

A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA – A CONSTRUÇÃO DA DANÇA NA ERA MODERNA

THE RITE OF SPRING – DANCE CONSTRUCTION

IN THE MODERN ERA

*Vera Maria Aragão de Souza Sanchez*¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo principal mostrar a radicalidade revolucionária de *A Sagração da Primavera* tanto no ineditismo da coreografia de Vaslav Nijinsky quanto na música inovadora de Igor Stravinsky, composta especialmente para a companhia *Ballets Russes de Serge Diaghilev*, no início do século XX. Defendemos a ideia de que, ao subverter a estética da dança cênica ocidental e o plano tradicional de uma partitura, a obra deu origem ao Modernismo. Seu libreto trata de homens e mulheres de comunidades tribais da Rússia pré-cristã manifestando-se em danças ritualísticas para louvar a estação que se aproxima, a primavera. Na floresta, o silêncio e a escuridão antecipam a explosão do que virá; dentre as jovens que ali estão, uma virgem deverá ser escolhida e sacrificada aos deuses em troca da fertilidade da terra. Apesar do tema aparentemente simples, a obra se contrapôs a tudo o que havia sido feito até então. Analisar seus aspectos inovadores é, pois, o cerne deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: ballet; música; primavera.

ABSTRACT: *This article aims to show the revolutionary radicalism of The Rite of Spring both in the originality of Vaslav Nijinsky's choreography and the innovative music of Igor Stravinsky, especially composed for Serge Diaghilev's the Ballets Russes company in the early twentieth century. We advocate the idea that, when subverted to the aesthetics of the scenic western dance and traditional plan of a score, the work gave rise to Modernism. Its libretto talks about men and women from tribal communities of pre-Christian Russia manifesting themselves through ritualistic dances to praise the approaching season, the Spring. In the forest, the silence and the darkness anticipate the explosion of what's coming; among the young who are there, a virgin shall be chosen and sacrificed to the gods in exchange for the fertility of the land. Despite the apparently simple theme, the work contradicts everything that had been done until then. Analyzing its innovative aspects is, therefore, the heart of this work.*

KEYWORDS: *ballet; music; spring.*

No final do século XIX e início do século XX, a Rússia era um país cuja economia centrava-se no campo, na produção agrícola. Os camponeses, que constituíam a maioria esmagadora da população russa, iriam converter-se no grupo social que,

¹ Ex-bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Pedagoga, Doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (2011) e professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Cândido Mendes, RJ.

mesmo passivamente, determinariam o momento histórico da revolução russa de 1917. O socialismo preconizado pelas lideranças políticas ia minando a ordem capitalista e burguesa, lançando, com a revolução proletária, as bases do primeiro estado socialista da história. A Revolução de fevereiro de 1917 iria estabelecer em seu lugar uma república liberal e o pensamento inovador, defendido por artistas e intelectuais russos nos constantes movimentos políticos, era o prenúncio da luta que iria derrubar a autocracia do último czar a governar.

Respaldoando-se nas ideias mais avançadas da Europa ocidental e sem vislumbrar progresso profissional em seu país, a intelectualidade russa – como quase sempre ocorre com este segmento nos levantes – desempenhou importante papel, combinando sua força com a das massas camponesas e proletárias, constituindo-se o cérebro das reivindicações. E o movimento revolucionário, como não podia deixar de ser, estendeu-se à arte, aos teatros.

Nesse cenário de lutas, surgiu a figura influente e visionária de Sergei Diaghilev (1872-1929). Ambicioso, esperto, audacioso e carismático, Diaghilev fora um artista que, ao perceber sua mediocridade como intérprete, decidiu aliar o gosto pelas artes ao talento empresarial e, como produtor impecável, entregou ao mundo o empreendimento artístico que iria revolucionar a concepção cênica dos espetáculos de dança: a companhia *Ballets Russes de Sergei Diaghilev*.

Por duas prodigiosas décadas, o mundo pôde assistir aos melhores artistas de seu tempo, cuja integração entre as diversas linguagens gerou obras de arte que nos emocionam até hoje. Na famosa companhia, o empresário congressou 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 ballet; expoentes das artes visuais como Bakst (1866-1924), Benois (1870-1960), Matisse (1869-1954), Miró (1893-1983), Picasso (1881-1973) uniram sua criação cênica aos trabalhos coreográficos de Balanchine (1904-1983), Fokine (1880-1942), Lifar (1905-1986), Massine (1896-1979), Nijinska (1891-1972), Nijinsky (1890-1950) e, efetivamente, inscreveram a dança na modernidade. Apontando um novo caminho para a criação, esses artistas deixaram como legado obras que chegaram absolutas e pertinentes ao milênio seguinte, assim permanecendo até os dias atuais.

Uma das estrelas da companhia era o bailarino Vaslav Nijinsky,² cuja força dramática, carisma e virtuosismo inigualável levavam o público ao delírio, valendo-lhe

2 Vaslav Fomitch Nijinsky (Вацлав Фомич Нижинский) nasceu em Kiev, em 12 de março de 1889/1890 (há dúvidas quanto à data) e faleceu em Londres, em 8 de abril de 1950. Filho de um casal de dançarinos poloneses, acostumou-se a dançar desde os quatro anos de idade nas apresentações dos pais e, por volta dos dez anos, ingressou na Escola Imperial de Dança de São Petersburgo, no Teatro Mariinsky. Formou-se em 1907 e imediatamente juntou-se ao elenco daquele teatro, estreando já no posto de corifeu. Casou-se em 1913 com uma das bailarinas da

a alcunha de “o deus”. Por onde a companhia passava seu sucesso era estrondoso e, um ano após sua estreia, Diaghilev, vislumbrando nele genialidade e talento coreográfico, confiou-lhe a criação de *L'Après-midi d'un faune* (A tarde de um fauno), baseado em duas obras com o mesmo nome – o poema de Stéphane Mallarmé (1842-1898) e a música de Claude Debussy (1862-1918). Naquele momento, Nijinsky começou a revelar a personalidade polêmica e revolucionária que chocou o público parisiense da época, ao apresentar um fauno sensual e lascivo que, seduzido por uma ninfa, abraça o véu que a cobria e simula um orgasmo. Inspirado nas figuras em relevo dos vasos gregos, o coreógrafo colocou as bailarinas com pernas, braços e rosto sempre de perfil, sem olhar para a plateia, mas com o tronco de frente para o público, movendo-se com os pés em posições paralelas. Nas mudanças de direção trocavam o perfil esquerdo pelo direito com movimentos rápidos, sem que os espectadores pudessem olhar seus rostos. Anulando dimensões maiores de profundidade ao usar figuras bidimensionais e colocar os pés em posições paralelas, o jovem coreógrafo rompia com preceitos fundamentais do ballet, mas sua subversão o afirmava como criador.

Diaghilev intuiu isto e apostou nele. Um ano após a criação de *L'Après-midi d'un faune* o empresário reuniu em sua companhia três artistas de criatividade ímpar, capazes de produzir uma obra cuja complexidade e ineditismo iriam espantar o mundo. Assim, a obra coreografada por Vaslav Nijinsky, com figurinos e cenários de Nicolas Roerich (1874-1947), música de Igor Fiodorovitch Stravinsky e libreto de Roerich e Stravinsky, em 29 de maio de 1913, no recém-inaugurado Théâtre des Champs-Élysées, em Paris, teve lugar a estreia de *Le Sacre du Printemps*, (*A Sagração da Primavera*), em russo Весна священная (*Vesna svyashchennaya*), com o subtítulo *Quadros da Rússia pagã*. Naquele momento histórico, três expoentes das artes estavam materializando uma ideia genial, marco de interrelações de significados.

A gênese da obra sintetiza o sacrifício do homem à natureza, explicitada na adoração à Terra. A primavera se aproxima; a Natureza desperta do longo sono do inverno e cobre a Terra de verde. Os homens entregam-se à dança e interrogam o futuro em movimentos rituais. Um ancião é trazido para a glorificação da

companhia de Diaghilev, a húngara Romola de Pulszky (1891-1978), com quem teve duas filhas, Kyra e Tamara. Mas as evidentes perturbações mentais do bailarino se agravavam, e, em 1919, aos 29 anos, Nijinsky abandonou os palcos. A esquizofrenia, então chamada de *demência precoce*, era bastante evidente em seus escritos e desenhos. O artista passou por inúmeras clínicas psiquiátricas até completar 60 anos. Morreu em uma clínica em Londres, em 8 de abril de 1950, e foi sepultado no cemitério de Montmartre, em Paris. Em 1934, ao remexer um baú de guardados do marido para uma exposição, Romola encontrou seus escritos, publicando-os, em 1936, sob o nome *Diário de Nijinsky* (NIJINSKY, 1940).

Primavera e para unir-se aos apelos pela Terra abundante e fértil. Uma melodia calma introduz grupos de donzelas e mulheres que dançam em pequenos círculos. É a dança da terra, onde todo o grupo calca o chão vigorosa e violentamente, como que em êxtase, golpeando a Terra com os pés. Um *crescendo* na orquestra encerra o primeiro ato, com todos dançando ao redor do ancião.

À noite, adolescentes em círculo entregam-se a jogos místicos, preparando-se para a escolha da virgem a ser consagrada ao deus-sol; evocando os ancestrais, dançam seus rituais até que a jovem eleita é aclamada e, em entrega total, louva a fertilidade renovada na estação que se aproxima, a primavera, dançando até morrer. A dança sagrada da Eleita é o momento culminante da trama. A jovem, saltando e contorcendo-se, lança-se ao solo; reerguendo-se, retoma sua movimentação cada vez mais acelerada em direção ao clímax, quando gira sobre si mesma e cai morta. Os velhos aproximam-se e erguem seu corpo em oferenda ao deus-sol da primavera. Coautor do libreto, Stravinsky declarou que a ideia do ritual viera de um sonho: “Sonhei com uma cena de um ritual pagão no qual uma virgem é escolhida para o sacrifício de dançar até a morte” (STRAVINSKY *apud* HILL, 2000, p. 3).³ Enquanto dava asas à imaginação, o compositor tomou a colaboração de Roerich, reconhecido *expert* em arqueologia russa, etnólogo especialista em tradições eslavas pré-cristãs e pintor igualmente reconhecido. A partir daí, os dois dedicaram-se à concepção da obra que, além da inspiração artística, contou com minuciosa pesquisa científica:

Foi portanto por meio de diálogos entre a arte e a ciência que esses dois mentores conceberam uma obra capaz de afrontar as heranças saturadas do romantismo e das concepções wagnerianas numa forma completamente original. No início do século XX, contrariamente ao nacionalismo que havia apelado para um uso direto e simplista do folclore, Roerich pretendia um retorno ao universo eslavo primitivo. Por meio de novas ciências, como a arqueologia e a etnologia, se poderia efetuar um salto na modernidade, recusando o romantismo pela recriação de um passado remoto [...] Assim, a *Sagração* não foi pensada como uma mimese de um ritual eslavo, mas a realização de um ritual em música e dança. (MARTINEZ, 2003, p. 91)

A responsabilidade de Nijinsky em coreografar tal argumento sem dúvida era significativa e, para melhor fazê-lo, adequou seu trabalho à música de Stravinsky, decodificando um a um os diversificados e irregulares elementos rítmicos da partitura. Para a complexa empreitada, o coreógrafo contou com a ajuda de Marie Rambert (1888-1982), assistindo-o a pedido de Diaghilev. Ela havia trabalhado com Dalcroze,⁴ criador da Eurritmia e certamente poderia ajudar a decompor a

3 As traduções de textos não editados em português são da autora.

4 Professor do Conservatório de Genebra, Émile Jacques-Dalcroze (1869-1950), ao constatar a necessidade de educação corporal para os estudantes de música, criou a Ginástica Rítmica,

partitura. Posteriormente, as anotações de Marie foram preciosas para que outros coreógrafos pudessem ter melhor ideia da montagem original do *Ballets Russes*.

Entretanto, o jeito de Nijinsky *colocar* os movimentos *na música*, embora muito familiar a qualquer bailarino, soou bastante estranho ao compositor:

[...] e Nijinsky estava de pé numa cadeira, gritando números para os bailarinos. Eu não atinava com o que tais números tinham a ver com a minha música, porque não existem “trezes” nem “quatorzes” no plano métrico da partitura. (STRAVINSKI & CRAFT, 2004, p. 34)

Mas, na concepção de Nijinsky, percebe-se que não bastava adequar a dança e o gestual à música: o tão revolucionário tema/música de *Sagração* pedia a quebra dos parâmetros do ballet. Assim, cabia escolher movimentos que dessem melhor dramaticidade à representação da complexa trama, pois não seriam mais príncipes e princesas dos contos de fadas que povoariam a cena. Logo de início, percebe-se que, um dos princípios conceituais da técnica do ballet, a verticalidade do corpo, não caberia em *A Sagração*. Seres alados, sobrenaturais e personagens do Romantismo que buscavam dar a sensação de ausência de peso deveriam ser esquecidos.

Então, adotando posturas totalmente diferentes das utilizadas na dança acadêmica,⁵ o coreógrafo prosseguiu explorando os grandes contrastes, como gravidade/leveza, forte/fraco, lento/rápido, conjunto/solista, valendo-se das incríveis nuances e da complexidade rítmica presentes na estrutura constantemente binária da música de Stravinsky – forma estrutural onde uma *parte* musical tem um total de compassos que se repetem, sem mudança alguma, só alterando a linha melódica do arranjo musical na parte seguinte.

Inédito na dança clássica, pernas e pés seriam colocados em rotação medial total *para dentro*, posição chamada, no ballet, de *en dedans*, oposta a *en dehors*⁶

ou Eurretimia, espécie de educação psicomotora com base na repetição de ritmos, buscando o desenvolvimento do sentido musical através da captação de sentimentos e emoções. Para ele, o corpo é o elo entre o pensamento e a música e o pensamento só pode captar o ritmo se este for ditado pelo movimento. O gesto em si nada representa: sua função é captar sentimentos por meio de sequências precisas e corretas quanto ao ritmo (AZEVEDO, 2002, p. 56-59).

5 É comum encontrarmos o uso alternado dos termos “dança acadêmica”, “ballet” e “ballet clássico”. A partir do grego *akademia*, escola criada por Platão em 387 a.C., nos jardins consagrados a Academos, sobre a derivação “acadêmico”, encontra-se no Dicionário Aurélio (1986, p. 19), dentre outros: “[...] artista e/ou obra de arte que se conserva presa às regras e ao gosto do academicismo, numa concepção estética imobilizada, alheia a novas correntes de expressão [...] manifestações artística ou cultural de um convencionalismo estrito, hostil a qualquer inovação: um conceito acadêmico, uma interpretação acadêmica”. Assim, o termo é oportuno para designar o ballet, técnica estruturada e desenvolvida dentro da *Académie Royale de Musique et de Danse*, fundada pelo rei Luís XIV entre 1669 e 1672 (segundo diversos historiadores), tendo em vista seu ensino sistematizado em códigos e regras.

6 O ballet utiliza a posição *en dehors* (para fora). Anatomicamente falando, trata-se da rotação externa do fêmur na fossa do acetábulo, uma das possibilidades de movimento na articulação femoral, cujo grau de rotação é determinado não apenas pela estrutura óssea de cada indivíduo,

– e próximo do que já havia sido alinhavado anteriormente, no ballet do fauno. Cabeças baixas, ombros levemente curvados, mãos espalmadas frequentemente coladas às bochechas, cotovelos junto à cintura, joelhos discretamente flexionados, constituíram o leque de posturas inovadoras adotadas pelo coreógrafo. Sem dúvida, colocações corporais desconfortáveis para os bailarinos, mas que deixariam clara a intenção do coreógrafo em causar tensão e estranheza, como se fossem algo antinatural. Por essa razão, os bailarinos de *A Sagração* saltam ritmadamente, um salto seguido de outro, compulsivamente, com pernas e braços abertos; giros repentinos e convulsivos traduzem igualmente as diferentes intenções do tema.

Outro aspecto novo observado em *Sagração* é a constante utilização de um mesmo vocabulário de movimentos para homens e mulheres. Nijinsky não se prendeu à diferenciação entre passos masculinos, caracterizados pelo vigor, e passos femininos, onde leveza e graciosidade são priorizados – divisão marcante no ballet: em *A Sagração*, ambos os grupos pulam, batem os pés e contorcem-se vigorosamente. Igualmente inovador é o fato de não haver na obra o conhecido *pas de deux*,⁷ ponto alto dos grandes ballets de repertório, dançado pelo casal principal: os pares formam-se e separam-se constantemente.

Entretanto, o público não estava preparado para tanta subversão e a estreia do ballet foi tumultuada como nenhuma outra até hoje. A literatura específica é pródiga em episódios desconcertantes na plateia durante o espetáculo: gritos, insultos, mal-entendidos e uma vaia retumbante marcaram a apresentação de *A Sagração*. Para Stravinsky, apenas Diaghilev não parecia surpreso pois, “muito provavelmente já deveria ter pensado na possibilidade de tal escândalo quando lhe toquei a partitura, meses antes [...]”, conclui o músico (STRAVINSKI & CRAFT, 2004, p. 35). Em relação ao comportamento de Pierre Monteux (1875-1964), futura estrela da regência, à frente de 60 instrumentistas na estreia do ballet, assim descreve:

Eu estava sentado na quarta ou quinta fila do lado direito, e a imagem das costas de Monteux é hoje mais vívida em minha lembrança do que o que se realizava no palco. Ele ali estava, de pé, aparentemente impenetrável, e tão destituído de nervos como um crocodilo. Ainda me parece quase incrível que tenha podido, efetivamente, levar a orquestra até o fim. Deixei meu lugar quando os ruídos mais fortes principiam – os mais leves se ouviam desde o princípio [...]. (STRAVINSKI & CRAFT, 2004, p. 34)

mas pelos ligamentos articulares. Os conceitos *en dehors* e *en dedans* igualmente sustentam a definição para todos os movimentos executados em torno de um eixo vertical: o movimento é *en dehors*, quando se executa *para fora* da perna de sustentação e *en dedans*, quando é feito *para dentro*, no sentido da perna de base.

7 Dentro da estrutura coreográfica dos ballet, o *passo de dois* é uma das partes de destaque, composta, geralmente de uma abertura mais suave (*adagio*), seguida da variação masculina, depois a feminina, encerrando de modo apoteótico com o casal.

Certamente, era difícil para o público do início do século XX receber positivamente essa nova estética, tanto por seu caráter primitivista no resgate da ancestral arte rupestre, quanto pela nova abordagem instrumental. Mas, ao contrário do que possa parecer, Nijinsky não pretendia se rebelar contra a disciplina e os cânones da dança acadêmica: todos os fundamentos do ballet ali estavam presentes só que reinventados e não negados, como poderíamos supor. A ideia do coreógrafo era, certamente, buscar na simplicidade dos gestos primitivos a linguagem mais adequada para desenvolver a trama e, como o ballet nasceu na Itália, de manifestações populares, nada mais oportuno do que recorrer à sua origem, mais do que ao refinamento adquirido posteriormente com sua entrada nos salões da aristocracia.

Afinada com esse pensamento está Millicent Hodson,⁸ que, por duas ocasiões, remontou *A Sagração* para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, trabalho de autêntico resgate de memória. No programa do espetáculo *Homenagem aos Balés Russos*, de 1997, diz a coreógrafa e historiadora:

Nijinsky mostrava os passos clássicos como herdeiros, evoluídos da dança arcaica! Essa forma de pesquisar as raízes da dança teatral até alcançar o rito aplica-se não apenas aos movimentos da Eleita, mas ao vocabulário de todo o balé. Quando os ancestrais se aproximam da vítima causticam o solo com as solas dos pés – pequena lição sobre a etimologia do elegante *pas de cheval*.⁹ E quando, no paroxismo final, a solista projeta-se em direção ao sol, as pernas ceifando o ar ao seu redor, Nijinsky devolve ao *coupé jeté*¹⁰ toda a sua significação. (HODSON, 1997, p. 42)

E, embora superficialmente a coreografia possa não parecer arbitrária, mas um tanto *livre*, observando mais atentamente é possível notar que *Sagração* obedece a uma rígida simetria, mesmo que de contrastes. Acrescente-se a isso que cada grupo tem uma identidade de movimentos, gestos e posturas.

Assim sendo, Nijinsky colocou o corpo em destaque, como agente de mudanças tão expressivas e, por associação, como lugar primordial da estruturação da cultura, “diferença irreduzível e, ao mesmo tempo, o princípio de qualquer estruturação (já que a estruturação é o único da estrutura)” (BARTHES, 1975, p. 186). Ao produzir tamanha revolução, mostrou entender o mundo sem leis eternas, imutáveis, mas de criação, onde “o natural não é de modo algum um atributo da natureza

8 A historiadora reconstituiu a coreografia original de Nijinsky para *Sagração da Primavera* a partir de notações e desenhos encontrados, com a colaboração de seu marido e também historiador de arte Kenneth Archer, que se dedicou durante anos a fio, à busca de croquis, partituras, folhetos, que os aproximassem das criações originais.

9 Por ter sido codificada na França, a terminologia do ballet é universal e em francês. O *pas de cheval* (passo de cavalo) é movimento que simula o desenvolvimento elegante das patas do animal durante o trote.

10 *Coupé jeté* (cortado e atirado) é um dos vários movimentos de salto do vocabulário do ballet.

física (ou corporal), é o álibi arvorado por uma maioria social” (BARTHES, 1975, p. 140). É o corpo, algo capaz de diversas possibilidades plásticas, que se artificializa na cultura, na arte. Em *A Sagração* os rostos não se expressam independentemente dos movimentos do corpo, mas como extensão daquele corpo que se move e é um todo. “O corpo de Nijinsky”, digamos assim, conseqüentemente representa uma força política transformadora (ALMEIDA, s/d, p. 112).

Muito do que ocorreu na noite de estreia de *Sagração* deveu-se a esta desestabilização do corpo imposta por Nijinsky: ao criar movimentos sem precedentes na história do ballet, o coreógrafo rompeu com certos valores, mas afirmou igualmente, que na desordenação caótica de *A Sagração*, o corpo precisava “aprender” outras formas de expressão. Todo o retorno ao primitivismo – assim como a suposta liberdade defendida por Isadora Duncan e tantos outros – não foram (ou continuam não sendo) nada além de formas diferentes de artificialismo. E o público rejeitou o corpo moderno que ali se delineava (ALMEIDA, s/d).

Chega-se então aos cenários e figurinos.

O casal já citado anteriormente, Millicent Hodson e Kenneth Archer, desde a reconstrução feita para o Joffrey Ballet, em 1971, buscaram pistas entre herdeiros de Roerich, em testemunhos orais, croquis de cenários e figurinos, nos diários e desenhos do próprio Nijinsky, em notas de sua assistente Marie Rambert, garimpando em diferentes museus, vestígios da obra mítica que lhes permitissem reproduzir a coreografia, cenografia e indumentária originais.

Nicholas Roerich, para quem os trajes e cenários deveriam situar-se dentro da tradição da arte simbolista russa, queria contraste entre o primeiro e o segundo ato: no primeiro, o dia, a terra, os grupos; no segundo, a noite, os indivíduos, o céu. A assimetria na movimentação grupal das primeiras cenas pedia cores fortes e vibrantes; a simetria da segunda parte deveria – agora sim – lembrar um ballet romântico. No primeiro ato, a natureza desperta do sono profundo do inverno cobrindo a terra com nova vegetação, remetendo ao frescor da adolescência. Os tons de verde e azul do cenário contrastam com o vermelho e o alaranjado das batatas em tecido rústico e motivos rupestres vestidas pelos bailarinos. A partir do instante em que entram em cena os tons pastéis, é possível perceber a primavera chegando, manifestando-se nas sutilezas das nuvens que surgem em tons violeta e rosa, como observa Kenneth Archer no depoimento publicado no programa já mencionado, de 1997.

A primavera russa. Poucas obras mostraram de modo tão contundente uma estação do ano; para poucas obras as características de uma estação foram tão imbricadas à trama e exploradas em toda potencialidade dramática, sonora e plástica.

Sem dúvida, a responsabilidade pelo impacto causado no público que assistia à *Sagração* deve ser atribuída tanto a Nijinsky quanto a Stravinsky. Tirada de sua zona de conforto, a sociedade francesa escandalizou-se e insurgiu-se em vaia não por acaso, mas, decerto, por temer uma nova ordem que ameaçava estabelecer-se a partir daí, como disse Stravinsky: “A coreografia de Nijinsky é incomparável. Salvo algumas pequenas coisas, é exactamente como eu tinha desejado. Mas é preciso deixar passar algum tempo até que o público se habitue à nossa linguagem” (STRAVINSKY *apud* SASPORTES, 2006, p. 52).

Não aceita pelo público, como é usual a toda arte de vanguarda, *Sagração* foi apresentada apenas oito vezes.

Se o coreógrafo despertou no público emoções desconcertantes com a opção pelas cenas primitivas e excêntricas em detrimento dos cânones do ballet e sua estética “do Belo”, o compositor feriu os ouvidos *clássicos* da plateia ao descartar o desenvolvimento melódico tradicional, alterar a métrica, valorizar a percussão, criando superposições de acordes contrastantes, mesmo que inspirado por espantosa originalidade.

Igualmente inovador foi Diaghilev, ao intuir a possibilidade de transformações na história da música e da dança, encenando a obra que se tornou um fenómeno único nos anais da arte do século XX. Ainda segundo Stravinsky, após a tumultuada estreia de *A Sagração*, ele, Diaghilev e Nijinsky foram a um restaurante e o único comentário do empresário fora a já citada frase “é exatamente o que eu queria”. Stravinsky, analisando a máxima do empresário, conclui que “ninguém poderia ser mais rápido em compreender o valor publicitário e ele [Diaghilev] logo entendeu o que havia acontecido de bom neste campo” (STRAVINSKI & CRAFT, 2004, p. 35). Não há como ignorar o tino comercial de Diaghilev e sua capacidade de prospecção:

Diaghilev tinha não tanto boa capacidade de julgamento musical quanto um imenso faro para reconhecer a potencialidade de êxito de uma música, ou de uma obra de arte em geral. A despeito de sua surpresa quando toquei para ele, ao piano, o começo de *Sacre*, a despeito de sua atitude irônica, a princípio, para com a longa linha de acordes repentinos, ele rapidamente compreendeu que a razão daquilo era outra que não minha inabilidade para compor música mais diversificada; viu imediatamente a seriedade da minha nova linguagem musical, sua importância e a vantagem de capitalizá-la. Isso foi, parece-me, o que ele pensou ao ouvir *Le Sacre* pela primeira vez”. (STRAVINSKI & CRAFT, 2004, p. 34)

Segundo o jornalista e crítico Theodore Bale (2008, p. 342), entre 1913 e 2007, respectivamente o ano da estreia de *Sagração* nos *Ballets Russes* e o ano de sua pesquisa sobre o tema, foram criadas 186 versões de *A Sagração* em 33 países

diferentes, por coreógrafos que utilizaram tanto a linguagem do ballet quanto a da dança moderna ou contemporânea, como Léonide Massine (1920), Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975), Martha Graham (1984), entre tantos.

Esse foi outro legado de Nijinsky: os processos criativos que sua obra desencadeou, todo trabalho investigativo e interpretativo na busca de entender a obra, é um resgatar de memória que, em suma, retorna à criação – reformulando ou não – aquilo que foi criado.

A Sagração da Primavera é uma obra que resulta do encontro de sensibilidade e técnica, primitivismo e contemporaneidade. O modernismo proposto na conjugação entre música, cenários, figurinos e coreografia, mais do que subverter princípios delimitados, corajosamente os ampliou. Se a linguagem de Stravinsky centrou-se principalmente no ritmo, a de Nijinsky, em suma, teve o corpo como foco, levando-nos a constatar a impossibilidade de nos afastar de comportamentos sociais que nos constituem. Ao tratar do sacrifício do indivíduo em favor do coletivo, implícita está a necessidade de seguirmos determinações que nos são intrínsecas. *Sagração* nos lembrou da importância da simplicidade, do primitivismo, do cumprimento e respeito aos rituais; valorizou a Terra, o espírito comunitário, o sacrifício, a importância dos rituais.

Rui Fontana Lopez,¹¹ no libreto do espetáculo já mencionado, diz que Nijinsky “deu aos homens e mulheres de seu tempo um espelho. Ali, chocados, eles viram refletidas imagens primordiais que haviam esquecido, mas que lhes diziam respeito de muito perto” (LOPEZ, 1997, p. 13), tudo isso antes de o genial artista ser consumido pela insanidade até à morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Marcus Vinicius. A sagração da primavera ou a sagração de um corpo do artifício. In: *Lições de Dança* 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, s/d.
- AZEVEDO, Sonia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BALE, Theodore. Dancing Out of the Whole Earth: Modalities of Globalization in The Rite of Spring. *Dance Chronicle* n° 31-3, p. 324-369, 2008.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leila Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

11 Analista junguiano, foi crítico de dança e teatro de 1980 a 1988 e diretor do Balé da Cidade de São Paulo, de 1989 a 1992.

- EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a grande Guerra e o nascimento da era moderna*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- 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.
- _____. As raízes rituais dos passos clássicos. *Homenagem aos Balés Russos. Programa do espetáculo*. Theatro Municipal do Rio de Janeiro, junho, 1997, p. 42.
- LOPEZ, Ruy Fontana. A construção do balé moderno. *Homenagem aos Balés Russos. Programa do espetáculo*, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, junho, 1997, p. 6-13.
- MARTINEZ, José Luiz. Ciência, significação e metalinguagem: Le sacre du printemps. *OPUS – Revista da Associação Nacional de pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Campinas: ANPPOM, v. 9, nº 9, p. 87, 2003.
- NIJINSKY, Romola (org.). *O Diário de Nijinsky*. Trad. José Simão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- SASPORTES, José. *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- STRAVINSKI, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. Trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em 01.07.2014

Aceito em 10.12.2015