, impressionou o público parisiense, não apenas por sua concepção, caracterizada por movimentos que evocavam a Grécia antiga (corpos em lei de frontalidade) como inspiração para o tema, mas também pela movimentação que causava uma sensação de ausência de tridimensionalidade, partindo de movimentos angulares – padrão este que ele volta a reproduzir em suas obras *A Sagração da Primavera*, *Jeux* e *Till Eulenspiegel* – , encenado em um palco propositadamente reduzido com a música impressionista de Debussy, a qual também era reduzida (17 minutos) se comparada aos padrões das criações do período anterior, mas acima de tudo foi um balé capaz de impressionar o público ao se deparar com a sua cena final, na qual o fauno em posse do véu de uma das ninfas, realiza a simulação dos gestos de uma masturbação culminando em uma simulação final de um orgasmo. Esta produção foi considerada o primeiro balé moderno e, para outros pesquisadores, o início mais provável da dança como arte. (RIBEIRO, 1997 *apud* ALMEIDA, 2006)



Figura 2 - Nijinsky em *L'après midi d'un Faune*

FONTE: KOCHNO, Boris. *Diaghilev et les Ballets Russes*. Paris: Fayard, 1973

Na temporada de 1913, logo após a demissão de Fokine, a partir da qual Nijinsky tornara-se então o coreógrafo titular, as suas novas coreografias para a companhia foram duas obras que estrearam em 1913, *Jeux* e *A Sagração da Primavera* e posteriormente *Till Eulenspiegel*, que estreou em 1916.

A criação de Nijinsky que se seguiu após *A tarde de um fauno* foi o não tão comentado balé *Jeux* – primeiro balé com temática esportiva, em um enredo que girava em torno de uma partida de tênis e que, assim como *A tarde de um Fauno*, foi criado a partir da música de Debussy. Não possuía grandes dificuldades em termos técnicos, mas já era possível verificar o padrão nijinskyano de movimentos angulares nos bailarinos que executavam este trio amoroso que, assim como sua criação anterior, também foi coreografado e dançado novamente por Nijinsky.



Figura 3 - Lyudmila Schollar, Vaslav Nijinsky e Tamara Karsavina em *Jeux*
 FONTE: KOCHNO, Boris. *Diaghilev et les Ballets Russes*. Paris: Fayard, 1973

A première dos *Jeux* de Debussy, coreografados e dançados por Nijinsky, acontecera duas semanas antes — primeiro balé já apresentado com trajes modernos, neste caso as roupas esportivas da época — e tivera uma recepção fria até por parte daqueles que simpatizavam com a arte moderna. Grande virtuosismo fora esperado do novo Vestris, Nijinsky; apenas movimentos infantis, pensavam muitos, tinham sido executados. Um “exercício despropositado de afetação”, escreveu Henri Quittard sobre o espetáculo em *Le Figaro*, sugerindo que o público teria ficado mais feliz escutando só a música. (EKSTEINS, 1992, p.27)

Duas semanas após a estreia de *Jeux*, desta vez, não despropositadamente após exato um ano da tumultuada estreia de *L'après midi d'un faune*, Diaghilev escolheu a data 29 de abril de 1913 para ser o dia da estreia daquilo que ele já previa que, assim como qualquer obra de vanguarda, fosse novamente um grande choque para o público parisiense. A união entre três notáveis artistas – Nijinsky, Stravinsky e Roerich – resultou em grande expectativa entre o público e, assim como já esperado por Diaghilev, assim o foi, um grande choque, alvoroço e também uma grande rejeição entre o público como nunca antes visto. *A Sagração da*

Primavera foi, inclusive, considerada posteriormente, segundo alguns pesquisadores, como um marco que registra uma grande transformação não somente na história da música, como também na história da dança do século XX.

3 A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

3.1 STRAVINSKY E A GÊNESE DA OBRA

Igor Fyodorovitch Stravinsky, renomado compositor russo, pianista e maestro, nasceu em 1882, filho de um cantor da Ópera de Kiev e do Teatro Mariinsky e neto de um funcionário de alto escalão do Ministério de propriedades de Kiev, que àquela época fazia parte do Império Russo. Iniciou suas aulas de piano aos 9 anos, tendo se interessado por composições para balé após assistir ao balé *A Bela Adormecida*, música composta por Tchaikovsky. Aos 20 anos, Stravinsky teve como tutor em aulas particulares de música o principal compositor russo da época: Rimsky-Korsakov.

Em fevereiro de 1909, apresentou duas de suas composições em São Petersburgo e foi então neste momento que Serguei Diaghilev, o qual se encontrava na plateia (neste momento ele já era o dono e empresário do *Ballets Russes*), se impressionou com o seu talento e o convidou a compor para sua companhia de dança, começando pela criação de *Pássaro de Fogo*, o qual veio a público tornando-se um aclamado sucesso em 1910 no teatro Ópera de Paris. Sua segunda composição para a companhia foi *Petroushka* e ambas tiveram como coreógrafo, Mikhail Fokine. Entretanto, foi a sua terceira composição para o *Ballets Russes* que o fez despontar na cena artística.

Durante um certo período da História, acreditou-se que o mérito da obra estava somente na composição musical de Stravinsky, após este haver denegrido o mérito coreográfico de Nijinsky e assumido a origem da ideia da obra alegando tê-la após um sonho. E, pelo fato de Nijinsky ter se tornado portador de esquizofrenia e Roerich ter se envolvido com problemas políticos e econômicos em Nova Iorque, eles não puderam estar aptos a reivindicar a autoria conjunta da obra.

Ainda antes de ter apresentado a ideia do roteiro de *A Sagração da Primavera* a Diaghilev, evidências indicam que Stravinsky consultou-se com o cenógrafo, figurinista e pesquisador-arqueólogo e antropólogo especializado em Rússia antiga – Nicholas Roerich – sobre civilizações antigas de modo a criar o roteiro, no qual uma virgem seria eleita para um sacrifício dentro do contexto da Rússia neolítica pagã, de modo a possibilitar a continuação da fertilidade da Terra na primavera. Sobre a aceitação da proposta da obra, cabe ressaltar que, segundo Stravinsky, o próprio

Diaghilev não apreciou nem concordou de imediato com a composição tocada ao piano a ele pela primeira vez.

O fato é que a composição de Stravinsky se tornou um marco na História da Música, “catalisando” mudanças que já estavam em andamento, como podemos verificar nas obras de Debussy, assim como no reflexo de um mundo ocidental industrial em ebulição, marcado pelo domínio do homem pela máquina. Podemos fazer uma analogia dos movimentos repetitivos das produções em escala das fábricas com os ostinatos de Stravinsky – característica musical marcante da obra, baseada em repetições.

Apesar de, inicialmente, Diaghilev ter pensado em Mikhail Fokine para ser o coreógrafo – ideia rejeitada por Stravinsky que o considerava conservador demais para dar movimento à tal obra, o empresário então opta por escolher o bailarino (e à época, seu então também companheiro) Nijinsky, principalmente após o grande sucesso de *L’après midi d’un faune* para então ser o coreógrafo oficial deste balé.

Um dos fatos que corroboram com essa provável gênese colaborativa da obra entre os artistas de que a origem da obra se deveu à uma dedicatória feita por Stravinsky a Roerich na primeira página de sua partitura da *Sagração*.

Ainda sobre a gênese da obra como um todo, Romola Nijinsky – esposa do bailarino Vaslav Nijinsky – afirma que “pela primeira vez, o libretista, o músico, o artista decorador e o mestre de bailado obedeciam, realmente, a uma única e mesma inspiração e, assim, a composição de todos desabrochou simultaneamente”. Dessa mesma forma, ela também afirma que o coreógrafo somente iniciou de fato os seus trabalhos criativos após a conclusão dos desenhos por Roerich.

Os cenários, de colorido intenso, característicos de suas obras, revelam a influência de seu professor, que também havia dado aulas a Van Gogh. Mas principalmente nos figurinos, também de colorido vigoroso, que Roerich usou uma série de motivos simbólicos, desenhos 123 angulares, triangulares e outros, representando elementos da natureza à moda Rússia antiga. E Nijinsky inspirou-se nessas linhas retas e ângulos para criar seus movimentos. (ALMEIDA, 2006)

3.2 NOITE DE ESTREIA

Dia 29 de março de 1913, na plateia do *Théâtre des Champs-Élysées* em Paris encontravam-se diversos outros artistas e intelectuais, como por exemplo, Ravel, Saint-Saens, Cocteau, Valéry dentre outros, juntamente com outros espectadores que estavam ávidos para saber o que o coreógrafo de *A tarde de um Fauno* e o músico compositor de *Petroushka* e *O pássaro de fogo*, juntamente com o também vanguardista Nicholas Roerich haviam preparado para o público.

A primeira peça do programa do *Ballets Russes* para esse dia foi uma coreografia tradicional de um balé sem enredo de Michel Fokine – *Les Sylphides* (também chamado de *Chopiniana* devido ao compositor Chopin). Em seguida, *A Sagração da Primavera* e dando continuidade à noite, o público ainda assistiu a duas outras coreografias “tradicionais”: *Convite à Dança* e o 2º ato de *Príncipe Igor*, com as *Danças Polovtsianas* (música de Borodin).

Certamente, a escolha feita por Diaghilev de posicionar a estreia da *Sagração* para ser exibida logo após o lírico *Les Sylphides* de Fokine não possuía nenhum outro objetivo que não fosse causar um impacto ainda maior na plateia, como se o próprio impacto da obra por si mesma já não fosse o suficiente. O grande escândalo que acabou se tornando essa noite de estreia pode-se inclusive dizer que foi premeditado. Tudo ocorreu como provavelmente Diaghilev havia previsto e, segundo Stravinsky, apenas Diaghilev não aparentava estar surpreso uma vez que “muito provavelmente já deveria ter pensado na possibilidade de tal escândalo quando lhe toquei a partitura, meses antes [...]” (STRAVINSKI & CRAFT, 2004, p. 35).

Segundo testemunhas da noite, logo na introdução da música no 1º ato que se inicia com o famoso solo de fagote, antes mesmo de subir a cortina, começaram-se as vaias na plateia, a qual estava habituada com música e coreografia mais tradicionais. Segundo Romola Nijinsky (1940, p.167), a situação na plateia não foi nada comum:

Sim, verdadeiramente, a balbúrdia e os gritos foram levados até o paroxismo. Todos assobiavam. Insultavam os atores e o compositor, vociferavam, riam. Monteux [— o regente —] lançava olhares aflitos para Diaghilev que, sentado no camarote de Astruc [— o diretor do teatro —], fazia-lhe sinais para prosseguir a execução. Astruc, naquela algazarra indescritível, deu ordem para que se acendesse a sala. Certa senhora, ricamente vestida, levantou-se e deu uma bofetada num rapaz que, do

camarote ao lado, tomava parte na vaia. Ato contínuo, erguem-se também os cavalheiros que cercavam a ilustre dama, e trocavam-se cartões entre os homens. A consequência disso foi um duelo no dia seguinte. Outra senhora da sociedade esgarçou no rosto de um dos manifestantes. A princesa P. deixou o camarote, dizendo: — Estou com sessenta anos, mas é a primeira vez que alguém ousa zombar de mim.

Segundo Stravinsky (2004, p.35), após a estreia, Diaghilev chegou a dizer a ele e a Nijinsky durante um jantar que o escândalo acontecido era exatamente o que ele desejava.

3.3 INFLUÊNCIAS

Para criar uma coreografia que corroborasse com a promissora, diferenciada e complexa partitura de Stravinsky, assim como também com a narrativa de uma russa pagã, Nijinsky encontra ajuda em sua assistente, Marie Rambert, do Instituto Dalcroze – uma vez que este acreditava que a liberdade do gesto se estruturava a partir do ritmo musical (ALMEIDA, 2006) – e assim, trabalharam juntos de modo a destrinchar a música e possibilitar que os bailarinos pudessem solfejá-la e dançá-la conforme suas batidas, imprimindo desta forma uma certa característica das danças primitivas e tribais. Tarefa que não foi nada fácil, haja vista o andamento musical exigido por Stravinsky acelerado, métrica complicada, e a proposta coreográfica de execução de movimentos corporais precisos que representassem cada nota das batidas musicais, como se fosse uma orquestra corporal.

O maior impacto da coreografia, no entanto, parece ter sido a sua inversão de, praticamente, todas as regras mais tradicionais da técnica da dança clássica, a começar pelos pés que deveriam durante todo o tempo estarem em rotação interna – o chamado *en dedans*. Mãos sempre rígidas, saltos que deveriam deixar claro o efeito da natureza gravitacional sobre os corpos evidenciando seu peso, disposição espacial dos grupos, tribos, de forma assimétrica, de modo que rompesse com a tradicional hierarquia coreográfica, não existindo, portanto, nenhum grupo que se sobressaísse sobre os demais. Todos os grupos, assim como cada integrante possuíam a sua importância vital. Colunas encurvadas, joelhos flexionados durante os saltos, movimentações secas e angulares, rostos neutros, sem expressão.

Quanto a essas características, é possível dizer que Nijinsky parecia estar mais obstinado a chocar com a inversão das regras da dança clássica do que imprimir movimentos ditos rupestre ou primitivos, afinal, não existem registros que afirmem que os seres humanos na antiguidade, por exemplo, andassem com os pés virados para dentro em rotação interna.

A partir de toda essa manifestação expressionista corpórea idealizada e impressa nos corpos dos bailarinos na *Sagração* por Nijinsky, na qual os bailarinos parecem bonecos articulados, similares a marionetes, é possível então estabelecer um paralelo com o teatrólogo Gordon Craig e seu conceito cênico de “supermarionete”. Craig desejava que seus atores fossem substituídos por supermarionetes, eliminando assim a vaidade interpretativa individual (EYNAT-CONFINO, 1987), e assim fala da *Sagração*, após assistir a sua apresentação em Londres:

A maior parte do tempo parece que estamos olhando para marionetes mais do que crianças ou selvagens, e muitos movimentos parecem ser o resultado de alguma austera e invisível mão movendo os bonecos por uma inexorável sentença, cujo propósito é conhecido pelo dono da mão, mas só em alguns momentos conhecimento é declarado aos outros. (apud BUCKLE, 1988, p. 364)

Corroborando com essa possível conexão de pensamento entre Nijinsky e Craig, a irmã do coreógrafo – Bronislava Nijinska, que a propósito era, a princípio, a primeira opção de Nijinsky para ser “a eleita”, mas precisou se retirar da produção devido à sua gravidez, dando lugar a Marie Piltz no personagem. Bronislava então afirmou sobre seu irmão que durante sua coreografia “ele tentou tratar seus intérpretes como bonecos” (NIJINSKA apud BUCKLE, 1984, p. 247)

Gordon Craig buscava uma arte total, assim como Diaghilev, e ele enxergava no teatro essa possibilidade, acreditando que “despersonalizando o ator contribuiria para a beleza, a harmonia e a expressão do todo” (ALMEIDA, 2006). Tendo em vista que, segundo Buckle (1984), uma parceria entre o coreógrafo e o teatrólogo quase foi estabelecida na Inglaterra para a construção de um balé. Cabe aqui também ressaltar que “a marionete não tem voz [...] seu poder de expressão está no movimento. Pelo movimento ela [— a supermarionete —] pode nos falar sobre todas as coisas que Shakespeare, com palavras, não pode dizer-nos” (CRAIG, 1978, p. 61). Nijinsky, assim como Craig, buscaram na arte a supressão do humano de modo a

encontrar no movimento sem voz, sem expressão humana, a verdadeira expressão da vida sob a forma de arte.

3.4 ANÁLISE DE FRAGMENTOS

A *Sagração da Primavera* é um balé composto por 2 atos: o primeiro ato chamado de *A adoração da Terra*, composto por uma introdução e 7 cenas: Augúrios Primaveris, Jogo do Rapto, Rondas Primaveris, Jogo das tribos rivais, O cortejo do sábio, Adoração da Terra: O sábio e Dança da Terra. Já o segundo ato, chamado de *O sacrifício*, é composto por introdução e 5 cenas: Círculos misteriosos das adolescentes, Glorificação da eleita, Evocação dos Ancestrais, Dança Ritual dos Ancestrais e, por fim, Dança sacrificial.

A seguir será feita uma breve análise de 5 fragmentos importantes da coreografia, sendo três fragmentos do primeiro ato e dois fragmentos do segundo ato. Acreditamos que, na *Sagração*, o simbolismo das polaridades masculina e feminina está frequentemente presente. Desta forma, o primeiro fragmento ocorre logo após a abertura da cortina e está relacionado a aspectos do masculino. O segundo fragmento aparece como uma contraposição ao primeiro representando aspectos do feminino. O terceiro fragmento representa o êxtase, o encontro dos elementos masculino e feminino (céu e terra), produzindo um estado de transe, que ocorre no final do primeiro ato. No segundo ato, foram elencados dois fragmentos: o primeiro representa o ritual de escolha da Virgem que deverá ser sacrificada e o segundo é a parte final do solo da eleita. Estes fragmentos foram escolhidos porque acreditamos que representam uma síntese das diferentes propostas corporais propostas por Nijinsky.

3.4.1 Primeiro Fragmento

Esta frase ocorre logo após a abertura da cortina e já contém praticamente todas as características gestuais que Nijinsky emprega frequentemente no decorrer da obra, que complementa a cena seguinte, a qual está relacionada ao elemento feminino. Ao abrir a cortina, vemos 4 grupos de dançarinos formando círculos. Eles

são distribuídos de forma assimétrica e irregular em todo o palco. Além deles, há a anciã que na parte frontal do palco. Dois grupos que formam os círculos são de mulheres e dois de homens, o que nos faz pensar que os grupos femininos representam os dois elementos da natureza descritos por Empédocles (água e terra) e os dois grupos masculinos representam os elementos masculinos (fogo e ar). As formações circulares, como vimos, estão fortemente relacionadas com rituais antigos e, no mundo renascentista, simbolizavam a união dos dois grandes opostos: céu e terra, material e espiritual.

É importante nesta primeira análise apresentar alguns desenhos feitos pelo bailarino que Nijinsky usará ao longo do balé e que tem certo simbolismo. Sabemos que o círculo em toda a cultura ocidental tem um grande significado simbólico, no qual a roda simboliza os ciclos sucessivos da vida humana, como o movimento de ascensão e queda. Assim como os pares de opostos presentes na nossa existência humana como o bem e o mal, a alegria e a tristeza, a vida e a morte, o negativo e o positivo. E as danças de roda possuem este simbolismo de unidade entre os opostos complementares.

No período renascentista, três figuras geométricas são consideradas perfeitas e de suma importância, são o triângulo que pelos seus três vértices representa o Divino (Pai, Filho e Espírito Santo), o quadrado o terreno que com os seus quatro ângulos representa os quatro elementos da terra (fogo, terra, ar e água) e o círculo representa aquilo que une os dois mundos, a terra e o espiritual, simboliza a totalidade do universo. Assim, os dançarinos dançam tentando evocar o céu para deixar a terra fértil.


Além das figuras circulares, no final do primeiro ato, quando a entrada do sábio abençoa a terra, a figura formada pelos dançarinos é um quadrado. Entretanto, durante o decorrer da coreografia de Nijinsky, o triângulo praticamente não aparece, talvez indicando a natureza pagã e não divina da obra. É também interessante observar que Nijinsky irá basear a sua movimentação a partir dos desenhos produzidos nos figurinos de Roerich e o pintor emprega alguns elementos gregos que também simbolizam os 4 elementos da terra abaixo representados graficamente:

Ar - espirais	999999GGGGG
Água - ondas	~~~~~
Fogo - pontiagudos	~~~~~
Terra - quadrados	~~~~~



Figura 5 – Figurino pequena adolescente 1º ato
 FONTE: Acervo pessoal de Andressa Viana

Assim como Roerich, Nijinsky também procurará essas formas nos movimentos:

<p><u>Ar</u> locomoção</p>		
<p><u>Água</u> ondas</p>		
<p><u>Fogo</u> elevação</p>		
<p><u>Terra</u> quadrados</p>		
<p>Os 4 elementos representados no gestual nijinskyano.</p>		

Uma vez iniciada uma parte mais percussiva musical, o grupo de bailarinos que estão de pé à esquerda revelam a função percussiva dos pés feitos com pequenos saltos. Em seguida, os dançarinos fazem uma variação deste primeiro fragmento, só que agora com saltos sobre uma única perna que os fazem girar ora no sentido anti-horário, ora no sentido horário. Esses dois elementos dos grupos masculinos serão praticamente os mesmos até o final do fragmento, no qual ocorre

apenas uma mudança de direção que desfaz a formação em roda. O segundo grupo masculino dançará um pouco mais tarde, mas executará elementos semelhantes a estes. Todos os rapazes dançam sempre com a mão fechada que enfatiza o caráter do peso forte e a simbologia do masculino.

A anciã, logo após o início percussivo do primeiro grupo de rapazes, inicia os seus movimentos, realizando os grandes saltos e percursos circulares e semicirculares associados a novos saltos, percorrendo todos os grupos e se locomovendo amplamente através do palco. Suas mãos têm a forma de uma garra e passa esta mão por todos os grupos. Notemos que a mão em garra representa a forma básica da bola que estabelece uma relação com o celestial e o elemento terra. À medida que ela passa, ela desperta o outro grupo de rapazes que também batem os pés na terra em uma espécie de ritual de fertilização. Então, ela convoca todos os meninos para iniciar o ritual. É interessante observar que nesta primeira cena a música é extremamente forte e percussiva, em tempo rápido e a ancião ao se deslocar, desperta apenas os homens. Identificamos aqui, portanto, fortes relações entre gênero, música e gesto.

3.4.2 Segundo Fragmento

Nesta segunda frase temos uma natureza gestual muito diferente da primeira, pois o elemento feminino é trazido à cena. Esta frase começa logo após o final da primeira, evidenciando assim os dois elementos básicos da vida humana: o homem e a mulher.

A cena começa com os grupos de bailarinos que dançaram a cena anterior voltando à formação semelhante à abertura do balé, todos em nível baixo, em círculos. A velha desenha um círculo com sua vara no chão, como se anunciasse a união dos elementos masculino e feminino. Cabe ressaltar que o círculo, na cultura do Renascimento, era o elemento que unia os elementos opostos - o divino e o terreno. Depois de terminar seu círculo, a anciã então sai de cena e, do outro lado do palco, entra um grupo de jovens vestidas de vermelho. A cor vermelha do traje de Nicholas Roerich tem um significado especial, pois desde o período neolítico (época que o balé evoca) os caçadores consideravam que essa cor seria a mais importante

porque seria ela dotada de poderes relacionados à vida e usada para evocar a fertilidade. Na *Sagração*, todo o ritual tem a função de fertilizar a terra (Chevalier e Gheerbrant, 1999).

Os movimentos percussivos desaparecem, mas a precisão métrica permanece. Na primeira cena o movimento dos membros inferiores foi fundamental, mas nesta cena os membros superiores, tronco e cabeça ganham mais importância. Os movimentos são feitos em pequena escala, lembrando as danças japonesas.

As jovens entram em cena dando as mãos de forma plana, diferente da mão fechada dos homens da primeira frase. Se os meninos socam a terra com os pés, as meninas suspendem o peso e mudam a direção do gesto. Depois de entrarem, formam um círculo criado por um caminho circular no sentido anti-horário e depois formam um paredão em grupo, unidas em duas fileiras, uma atrás da outra. Enquanto este grupo de moças continua a executar esta frase gestual, o trio das jovens vermelhas que se encontravam agachadas, formando um círculo no canto esquerdo do palco, levantam-se e começam a se deslocar em direção ao grupo de meninas ao fundo dispostas lateralmente, juntam-se a elas e todas executam passagens rítmicas sem se deslocar, com as mãos à frente em linhas angulares.

Esse movimento repetido desperta mais um grupo de meninas vestidas de branco e azul. Antes de se levantarem, estas também realizam gestos com linhas retas e angulares com os braços e o tronco.

3.4.3 Terceiro Fragmento

Após a apresentação de uma frase masculina e feminina e várias outras partes com seus significados próprios, chega-se ao final do primeiro ato. Nessa cena, que parece depender de um certo grau de liberdade interpretativa de seus dançarinos, Nijinsky quer mostrar um êxtase, um transe provocado pela entrada do Sábio.

Após uma série de danças realizadas por todos os bailarinos, representadas pelo ritual das tribos rivais, todos os bailarinos se organizam no palco desenhando a forma de um grande quadrado. Lembremos que no Renascimento, o quadrado com

seus quatro ângulos representava os quatro elementos da natureza (fogo, ar, água e terra) e que simboliza a terra que será abençoada pela entrada dos velhos e do Sábio.

Na lateral esquerda do palco entra então o Sábio, auxiliado em seus passos por dois velhos e atrás, entram em fila, de mãos dadas os outros velhos que conduzem o Sábio até a parte central do grande quadrado. Quando o grande transe começa, todos os dançarinos que estão compondo o desenho do quadrado, apesar de não se locomoverem, libertam sua movimentação agora em um fluxo, no qual os dançarinos movem os braços em várias direções sem restrições, assemelhando-se a uma forma representada de convulsões e movimentos vibratórios.

Contrastando com o gestual dos dançarinos, o Sábio mantém sua postura com pequenas rotações no tronco. Já os velhos iniciam um percurso circular em torno do Sábio, fazendo formas angulares com os braços, em que todos os gestos são extremamente precisos nas linhas, formas e ritmo. Dois dos mais velhos voltam para atender ao Sábio e os demais juntam-se ao grande quadrado, se posicionando e marcando um dos ângulos. Há, em seguida, uma pausa repentina interrompendo o transe. Todos de pé e imóveis. o Sábio então se aproxima do chão para beijá-lo, numa espécie de ritual para abençoar a terra.

3.4.4 Quarto Fragmento

Nesta parte analisaremos o ritual que escolhe a virgem para o sacrifício. A cena começa com o fim dos rituais que as virgens realizavam. Vemos novamente então uma formação circular, na qual as virgens executam linhas retas e angulares com os braços, que já haviam sido incluídos em vários outros momentos da obra. Através de pequenos passos laterais, as virgens se locomovem em um círculo no sentido anti-horário. Nas culturas neolíticas como a cultura Celta, os movimentos anti-horários estão associados à manipulação dos elementos da natureza e feitiços que visam a internalização e transmutação das energias bem como a proteção. Esse sentido também é considerado significativo para produzir um estado alterado de consciência (o transe), pois a sensação de temporalidade, que é produzida pelo sentido horário, é invertida (Chevalier e Gheerbrant, 1999).

Porém, ao final desta cena as virgens se organizam na roda, uma atrás da outra e inicia-se então uma outra qualidade gestual. Embora precisem realizar percursos circulares, o rosto delas está agora atento ao espaço, internalizadas em seu ritual.


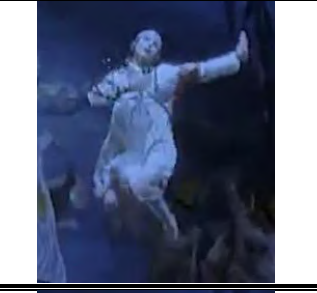
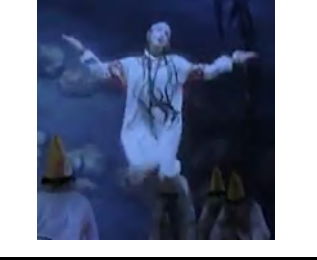
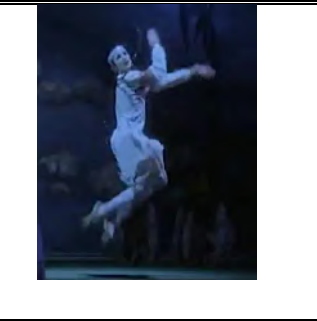

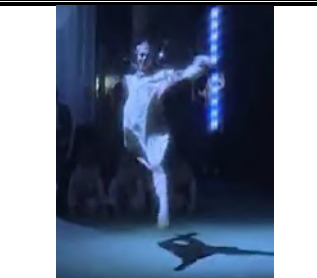
Os gestos desenhados e estáticos dos braços e tronco aqui não aparecem, apenas caminham de forma muito simples. Dois grupos com o mesmo caminho circular são formados no sentido anti-horário. Um apenas caminha e os outros vão criando um padrão rítmico e dão pequenos saltos que os fazem passar ao lado da virgem que simplesmente caminha. A música acentua esse caráter etéreo da cena. Neste círculo, a virgem que cair duas vezes será eleita.



A cena é analisada até o momento em que a virgem cai pela primeira vez. Essa queda faz com que essa atitude etérea seja quebrada. No momento da queda, o Espaço que estava ausente é acionado e toda a virgem volta o olhar para aquela que caiu e corre o risco de ser “a eleita”.

3.4.5 Quinto Fragmento

Nesta cena final vemos a virgem eleita em agonia devido à proximidade de sua morte. Para representar a agonia da virgem, Nijinsky empregou três elementos básicos: Os saltos – praticamente em todas as frases, durante todo o tempo, são utilizados saltos; as retroflexões realizadas em tempo rápido e forte, as quais também aparecem nos gestos dos braços; e movimentos compulsivos, que aparecem vigorosamente no gestual do tronco e da cabeça.

Em termos de forma de composição acreditamos que Nijinsky trabalha novamente de forma semelhante às composições minimalistas. Ele cria pequenos fragmentos coreográficos, nos quais geralmente cada um deles está associado a um salto e a uma forma frontal, a partir da qual executa-se um movimento característico. Ele adiciona esses fragmentos sucessivamente de diversas formas para montar sua frase coreográfica.

Frag.	Descrição	Imagem
A	Este fragmento não é caracterizado por um salto, mas sim por uma espécie de <i>cambré</i> realizado em quarta posição, na qual a cabeça faz um movimento pesado e rápido para trás.	
B	Neste temos um salto feito com ambas as pernas sem deslocamento, e os braços fazem um desenho característico, ambos no plano médio e se direcionam para a esquerda.	
C	Este salto é muito semelhante ao B, porém a diferença está nos braços que se abrem em direções opostas no plano médio, levemente fletidos.	
D	Aqui há dois saltos com duas pernas sem deslocamento em que os braços fazem arcos que se sobrepõem.	
E	Aqui temos mais um salto com dois pés sem deslocamento. Neste, o braço direito se direciona para o alto, com forte movimento de vibração, e os pés no mesmo eixo vertical, porém em direção oposta criando tensão.	
G	Um novo salto com deslocamento e giro, em uma espécie de <i>Grand Jeté en tournant</i> .	

H	Movimento realizado com o tronco flexionado para a frente e em contração com as mãos em punho.	
I	Este movimento é realizado com a parte superior do tronco, caracterizada por uma contração da coluna, e geralmente funciona como uma finalização do fragmento G	

A primeira parte da coreografia é praticamente feita a partir da união desses fragmentos. E de acordo com o aumento da intensidade e da aceleração desses elementos, intensificando também os giros e voltas, transmite-se a ideia de desespero e agonia frente à aproximação de sua morte.

A eleita então interrompe esse fluxo frenético de gestos e, após a suspensão de seu fluxo em uma forma estática ereta que, simbolicamente, faz alusão à conexão entre o céu e a terra, ela termina com uma queda trazendo todo o corpo de volta ao chão. Ela é então erguida verticalmente pelos bailarinos, terminando com o abandono da cabeça e dos membros inferiores. Sua morte é consumada e a Terra é então salva.

4 RELATOS DE UMA VIVÊNCIA

Em maio de 2015 pude vivenciar um momento especial e marcante na minha trajetória artística: tive a oportunidade de dançar *A Sagração da Primavera*, no Theatro Municipal do RJ no período em que trabalhei no corpo de baile como bailarina contratada e, dentre essas queridas memórias afetivas que em um convívio diário com a coreógrafa e pesquisadora Millicent Hodson e o artista plástico Kenneth Archer. Tivemos por volta de um pouco mais de 1 mês de ensaios diários de segunda a sexta, com uma carga horária de aproximadamente 2 horas, que variava a cada dia de acordo com a necessidade.

Nesse processo de resgate das minhas memórias enquanto bailarina durante a remontagem de *A Sagração da Primavera* em 2015 no modo a criar algo semelhante a um diário de bordo, aos poucos foram lembranças foram se reavivando em minha mente e trazendo consigo ainda mais outras recordações que pensei estarem esquecidas na minha mente. Criei então uma lista e fiz algo como um *brainstorm* de memórias que se reavivaram ainda mais no momento em que encontrei a pasta de fotos que eu mesma tirei com meu celular durante os espetáculos em que eu não dançava e ficava na coxia para fazer alguma substituição caso fosse necessário.

Diário de bordo "Sagração" tmrj 2015

- foto do quadrado do caderno da millicent
 - dores de cabeça
 - nossos ensaios eram sempre por último.
 - números escritos no braço - pose corcunda facilita a cola
 - eu era substituta de todas do trio das pequenas vermelhas e meu lugar ia alternando. Apesar de as colocações e mudança de disposição no palco serem bem similares, cada lugar possuía uma contagem diferente. eu era substituta oficial da Karen Mesquita quando ela era a eleita, e nos demais dias eu deveria estar atenta à tabela, pois o meu lugar de substituição variava. Ou seja, eu deveria saber a contagem e mudança de lugar de cada uma delas. Por serem lugares próximos, não era difícil fazer uma confusão mental vez ou outra.
 - conversa com Victor Caixeta - Mariinsky com números escritos no corpo também e pouco tempo de ensaio
 - "cada integrante é importante no grupo", cada um possui a sua própria numeração e contagem.
 - Apesar dos números, Millicent fazia questão de tratar a todos da companhia pelo nome. Ela sabia o nome de cada um.
 - fotos do Kenneth enviadas por email
 - eu estava estudando história da dança 1 nesse período - o que tornou o momento vivido ainda mais compreendido por mim devido à sua importância
 - amiga aimé como personagem masculino
 - incluir todas as fotos que eu tiver (dropbox)
 - lesão no ombro (provavelmente uma distensão) durante os ensaios
 - eu era inicialmente substituta do grupo das vermelhas e substituta das pequenas vermelhas, um desespero de números e contagens
 - tônus muscular da millicent ao demonstrar as quedas do 2º ato
 - companhia calma, sem grande alvoroço. cabelos livres, roupas livres.
 - 2º ato: 1, 2, out 3, 4 in 5, 6...
 - saltos en dedans: extremamente difícil manter a posição de rotação interna quando a musculatura está construída para estar constantemente em rotação interna.
 - solistas da companhia não encontraram muito espaço para disputas. Não havia espaço para destaque de um ou outro bailarino ao centro, com a única exceção sendo a eleita. Rostos pintados, movimentação que não as agradava, então não havia grande desejo de destaque.
-
- textura do chão verde sobre o linóleo no espetáculo que agarrava na sapatilha.
 - textura e peso dos figurinos. as tranças compridas que batiam na gente quando fazíamos os giros.
 - a colagem e pintura dos desenhos geométricos no nosso rosto antes da apresentação
 - o dia em que dancei com febre.
 - deveríamos devolver as sapatilhas de meia-ponta para a produção mas secretamente fiquei com o meu par de sapatilha do segundo ato uma vez que, como eu não era fixa, não me pediram de volta 😊 (Está em algum armário na minha casa no RJ - creio eu)
 - Millicent com um apito pra fazer os bailarinos silenciarem
 - aula de tai chi chuan
 - música de carnaval
 - adesivos (pintura do rosto)

- bailarina de personalidade difícil de se lidar foi escolhida para ser "a eleita" e eu era a substituta dela, e essa então foi a primeira (e única) vez que me vi sendo ajudada por ela a aprender as contagens e mudanças de lugar correspondentes ao seu lugar no grupo junto às demais.
- roda de mãos dadas e pensamentos positivos antes do início do ballet, guiadas pela Paula Passos, que foi a primeira eleita do TM em 1996 e em 2015 foi a anciã de 300 anos
- Celeste já havia dançado como "small red" e agora era ensaiadora.
- Cristina Cabral fazendo notações em Benesh da coreografia.
- artigo e poster "sagraçamba" da millicent.
- presente da Millicent a cada um dos bailarinos, com uma rosa, um desenho de próprio punho dedicado ao personagem que cada um fazia
- os olhos do professor Marquinhos brilhando na palestra aberta da Millicent
- emails da Millicent a todos da cia.
- palco vibrando e sacolejando durante a apresentação enquanto estávamos abaixadas.
- concentração das mãos dadas do nosso trio
- estresse de atraso dos pagamentos e discussões políticas que fizeram a Millicent se irritar com o desempenho da cia próximo à estreia, uma vez que dependia da nossa união e concentração o bom desenrolar da apresentação. Primeira vez que a vi irritada.
- salto "Riot" - Millicent disse que ensinou aos bailarinos do Mariinsky que deveriam pular com alegria e vigor, da mesma forma que ela via na companhia do RJ (em 1996) e disse q nos ensaios ela fez eles gritarem "rio" durante o salto e nos pediu para que fizéssemos o mesmo. Ela inclusive nos acrescentou que eles não executavam a sagração tão bem como os brasileiros. vale destacar uma comparação entre a quantidade de ensaios e rotina de trabalho entre as companhias.
- ela gostava de explicar com calma aos bailarinos sobre o significado de cada passagem que ela considerava importante para a boa execução.
- gênese da criação na parte da luta entre as tribos no 1º ato
- conexão dos olhares nos círculos das tribos. éramos uma tribo de fato.
- tamanho do passo na corrida era cuidadosamente executado para que os movimentos que aconteciam durante o grande círculo do final do primeiro ato pudesse ser feito na disposição correta no palco.
- o desespero da bailarina para finalizar o solo da eleita. muitas não conseguiam executar até o fim, tamanha a exaustão. Companhia incentivando e dando força.

Figura 6 – Lista de recordações
 FONTE: Acervo pessoal (2023)

Ter um "lugar fixo" em uma coreografia dentro de uma companhia de grande porte como o corpo de baile do Theatro Municipal do RJ àquela época era privilégio de bailarinos antigos dentro da companhia aliado a alguns outros fatores como altura, dentre outros. E ser um substituto em uma coreografia geralmente é algo que nenhum bailarino gosta, pois é sinônimo de um constante estado de tensão, uma vez que precisa estar sempre em alerta e, acima de tudo, saber da maneira mais precisa possível não somente as combinações e sequências que variam de acordo com a posição em que você se encontra, como também é preciso compreender da maneira mais efetiva possível de que maneira os desenhos da coreografia funcionam, de modo que se algum dançarino faltar, você possa então substituí-lo sem grandes problemas. Algo que parece ruim a princípio, mas depois torna-se bom

pois o bailarino acaba tendo um maior domínio sobre a dinâmica da coreografia como um todo.

Decorar as sequências em suas determinadas contagens já é algo bastante difícil para aqueles que possuem seus lugares fixos e sabem exatamente para onde se deslocar nos desenhos, entradas e saídas no palco, entretanto, no caso da *Sagração* havia um agravante no quesito substituição. As contagens não possuíam algum padrão que pudessem facilitar a memorização das sequências, e eu, por ser ainda jovem e muito recente como bailarina contratada, fiz um enorme esforço para memorizar essas contagens todas de modo que eu pudesse ter condições de dançar na primeira oportunidade que surgisse, até porque, vale lembrar que eu não era a única bailarina substituta nesse balé.

Durante o período dos ensaios, meus braços estavam sempre rabiscados à caneta com numerações e Millicent Hodson nos estimulava a utilizarmos todas as estratégias necessárias para que fosse possível a execução das sequências nas contagens corretas, provavelmente devido a experiências anteriores dela com demais bailarinos. Lembro-me inclusive de bailarinos que dançavam com um pequeno pedaço de papel no qual estavam escritas as numerações das partes mais complicadas, escondidos sob a manga do figurino e eles utilizavam essa estratégia em cena, uma vez que, devido à postura encurvada e posição dos braços durante certos momentos da coreografia (especialmente no segundo ato), esse artifício da “cola” era utilizado sem que o público percebesse o artifício.

Durante esse processo de ensaios e espetáculos, eu estava simultaneamente frequentando as aulas da graduação na UFRJ, mais especificamente assistindo às aulas de História da Dança, ministradas pelo professor Dr. Marcus Machado Almeida, as quais me deram um entendimento e uma compreensão muito maiores sobre a importância daquilo que eu estava vivenciando e isso foi um diferencial na escolha do tema da presente pesquisa. Conhecer mais sobre toda a história envolvida nesse processo me permitiu ter uma dimensão muito maior sobre cada momento vivido e mais ainda, compreender a importância que Millicent Hodson e Keneth Archer representam para a História da Dança ao fazer essa reconstrução e resgate a partir de uma extensa e profunda pesquisa acadêmica e isso me fez compreender mais ainda a importância do estudo acadêmico para a área da Dança, até quais níveis uma pesquisa acadêmica pode ser capaz de alcançar. Pude assim

compreender melhor a importância do que eu estava vivendo em todos os sentidos, não somente como bailarina através do processo de estar participando da remontagem da *Sagração*, como também a importância de se estudar, pensar a dança, registrá-la – o que aliás, notoriamente, faz toda a diferença na remontagem de uma coreografia, haja vista que os vídeos aos quais estamos acostumados nos tempos atuais não são suficientes para dar conta de todas as qualidades de movimento, os quais nem sempre são suficientemente capturados pela câmera ou até mesmo não executados da maneira ideal pelo bailarino-intérprete conforme a proposta original do movimento no momento do registro filmográfico.

Logo no início dos ensaios, devido à tensão ocasionada pela necessidade de se memorizar todas as contagens, além das colocações e disposições espaciais que se modificavam drasticamente dependendo de qual bailarina eu deveria substituir, surgiram-me então dores de cabeça contínuas, que duraram alguns dias – o que foi algo que me chamou bastante a atenção à época pois para mim, felizmente, ter dor de cabeça sempre foi algo muito raro acontecer.



Figura 7 - Esquema coreográfico de trecho coreográfico do 2º ato
 FONTE: reprodução em maior escala do caderno de Millicent Hodson, feito pela bailarina Margheritta Tostes

Ainda sobre dores, a *Sagração* acabou provocando lesões musculares devido ao uso de uma musculatura que não é habitual aos bailarinos clássicos. Durante um dado momento no primeiro ato, em que as pequenas adolescentes vermelhas estão no centro de modo a “distrair os homens da tribo para que não entrem em luta”, eu lesionei meu ombro de forma que fiquei mais ou menos duas semanas sem poder movimentar meu braço esquerdo para cima. Uma amiga minha também lesionou uma musculatura no quadril, haja vista a posição das pernas em rotação medial, na qual deveríamos fazer todo e qualquer tipo de movimento nessa dada condição. O fisioterapeuta da companhia trabalhou bastante nessa época devido a essas pequenas lesões que foram surgindo nos bailarinos.



Figura 8 – Pequenas adolescentes vermelhas (da esq. para a dir.: Andressa Viana, Karen Mesquita e Renata Soares
FONTE: Acervo pessoal (2015)

Nesse extremamente rico de informações processo de remontagem, Millicent sempre fazia questão de nos contar o significado dos movimentos que eram realizados e isso passava a fazer muito mais sentido à nossa execução, como por

exemplo no 1º ato, em um momento em que as tribos parecem lutar, em um movimento de vai e volta em direção ao centro do palco. Ela nos explicou que nesse momento, esse “vai e vem” da luta era também um significado de gênese, da mesma maneira que se faz o fogo, da mesma maneira que ocorre também a reprodução nos animais, na gênese como um todo que acontece após essa espécie de batalha que resulta em um algo novo.

Ter em mente que cada personagem, cada elemento dentro da coreografia de Nijinsky possuía a sua importância, assim como os seus movimentos específicos e que não havia hierarquia dentro do grupo como um todo, era algo que a coreógrafa Millicent a todo o tempo nos reforçava essa ideia. Cada um possuía a sua movimentação específica e suas contagens únicas e que por isso, não deveríamos nos guiar pelos outros, dada essa particularidade coreográfica. Isso acontecia especialmente durante o grande quadrado do final, na cena após “o beijo da Terra”, na qual deveríamos bater os pés e as mãos no chão e também no próprio corpo em ordens distintas, como um verdadeiro ritual em que cada um possuía seu papel e a sua participação para que ele pudesse ser concluído.



Figura 9 – O grande quadrado e o beijo da Terra
FONTE: Acervo pessoal (2015)

Apesar de tratar-se de uma coreografia inteiramente baseada nas difíceis contagens da partitura de Stravinsky, Millicent sempre fez questão de tratar-nos todos pelo nome – algo que é raríssimo em coreógrafos internacionais, uma vez que, geralmente, lidam com várias companhias com um grande número de componentes em um curto espaço de tempo e acabam nos tratando por números para facilitar seu trabalho. Já Millicent fazia o oposto, ela fez questão de decorar nossos nomes logo na primeira semana, nos enviava emails com imagens e pequenos comentários sobre os ensaios e, apesar de parecer talvez ser um detalhe sem grande importância, isso fazia com que sentíssemos de fato especiais e importantes para a execução da coreografia.

Cada detalhe cuidadosamente trabalhado com cuidado durante a coreografia, me recordo de estar em cena em posição agachada junto das outras duas “pequenas adolescentes vermelhas” logo no início da coreografia e, assim que as cortinas subiam, me lembro da maneira como o chão sacolejava devido aos saltos com muito peso que os bailarinos executavam logo de início, e o chão do palco, por possuir uma espécie de amortecimento especial, balançava muito.



Figura 10 – Pequenas adolescentes vermelhas no 1º ato
FONTE: Acervo pessoal (2015)

Tendo em vista as lembranças dos últimos elementos ainda em vida que estiveram presentes na estreia de 1913 e que puderam colaborar com a Millicent através de singelas lembranças, como por exemplo, a maneira como o chão balançava, ou o barulho que os bailarinos faziam no palco, foram detalhes que, de fato foram muito levados à sério. A impossibilidade de se reconstruir a coreografia exatamente como era o original parecia ser tarefa impossível, mas a partir desses pequenos relatos dos sobreviventes e das anotações de Marie Rambert, Millicent conseguiu então, junto ao pesquisador e artista plástico Kenneth Archer, chegar em algo provavelmente próximo do que foi aquela coreografia original de Nijinsky. A continuidade no ato de repassar a coreografia original no início do século XX entre os bailarinos não foi possível, mas algo que Millicent sempre nos relatava e nos explicava a importância era o fato de que bailarinas de nossa própria companhia que estiveram presentes na primeira remontagem desse balé em 1996, estavam presentes nessa última remontagem de 2015, como por exemplo Celeste Lima que em 2015 era a ensaiadora, em 1996 foi uma das pequenas adolescentes vermelhas, e Paula Passos que em 2015 era a anciã de 300 anos, em 1996 foi a eleita.



Figura 11 – Agradecimento – Eleita e anciã de 300 anos à frente.
FONTE: Acervo pessoal (2015)

A ambiência de um lugar que sempre foi marcado por competições internas, hierarquia que não necessariamente tinha a ver com qualidade artística, pessoas que constantemente se viam em discórdia, de uma forma surpreendente se tornaram mais calmos, cordiais, apesar de continuarem muito falantes como sempre, mas o ambiente se tornou mais pacífico durante esse processo e isso foi algo que me surpreendeu bastante. A questão hierárquica dentro da companhia sempre foi um grande problema e devido à essa nova disposição coreográfica, sem grandes destaques – a não ser o personagem da “eleita” no segundo ato, somado ao caráter doce e gentil de Millicent e Kenneth ao nos ensinar os movimentos e nos explicar mais sobre o processo de reconstrução durante os ensaios, tornou todo o processo de uma forma geral mais agradável. Millicent nos trouxe em um determinado dia um professor de *Tai chi chuan* que nos ensinou um pouco sobre a concentração de energia nos pequenos movimentos. Um outro dia ela colocou música de carnaval para que ensaiássemos naquele dia a coreografia da *Sagração*, e foi um dia

realmente muito agradável, assim como em outro dia ela trouxe um apito de árbitro de futebol quando queria que a companhia fizesse silêncio e foi uma maneira extremamente criativa e agradável que ela encontrou de resolver essa situação.

O grupo se tornou unido de uma tal forma que uma roda de concentração liderada pela bailarina Paula Passos – a “anciã de 300 anos” e era feita todos os dias antes do espetáculo pelos bailarinos antes de entrar em cena e eu jamais havia visto isso em situações anteriores em qualquer outra apresentação. Era realmente surpreendente ver como a companhia se tornou unida – ainda que temporariamente, infelizmente – mas isso foi fundamental para o sucesso das apresentações, nas quais dependíamos também do trabalho em conjunto para movimentarmos de maneira unificada em determinados momentos como por exemplo na cena das “rodas primaveris”, em que precisávamos nos comunicar através de olhares para nos movimentarmos juntas na contagem certa.



Figura 12 – Millicent Hodson fotografando a roda de concentração pré-apresentação
FONTE: Acervo pessoal (2015)

A energia exigida para a execução dessa coreografia como um todo, de uma forma geral era muito grande, e uma de minhas recordações marcantes foi a de ter dançado em estado febril. Na vida do bailarino, dançar doente, infelizmente, é uma situação comum, pois às vezes não tem outra pessoa para dançar no lugar, assim como também, de modo a não ser visto pelos dirigentes da companhia como uma

pessoa “fraca” e que não cumpre com as suas obrigações. Lembro-me que após a apresentação desse dia eu estava desgastada de uma tal forma como eu nunca havia antes estado, apesar de eu já haver dançado doente diversas outras vezes.

A Sagração da Primavera é um balé que causa um certo choque até os dias atuais não somente ao público, mas também no corpo dos bailarinos que estão mais acostumados a dançar balés de repertório. Nessa temporada de 2015, a programação das noites de espetáculos era composta por *Les Sylphides*, *Raymonda* e por fim, fechando a noite, *A Sagração da Primavera*. E a sensação de uma movimentação completamente oposta ao que foi dançado anteriormente é realmente impactante no corpo, não somente no sentido de execução técnica dos movimentos, mas também na questão da qualidade artística. Eu precisava, portanto, sair de um corpo extremamente lírico após *Les Sylphides*, de movimentação totalmente verticalizada, dançado nas pontas, exigindo uma técnica apurada de dança clássica, símbolo do caráter etéreo deste balé pós-romântico de Mikhail Fokine. Deslocava-me então, bruscamente, ao corpo pesado, postura curva, pernas e pés em rotação medial, quedas e elevações da *Sagração da Primavera*, movimentos completamente distintos dos anteriores e essa escolha proposital de repertório, pensada em 1913 por Diaghilev em colocar ambas obras numa mesma apresentação é um dos fatores que mais causam esse choque visual e corpóreo. Nesse sentido, era necessário uma concentração mais profunda para a execução da obra de Nijinsky e, portanto, as rodas feitas antes das apresentações tinham um papel importante na ambientação e concentração antes de nos entregarmos às complexas contagens de Stravinsky.

Ballet e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal

Diretor Artístico BTM Sergio Lobato
Regência Javier Loggola Orbe

LES SYLPHIDES

Música Frédéric Chopin
Orquestração William McDermott
Coreografia Michel Fokine
Figurinos Alexandre Benois
Remontagem Tatiana Leskova

RAYMONDA

Música Alexander Glazunov
Libreto Yuri Grigorovich d'après Lydia Pashkova
Coreografia Yuri Grigorovich d'après Marius Petipa e Alexander Gorsky
Remontagem Galina Kravchenko

A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

Música Igor Stravinsky
Coreografia Millicent Hodson d'après Vaslav Nijinsky
Libreto Nicholas Roerich e Igor Stravinsky
Cenários e Figurinos Kenneth Archer d'après Nicholas Roerich

Iluminação Eduardo Dantas

28, 29, 30, 31 de maio e 4, 5, 6 de junho

Ensaio Aberto Entenda um ballet antes de sua estreia. 22/05, 11h. Entrada franca sob inscrição.
Falando de Ballet Uma conversa com o Professor Paulo Melgaço. 1h30 antes de cada espetáculo.

Figura 13 – Programa da temporada de 2015
FONTE: Museu do Estado do RJ – FTM



Figura 14 – Andressa Viana em *A Sagração da Primavera* e *Les Sylphides*
FONTE: Acervo Pessoal (2015)

A *sagração* tinha um caráter pesado não somente nas movimentações, mas também até mesmo na textura do tecido dos figurinos, na peruca de tranças compridas que também eram pesadas e deveríamos ser cuidadosas em cena pois essas tranças não eram nada delicadas, especialmente nos momentos em que

fazíamos giros. Já o chão possuía uma lona verde cobrindo o linóleo habitual que reveste normalmente o palco e ela tornava ainda mais difícil as movimentações de deveriam ser arrastadas, uma vez que o atrito era muito maior. Quando essa lona não estava bem colocada inclusive, era demasiado complicado executar a coreografia da maneira pedida. Os movimentos acabavam ficando fora da contagem pedida e isso inclusive foi um dos motivos pelos quais Millicent ficou desapontada com o desempenho da companhia durante o ensaio pré-geral. Precisávamos lidar com todos esses fatores externos que interferiam diretamente na qualidade de execução.



Figura 15 – Lona verde sobre o linóleo
FONTE: Acervo pessoal (2015)

Apesar de muitos outros fatos que aconteceram durante a remontagem de 2015 também serem interessantes, os relatos acima elencados e citados constituem um registro de memórias corporais de um momento importante da minha trajetória enquanto bailarina, mas que também fazem parte das minhas memórias afetivas guardadas com muito apreço. No dia da estreia dessa temporada, Millicent

presenteou a cada um de nós, bailarinos, com um envelope, contendo um poster de uma imagem que ela mesma havia desenhado à mão inspirada no dia em que ensaiamos ao som de uma música de carnaval, ao qual ela chamou de “Sagraçamba”, e vale também dizer que esse é o mesmo título de um artigo que ela escreveu sobre a sua vivência durante essa mesma remontagem de 2015 conosco. Sobre o envelope ela escreveu o nome e sobrenome de cada um e fez o desenho do personagem que estávamos interpretando e junto ao envelope, uma rosa vermelha a cada um dos participantes. Algo singelo, porém de muito significado, fazendo-nos sentirmos especiais e importantes de alguma forma, reforçando a importância de cada elemento dentro do grupo, uma vez que, pela tradição das apresentações de dança clássica, receber flores geralmente é privilégio de solistas e primeiros-bailarinos. Uma recordação afetiva, porém, igualmente, muito simbólica a meu ver.



Figura 16 – Envelope desenhado à mão por Millicent Hodson
FONTE: Acervo pessoal (2015)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa foi feita uma breve análise do contexto histórico em que se inseriu a estreia da obra *A Sagração da Primavera* em 29 de maio de 1913. Diaghilev, um empresário visionário ao lado de renomados artistas da época como Nijinsky, Stravinsky, Roerich, além de Bakst, Picasso, Fokine, dentre muitos outros, tiveram um papel muito importante na história da arte, assim como um papel muito significativo na história da dança. Nijinsky, como coreógrafo, trouxe a público obras ousadas, polêmicas e, acima de tudo, inovadoras e Diaghilev, sabendo desse seu potencial como coreógrafo, teve uma decisão mais do que acertada ao reuni-lo com Stravinsky e Roerich de modo a criar uma obra que se aproximasse da “obra de arte total” que ele tanto almejava – eles criaram então *A Sagração da Primavera* em 1913.

Neste balé, composto por 2 atos e 13 cenas, explorou-se uma nova movimentação, que se distingue por completo da técnica da dança clássica: postura curvada da coluna, posições angulares dos braços, pernas e pés em rotação medial, movimentos arrastados, saltos com peso, os quais se deslocam pelo palco de maneira assimétrica, porém conforme a música de Stravinsky e, através de sua assistente Marie Rambert, o coreógrafo Nijinsky utilizou-se de recursos do solfejo dalcroziano para colocar em cena os seus bailarinos de forma similar às “supermarionetes” de Craig que se moviam em uma métrica complexa, obstinada e mecânica.

Na quarta temporada de *A Sagração da primavera* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a qual ocorreu em 2015, tive o privilégio de ser uma bailarina dessa companhia e vivi esse momento que foi muito importante e marcante na minha jornada enquanto profissional da dança. Assim, pude participar de uma das remontagens da reconstrução feita por Millicent Hodson e Kenneth Archer como bailarina, mais especificamente no papel das pequenas adolescentes vermelhas e, por ter estado a princípio em uma posição de substituição nesse balé, pude portanto ter uma compreensão um pouco mais abrangente da coreografia como um todo em comparação com as pessoas que possuíam seu lugar específico na coreografia e só precisavam se preocupar com um único deslocamento, uma única movimentação e

uma única contagem – algo que, nessa coreografia, já possui um alto nível de dificuldade.

No decorrer desse processo de remontagem, muitas memórias afetivas e reflexões foram se construindo e ainda se encontram em minha mente de maneira muito presente até os dias atuais. A importância de ter experienciado dançar essa obra foi algo como um divisor de águas para mim. Dentre as reflexões que tive sobre esse processo, as mais significativas para meu desenvolvimento enquanto profissional de dança foram:

1. Movimentos que deveriam estar corretos segundo uma espécie de técnica desenvolvida para este balé, que era claramente o inverso da técnica da dança clássica, e a qual deveríamos seguir à risca. Encontrar o uníssono dentro do caos. Isso me trouxe à reflexão o importante papel da disciplina sobre uma linguagem técnica em dança, qualquer que seja ela. Uma busca incessante pelo dito belo dentro daquilo que possa ser considerado, a princípio, como o dito feio dentro da linha de pensamento de ruptura de paradigmas. Insistir na disciplina daquilo que se acredita é essencial, ainda que o feio possa ser visto e reconhecido como belo sob um outro ponto de vista somente muito tempo depois, após a “digestão” de toda uma estrutura que fora, a princípio, rejeitada por ir contra os padrões convencionais do seu espaço-tempo.
2. A importância de se registrar a dança, das mais diversas formas. Registrar as dinâmicas espaciais que acontecem durante a coreografia, qualidades de movimento que não são capazes de serem captadas por uma câmera (ainda que seja inegável a eficácia da sua utilização como instrumento de registro). Registrar as intenções, propostas de movimento, além das contagens musicais – caso a coreografia se desenvolva em uma correlação com a música.
3. Encontrar estratégias pedagógicas de organização e entrosamento do grupo com o qual se pretende trabalhar, como por exemplo as que foram desenvolvidas por Millicent Hodson: ela buscava encontrar a individualidade de cada elemento do grupo, assim como a individualidade do conjunto como um todo, de forma que todos

pudessem se conectar a ela, enquanto coreógrafa e líder durante o processo, e poder então retirar do grupo o melhor que todos pudessem executar, dada a dificuldade dessa coreografia.

4. A importância de se estudar, registrar, ensinar, refletir sobre a dança: Millicent Hodson é uma profissional da dança que se projetou mundialmente enquanto remontadora/coreógrafa/pesquisadora após muitos anos de dedicação a um trabalho acadêmico que ela foi desenvolvendo, através de um processo de pesquisa de movimento que pode ser considerado até mesmo como arqueológico, no sentido de chegar o mais próximo possível do que possivelmente foi a noite do dia 29 de maio de 1913.

Os caminhos e as trajetórias profissionais dentro da dança não são lineares, nem estáticas: são curvilíneas, dinâmicas. São caminhos que dançam com a vida do artista, como em um duo, ou um *pas-de-deux*: dependem um do outro, se interligam e ao mesmo tempo vão se tornando um só. Minha vida e a minha dança são coisas inseparáveis, interdependentes, que se retroalimentam. Realizar esse trabalho de conclusão de uma graduação em Dança pela UFRJ ao mesmo tempo em que estou vivendo, no momento presente, um outro período muito significativo da minha jornada, que é o mestrado pedagógico em dança na Academia Vaganova em São Petersburgo (Rússia), tem muito a ver com os ensinamentos proporcionados pelas minhas vivências anteriores em dança. Vivenciar a conclusão dessa graduação em dança no Brasil concomitantemente ao mestrado na Rússia me proporcionou uma série de obstáculos e dificuldades que se adquirem ao optar por sair da sua zona de conforto. Entretanto, todo esse desconforto tem sido em prol do meu desejo substancial de progredir enquanto profissional – é algo que tem sido um grande sacrifício em função dessa opção que foi “eleita” por mim, de modo a manter vivo aquilo que mais acredito enquanto ser pensante e dançante: a contínua busca da dança que existe dentro do meu eu, na qual eu e a dança, a dança e eu, se movimentam juntas pelo espaço-tempo, em uníssono, ao som de uma música stravinskyana. Nessa tríade, as três juntas (eu, a dança e a música) ocupam o mesmo espaço dentro do tempo – são inseparáveis, indivisíveis.

Concluir esse trabalho e esse curso em Teoria da Dança é uma parte muito significativa do sacrifício que escolhi fazer em prol da “sagração da minha primavera”.

REFERÊNCIAS

- ALHARAHSEH, Husam Helmi; PIUS, Abraham. A review of key paradigms: Positivism VS interpretivism. **Global Academic Journal of Humanities and Social Sciences**, v. 2, n. 3, p. 39-43, 2020.
- ALMEIDA, M.V.M. **A selvagem dança do corpo**. 2006. 271p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, Campinas, SP
- BONDÍA, Jorge Larossa, Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira da Educação**, N° 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.
- BUCKLE, Richard. **Diaghilev**. New York: Atheneum, 1984.
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, gestos, formas, figuras, cores, números**. Coordenação de Sussekind e Tradução de Vera da Costa e Silva, [et al.] 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CRAIG, Gordon. **Gordon Craig on movement and dance**. New York: Dance Book, 1978.
- EKSTEINS, Modris. **A sacração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- ELYOT, Kevin. **Riot at the rite**. YouTube, 1 de novembro de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JcZ7lfdhVQw> >. Acesso em: 04 de setembro de 2022.
- EYNAT-CONFINO, Irène. **Beyond the mask: Gordon Craig, movement and actor**. Illinois: Illinois University, 1987.
- GARAFOLA, Lynn. **Diaghilev's Ballets Russes**. New York: Oxford University Press, 1998
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- HILL, Peter. **Stravinsky: The Rite of Spring**. Cambridge: Cambridge U.P., 2000.
- HODSON, Millicent. **Nijinsky's crime against grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre Du Printemps**. New York: Pendragon, 1996.
- HODSON, Millicent; ARCHER, Kenneth. Sagraçamba: the rite in rio. **Dance Tabs**, 2015. Disponível em: <https://dancetabs.com/2015/07/sagracamba-the-rite-in-rio/>. Acesso em: 15 set. 2022.
- JOFFREY BALLET. **Rite of Spring**. YouTube, 20 de maio de 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/jo4sf2wT0wU> >. Acesso em: 04 de setembro de 2022.

KELLY, Thomas Forrest. **First Nights: Five Musical Premieres**. New Haven: Yale University Press, 2000.

KOCHNO, Boris. **Diaghilev et les Ballets Russes**. Paris: Fayard, 1973.

LEITE, Janaina. A autoescritura performativa: do diário à cena. **Revista Aspás**, v. 2, n. 1, p. 20-25, 2012.

MOMBELLI, N. F.; TOMAIM, C. D. S. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora**. v. 8, n. 2, 2014.

NIJINSKY, Romola (org.). **O Diário de Nijinsky**. Trad. José Simão. 2a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RIOM, C. C. F. À maneira dos ballets russos de Diaghilev: Uma ausência naturalmente despercebida. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, p. 37–50, 2014.

SANCHEZ, Vera Maria Aragão de Souza. A Sagração da Primavera: a construção da dança na era moderna. **Revista interFACES**, n. 22, v. 1, p. 63-73, 2015.

STRAVINSKI, Igor & CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinski**. Trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2004.