

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC - SP

DIEGO SWERTS MICIELI

ENTRE A DANÇA E O SACRIFÍCIO –

MITO E RITO NAS COREOGRAFIAS DE A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA DE
STRAVINSKY E ROERICH

Mestrado em Ciências Sociais

São Paulo

2019

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC - SP

DIEGO SWERTS MICIELI

ENTRE A DANÇA E O SACRIFÍCIO –

MITO E RITO NAS COREOGRAFIAS DE A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA DE
STRAVINSKY E ROERICH

Mestrado em Ciências Sociais

Dissertação que será apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de **Mestre** em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia, sob a orientação da Profa. Dra. Mariza Martins Furquim Werneck

SÃO PAULO

2019

Banca Examinadora

Aos meus pais, Gil e Ernesto, com todo amor.

À Mariza, sem a qual este trabalho simplesmente não existiria.

Aos deuses que me inspiraram, me ensinaram a dançar e aqui se fizeram presentes.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES)- Código de Financiamento 001”.

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES)- Finance Code 001”.

AGRADECIMENTOS

Os deuses em sua onipotência nos atribuem tarefas e emoções, nunca antes experimentadas. Jogam-nos ora na luz, ora nas sombras, para talvez, transformar-nos em pessoas mais inteiras. Crente da sincronicidades da vida como sou, acredito que o Universo, reconhecendo seu ímpeto, oferece-nos encontros imprescindíveis, que fazem com que os passos dados para trilharmos os percursos necessários, aconteçam de forma mais suave. E nesta intensa jornada não foi diferente.

Dentre as pessoas importantes que participaram do caminho da realização dessa pesquisa, agradeço:

Primeiramente à Patricia Teixeira, que com sua sensibilidade ímpar, trouxe, ao meu encontro a deliciosa presença daquela que serviria de guia nessa travessia, minha encantadora orientadora Mariza Werneck, que em meio ao meu caos criativo, ela, como uma sábia mentora, trouxe suavidade e delicadeza para minha dramaticidade exacerbada.

À Mariza deixo minha enorme gratidão e carinho por apresentar-me a antropologia e ensinar-me a linguagem sensível dos mitos.

Aos meus pais, Gil e Ernesto, pela presença constante, e especialmente por alimentarem, desde sempre, minha vocação para os estudos. Sem eles não estaria aqui. Meu amor eterno.

À professora Carmem Junqueira, cuja presença, é em si, uma enorme lição de antropologia.

Aos meus amigos: Patrícia Castilho, Mariana Borges, Camila Ferreira, Felipe Soares, Claudia Boucault, Claudio Moura, Nathalie Ayres, Katia Ayres, Carolina Leocádio. Agradeço por toda a compreensão, suporte e estímulos nas reflexões.

Aos meus amigos e colegas de docência: Ana Paula Stevanelli, Larissa Clarete, Meire Benedetti, Renata Vega, Sarah Ferreira, Débora Baroudi, Sidnei Dalmo, Eduardo Gomes, Yuri Scardino, Juliana Dudeck. Agradeço o carinho e as palavras de incentivo.

Aos colegas de mestrado: Ulisses Stemalstchuk, Beatriz Salgado, Chirstina Marchiori, João Dantas, Thais Curtis e Renato Canova.

À PUC, seus professores, funcionários e pesquisadores.

À CAPES, pela concessão da bolsa que permitiu o financiamento dessa pesquisa.

À professora Sônia Machado de Azevedo, pelas conversas, conselhos e ensinamentos sobre as artes do corpo.

À Andréa Vistué, por mediar minha perscrutação interior, caminhada que se materializou nas páginas dessa dissertação.

Aos amores e desamores que vivi nesses últimos três anos, transformando-me em uma pessoa mais forte.

“A dança expressa o que não se consegue dizer em palavras, mas que também não pode de forma alguma permanecer em silêncio”

Victor Hugo

RESUMO

Na tentativa de retornar à essência do movimento expressivo do homem, nos inícios do século XX, a dança cênica passa por um processo de reconstrução estético e técnico. Nesse contexto, no ano de 1913, o bailarino polonês Vaslav Nijinsky elabora uma ousada coreografia para o balé *Le Sacre du Printemps – A Sagração da Primavera*, de autoria de Igor Stravinsky e Nicholas Roerich. A peça apresenta uma dança que remonta à cena “primitiva” da existência humana, e conta o sacrifício de uma jovem camponesa, para fecundar a terra e propiciar uma abundante colheita. Ao longo dos anos, desde sua criação, a peça recebeu inúmeras propostas coreográficas de concepções artísticas distintas, entre elas, as montagens do francês Maurice Béjart, em 1959, e da alemã Pina Bausch, em 1975. Considerando o caráter mítico e ritualístico da composição, tanto na música como no gestual da coreografia, o presente trabalho pretende abordar e pensar as diferentes coreografias de *A Sagração da Primavera*, como expressões de um mito a partir, sobretudo, das concepções elaboradas por Claude Lévi-Strauss. Pretende também explorar as relações existentes entre rito, mito e dança.

Para isso, a pesquisa utiliza, como fonte, registros audiovisuais das três coreografias. Para tornar possível a análise, segue o recorte, sob a forma de fragmentos, presente no libreto elaborado por Stravinsky e Roerich. Em um segundo momento realiza uma análise comparativa dos fragmentos (ou mitemas, segundo Lévi-Strauss), das três coreografias, levantando-se temas presentes suprimidos, acrescentados ou repetidos. A pesquisa se fecha com a análise dos conteúdos levantados a partir das diferentes teorias acerca do mito, do rito e do sacrifício, e estabelece relações entre seus conteúdos na história da dança.

PALAVRAS CHAVE

• A Sagração da Primavera • dança • mito • rito • sacrifício

ABSTRACT

In an attempt to return to the essence of expressive human movement in the early 1900s, scenic dance went through a process of aesthetic and technical reconstruction. In this context, Polish dancer Vaslav Nijinsky elaborated a bold choreography for the ballet *Le Sacre du Printemps – The Rite of Spring*, by Igor Stravinsky and Nicholas Roerich. The show contains a dance that revisits the “primitive” situation of human existence and tells of a young peasant woman’s sacrifice to fertilize the earth and provide an abundant harvest. Throughout the years, numerous unique artists have choreographed this ballet, among them, French choreographer Maurice Béjart, in 1959, and German choreographer Pina Bausch, in 1975. Considering the mythical and ritualistic attributes of this composition, both in regard to its music and choreographed movements, the present work aims to approach and rethink the different choreographies of *The Rite of Spring* as expressions of a myth based mainly on the conceptions elaborated by Claude Lévi-Strauss. It also intends to explore the relations between rite, myth, and dance.

In order to do so, the research relies on the audiovisual registrations of all three choreographies as source material. To facilitate analysis, it follows fragments of the libretto written by Stravinsky and Roerich. Next, it makes a comparative analysis of the fragments (or mythemes, according to Lévi-Strauss), in the three choreographies, noting suppressed, added or repeated themes in each of the performances. The research concludes with an analysis of the acquired content based on different theories of myth, rite, and sacrifice, and establishes connections between the contents of these theories within the framework history of dance.

KEYWORDS

• The Rite of Spring • dance • myth • rite • sacrifice

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Balé Russos em Sevilha. Serguei Diaghilev ao centro – 1916	31
Figura 2	– Sergei Diaghilev e Igor Stravinsky	31
Figura 3	– Vaslav Nijinsky – Commedia Illustré – 1912	32
Figura 4	– Igor Stravinsky – Jacques E. Blanche – Óleo sobre tela – 1915	32
Figura 5	– Pierre Monteux, regente do Balés Russos – Foto da Revista Monde Musical	32
Figura 6	– Nicholas Roerich – Boris Kustodiev – Óleo sobre tela – 1913	35
Figura 7	– Pano Pano de fundo para o Primeiro Ato: Adoração da Terra criado por Roerich	35
Figura 8	– Figurinos criados por Roerich para <i>A Sagração da Primavera</i>	36
Figura 9	– Desenho elaborado por Roerich para os figurinos de <i>A Sagração da Primavera</i>	36
Figura 10	– Caracterização do Velho Sábio	36
Figura 11	– Dançarinas caracterizadas para <i>A Sagração da Primavera</i> – 1913	37
Figura 12	– Caracterização dos homens para <i>A Sagração da Primavera</i> – 1913	37
Figura 13	– Reconstrução do The Joffrey Ballet para <i>A Sagração da Primavera</i> de 1913, com cenários, figurinos e coreografia a partir do original – 1987	46
Figura 14	– Maurice Béjart – 1984	52
Figura 15	– <i>A Sagração da Primavera</i> coreografada por Maurice Béjart, Théâtre Royal de La Monnaie, Bruxelas – 1959	52
Figura 16	– Remontagem de <i>A Sagração da Primavera</i> de Béjart – 2015	57
Figura 17	– Pina Bausch – início dos anos 90	59
Figura 18	– <i>A Sagração da Primavera</i> de Pina Bausch – 1975	59
Figura 19	– Remontagem de <i>A Sagração da Primavera</i> de Bausch	62
Figura 20	– Yarilo	69
Figura 21	– Yarilo	69
Figura 22	– Presságios da Primavera (The Joffrey Ballet)	105
Figura 23	– Presságios da Primavera (The Joffrey Ballet)	105
Figura 24	– Presságios da Primavera (The Joffrey Ballet)	105

Figura 25 – Presságios da Primavera (The Joffrey Ballet)	105
Figura 26 – Presságios da Primavera (The Joffrey Ballet)	106
Figura 27 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)	106
Figura 28 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)	106
Figura 29 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)	107
Figura 30 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)	107
Figura 31 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)	107
Figura 32 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)	107
Figura 33 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)	111
Figura 34 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)	111
Figura 35 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)	111
Figura 36 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)	112
Figura 37 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)	112
Figura 38 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)	112
Figura 39 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)	112
Figura 40 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)	113
Figura 41 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)	113
Figura 42 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)	113
Figura 43 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)	113
Figura 44 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)	114
Figura 45 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)	114
Figura 46– Dança da Terra (The Joffrey Ballet)	117
Figura 47– Dança da Terra (The Joffrey Ballet)	117
Figura 48 – Dança da Terra (Tanztheater Wuppertal)	118
Figura 49 – Dança da Terra (Tanztheater Wuppertal)	118
Figura 50 – Dança da Terra (Tanztheater Wuppertal)	119
Figura 51 – Dança da Terra (Tanztheater Wuppertal)	119
Figura 52 – Glorificação da Vítima Escolhida (Tanztheater Wuppertal)	120
Figura 53 – Glorificação da Vítima Escolhida (Tanztheater Wuppertal)	120
Figura 54 – Glorificação da Vítima Escolhida (Tanztheater Wuppertal)	120
Figura 55 – Glorificação da Vítima Escolhida (Tanztheater Wuppertal)	120
Figura 56 – Glorificação da Vítima Escolhida (Tanztheater Wuppertal)	121
Figura 57 – Dança da Terra (Ballet du XXe Siècle)	121
Figura 58 – Dança da Terra (Ballet du XXe Siècle)	121

Figura 59 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	122
Figura 60 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	122
Figura 61 – Ritual de Abdução (The Joffrey Ballet)	128
Figura 62 – Ritual de Abdução (Tanztheater Wuppertal)	128
Figura 63 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)	130
Figura 64 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)	131
Figura 65 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)	131
Figura 66 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)	131
Figura 67 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)	131
Figura 68 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)	132
Figura 69 – Procissão do Velho Sábio (Ballet du XXe Siècle)	132
Figura 70 – Procissão do Velho Sábio (Ballet du XXe Siècle)	132
Figura 71 – Introdução (Ballet du XXe Siècle)	133
Figura 72 – Introdução (Ballet du XXe Siècle)	133
Figura 73 – Introdução (Ballet du XXe Siècle)	133
Figura 74 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Ballet du XXe Siècle)	134
Figura 75 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Ballet du XXe Siècle)	134
Figura 76 – Glorificação da Vítima Escolhida (Ballet du XXe Siècle)	135
Figura 77 – Glorificação da Vítima Escolhida (Ballet du XXe Siècle)	135
Figura 78 – Glorificação da Vítima Escolhida (Ballet du XXe Siècle)	135
Figura 79 – Invocação dos Ancestrais (Ballet du XXe Siècle)	136
Figura 80 – Invocação dos Ancestrais (Ballet du XXe Siècle)	136
Figura 81 – Invocação dos Ancestrais (Ballet du XXe Siècle)	136
Figura 82 – Invocação dos Ancestrais (Ballet du XXe Siècle)	136
Figura 83 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	137
Figura 84 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	137
Figura 85 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	137
Figura 86 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	138
Figura 87 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	138
Figura 88 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	138
Figura 89 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	138
Figura 90 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	139
Figura 91 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)	139
Figura 92 – Rituais das Tribos Rivais (The Joffrey Ballet)	141

Figura 93 – Rituais das Tribos Rivais (The Joffrey Ballet)	141
Figura 94 – Rituais das Tribos Rivais (Tanztheater Wuppertal)	142
Figura 95 – Rituais das Tribos Rivais (Tanztheater Wuppertal)	142
Figura 96 – Ritual de Abdução (Ballet du XXe Siècle)	143
Figura 97 – Ritual de Abdução (Ballet du XXe Siècle)	143
Figura 98 – Ritual de Abdução (Ballet du XXe Siècle)	143
Figura 99 – Ritual de Abdução (Ballet du XXe Siècle)	143
Figura 100 – Procissão do Velho Sábio (The Joffrey Ballet)	147
Figura 101 – Procissão do Velho Sábio (The Joffrey Ballet)	147
Figura 102 – Invocação dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)	148
Figura 103 – Invocação dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)	148
Figura 104 – Invocação dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)	148
Figura 105 – Invocação dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)	149
Figura 106 – Ritual dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)	149
Figura 107 – Ritual dos Ancestrais e Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)	150
Figura 108 – Ritual dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)	150
Figura 109 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (The Joffrey Ballet)	150
Figura 110 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (The Joffrey Ballet)	151
Figura 111 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (The Joffrey Ballet)	151
Figura 112 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (The Joffrey Ballet)	151
Figura 113 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (The Joffrey Ballet)	151
Figura 114 – Glorificação da Vítima Escolhida (The Joffrey Ballet)	152
Figura 115 – Glorificação da Vítima Escolhida (The Joffrey Ballet)	152
Figura 116 – Glorificação da Vítima Escolhida (The Joffrey Ballet)	152
Figura 117 – Glorificação da Vítima Escolhida (The Joffrey Ballet)	153
Figura 118 – Glorificação da Vítima Escolhida (The Joffrey Ballet)	153
Figura 119 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)	154
Figura 120 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)	154
Figura 121 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)	154
Figura 122 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)	154
Figura 123 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)	155
Figura 124 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)	155
Figura 125 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)	155
Figura 126 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)	155

Figura 127 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)	156
Figura 128 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	164
Figura 129 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	164
Figura 130 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	164
Figura 131 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	165
Figura 132 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	165
Figura 133 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	165
Figura 134 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	166
Figura 135 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	166
Figura 136 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	166
Figura 137 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	166
Figura 138 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	167
Figura 139 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	167
Figura 140 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	167
Figura 141 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)	167
Figura 142 – Procissão do Velho Sábio (Tanztheater Wuppertal)	168
Figura 143 – Procissão do Velho Sábio (Tanztheater Wuppertal)	168
Figura 144 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)	169
Figura 145 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)	169
Figura 146 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)	169
Figura 147 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)	170
Figura 148 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)	170
Figura 149 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)	170
Figura 150 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)	170
Figura 151 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)	171
Figura 152 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)	171
Figura 153 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)	172
Figura 154 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)	172
Figura 155 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)	172
Figura 156 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)	172
Figura 157 – Invocação dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)	173
Figura 158 – Invocação dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)	173
Figura 159 – Invocação dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)	174
Figura 160 – Invocação dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)	174

Figura 161 – Ritual dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)	174
Figura 162 – Invocação dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)	174
Figura 163 – Invocação dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)	175
Figura 164 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	175
Figura 165 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	175
Figura 166 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	176
Figura 167 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	176
Figura 168 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	176
Figura 169 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	176
Figura 170 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	177
Figura 171 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	177
Figura 172 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	177
Figura 173 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	177
Figura 174 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)	178
Figura 175 – Pintura rupestre na gruta de Gabilou – França	181
Figura 176 – Pintura rupestre na gruta de Addaura – Itália	181
Figura 177 – Pintura rupestre da gruta de Trois-Frères – França	181
Figura 178 – Pintura rupestre Futon's Rock – África do Sul	183
Figura 179 – Dança dionisíaca em friso grego (50 a.C.– 40 a.C.)	183

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	– Ficha técnica das versões analisadas	25
Quadro 2	– Quadro comparativo – Parte I – Adoração da Terra	212
Quadro 3	– Quadro comparativo – Parte II – O Sacrifício	213

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
Capítulo 1 – UM BALÉ À DERIVA	29
Prenúncios de uma Primavera	29
Tumultos na estreia	30
Os Balés Russos	33
“O Grande Sacrifício” de Stravinsky e Roerich	35
Uma <i>Primavera</i> em <i>Sagração</i>	37
A <i>Primavera</i> na Dança: a <i>Sagração</i> de Nijinsky	42
A <i>Sagração da Primavera</i> e os augúrios de um novo tempo	46
Béjart: a força de um animal feroz	51
Uma <i>Primavera</i> de instintos	53
Bausch: uma valquíria enigmática	57
O sangue derramado sobre a lama	59
A <i>Primavera</i> como gémen para a modernidade	62
Capítulo 2 – UMA PRIMAVERA ENTRE O RITO E O MITO	64
Um balé revelado em sonhos	64
Yarilo: o mito por detrás de <i>A Sagração da Primavera</i>	68
Um espírito da vegetação: Yarilo à luz de Frazer	71
Os ritos de fertilidade	76
Morte, espera e renascimento: o deus moribundo como rito de passagem	78
De um drama agrário a um drama social: o ritual e a liminaridade	82
A selvagem lógica dos mitos	88
O mito em oposição ao rito	94
Yarilo relegado	96

Capítulo 3 – UM MITO PERDIDO NA DANÇA	100
Um balé, dois caminhos	100
O balé de Yarilo: recolhendo fragmentos espalhados pelo tempo	101
Primaveras estilhaçadas	104
Um enxame de flautas	110
Uma frenética comunhão com a terra	115
A função ritual da orgia	123
O <i>hierogamus</i> ou o casamento sagrado	124
Rituais de Abdução	126
Ritos de Iniciação	129
A união dos pares	134
Lutas rituais	140
O sacrifício	144
O esquema sacrificial em <i>A Sagração</i>	146
Yarilo: um deus agrário que se sacrifica para existir	157
A violência ritualizada na <i>Primavera</i>	161
A dança como gesto arquetípico e a erosão do sagrado	178
A <i>Primavera</i> invoca a ancestralidade	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
REFERÊNCIAS	200
ANEXOS	214

INTRODUÇÃO

É difícil dizer quando, como e por que se dançou pela primeira vez. Embora, conforme Bourcier (1987, p.3), a falta de estudos e de confiabilidade científica de alguns registros dificultem uma datação precisa de suas origens, é possível acreditar, sem exagero, que a origem da dança se confunde com a da própria humanidade. A dança esteve, e ainda está, presente em quase todos os momentos solenes da existência humana: dança-se na guerra e na paz, nos casamentos e nos funerais, na sementeira e na colheita (GARAUDY, 1980, p.13)

Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses. Dançar é, antes de tudo, estabelecer uma relação ativa entre o homem e a natureza, é participar do movimento cósmico e do domínio sobre ele. (GARAUDY, 1980, p. 14).

Para muitas culturas, a primeira dança foi uma dádiva ofertada pelos deuses, e, nela, eles ainda se fazem presentes. É dançando sobre o demônio das trevas, que Shiva cria, destrói e recria o firmamento. Foi pelo barulho da dança, por ela ensinada aos coribantes, que Reia impediu Cronos de engolir Zeus (PORTINARI, 1989, p.23). Para os Guarani a dança é uma dilatação da natureza divina do deus Sol, assim como as ramagens floridas das árvores, assim como toda a vida. “Nhamandú é a vida” (PIERRE CLASTRES, 1990, p. 23).

Ainda hoje, em muitas culturas, como as sociedades do passado, a arte e a religião encontram-se reunidas, sendo manifestações do sagrado inerente ao homem. Do mesmo modo que o mito, a dança afirma a continuidade e o parentesco com um passado divino. É a identidade de um clã, uma manifestação concreta, no corpo, da ligação do homem com seus ancestrais ou com o herói fundador da tribo. A pessoa de determinada confraria que se apropriar desse material sagrado transforma-se em um iniciado, um xamã, um titular das danças, guardando, de certa forma, a alma de seu grupo. O humano, quando ligado ao sagrado, reconhece sua expressão em qualquer ação existente em seu cotidiano.

O filósofo francês Roger Garaudy (1980, p.20) dá à dança uma função de condensadora, uma vez que constitui a unidade do indivíduo e do grupo, do homem com o ambiente, da matéria com o espírito. A ordenação coletiva do trabalho se realiza de modo rítmico. A dança funciona como um captador da força viva

sobrenatural nascida dos esforços ritmados do grupo. É por meio dela que o indivíduo se afirma como pertencente a uma comunidade, ao mesmo tempo em que extrapola sua condição de sujeito. Em outras palavras o movimento cadenciado realizado em grupo, conscientiza o homem da superioridade do coletivo em relação aos indivíduos. Dançar confere coesão e transcendência à comunidade.

Assim, se a dança é inerente ao homem, quiçá à própria vida, é fácil detectar o interesse que ela pode despertar na ciência antropológica. O primeiro a estudar a dança, a partir de um viés antropológico, foi Franz Boas em sua obra *Arte primitiva*, de 1927. Compreendendo a dança como “os movimentos rítmicos de qualquer parte do corpo, a oscilação dos braços, movimentos do tronco ou da cabeça, ou movimentos das pernas e dos pés” (BOAS, 1996, p.325), o pesquisador se volta não só para os significados simbólicos por ela produzidos, mas também para seus aspectos técnicos e formais, observando as reações que suscita dentro de determinada cultura. Com ele, a dança é tratada como um campo autônomo nos estudos etnográficos.

A partir de Boas, a importância pela dança na antropologia abrangerá “interesses diversos, com caráter transdisciplinar e abertos a recortes e caminhos metodológicos variados” (GONÇALVES e OSÓRIO, 2012, p.13). A princípio, com ênfase em sua função social, a dança esteve dispersa na literatura antropológica, nos trabalhos de Radcliffe-Brown com os ilhéus andamaneses (1922), nas pesquisas etnográficas com balineses realizadas por Margaret Mead e Gregory Bateson (1936 e 1939), nas abordagens de Marcel Mauss sobre as técnicas corporais (1934), e Bateson, mais uma vez, quando escreveu sobre a metacomunicação (1954). Nas décadas de 1960 e 1970, as pesquisas de alguns antropólogos norte-americanos como Adrienne Kaeppler, Joan Keali’nohomoku, Anya Peterson Royce, Drid Williams e Judith Hanna contribuíram com uma nova abordagem nas investigações da dança, agora vista como expressão, prática, execução ou transformação de relações de poder (CAROZZI, 2011, p.14).

Diferentemente dos estudos etnográficos acima relatados, o presente trabalho não almeja explorar a função social das danças tampouco pretende esgotar os contextos que dão significado à dança ou ao movimento, como praticado pelos antropólogos contemporâneos. Buscamos, aqui, discutir as relações existentes entre o mito, o rito e a dança, a partir da hipótese da existência de uma natureza comum entre essas produções simbólicas humanas.

Ao longo do tempo, a dança passou, e ainda passa, por diferentes dinâmicas, seja na sua intenção, seja na sua estética. Contudo, uma característica essencial se mantém: ela surge da necessidade que o corpo humano tem de se expressar (FARO, 2004).

No Ocidente, especialmente na forma do balé, a dança foi marcada por um apuro estético, um trabalho rígido e por uma técnica conservadora e preocupada com o virtuosismo de seus intérpretes para o deleite de um público seletivo. Todavia, com as mudanças trazidas com o século XX, a estrutura clássica mostrou-se ultrapassada e os balés retornaram às suas raízes (PORTINARI, 1989).

Vaslav Nijinsky, bailarino de origem polonesa em busca da autenticidade, impulsionado pela contestação – rompendo com a graça pura e simples – e tentando encontrar uma nova forma de expressão, por meio de suas inclinações pessoais que remetiam ao seu ser “primitivo”, coreografa o escandaloso balé *Le Sacre du Printemps – A Sagração da Primavera*, com o subtítulo *Quadros da Rússia pagã em duas partes*, composto por Igor Stravinsky com colaborações de Nicholas Roerich no libreto. Apresentada pela primeira vez em 1913, na cidade de Paris, a peça tem como tema um ritual pagão que remonta a uma Rússia ancestral e cujo ápice acontece quando uma jovem dança até a morte, em sacrifício ao Deus da Primavera, almejando garantir a fertilidade da terra. Sua exibição causou verdadeiro tumulto (LEE, 2009).

Seguida de poucas apresentações, a coreografia de Vaslav Nijinsky, caminhou para o esquecimento. A música, por sua vez, graças aos esforços de seu compositor, Igor Stravinsky, distanciou-se de sua ligação com o balé e sobreviveu, com grandiosidade, como uma das mais importantes composições do último século.

Dessa cisão entre a música e dança, *A Sagração* acabou por receber uma quantidade assombrosa de leituras inovadoras para sua coreografia, diferentemente da maioria dos balés que a precederam, cujas *mise-en-scènes* originais eram encenadas literalmente. Dos coreógrafos que reinventaram *A Sagração* destacam-se Lesle Horton (1937), Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Kenneth MacMillan (1962), Glen Tetley (1974), Pina Bausch (1975), Paul Taylor (1980), Martha Graham (1984), dentre tantos outros já no início do novo milênio, ora se aproximando, ora se afastando de seu conceito original. Quanto à coreografia original de 1913, foi reconstruída quase por completo por Millicent Hodson e Kenneth Archer e teve sua estreia executada pelo Joffrey Ballet de Chicago no ano de 1987.

Considerada a riqueza das versões dançadas para *A Sagração*, dos elementos e apontamentos abordados, seria possível pensar esses diferentes trabalhos coreográficos, criados a partir de uma cena mítica, como variantes de um mito, à maneira do pensamento de Claude Lévi-Strauss? Tomando como objeto de estudo e ponto de partida a coreografia elaborada originalmente por Vaslav Nijinsky, no ano de 1913, em que medida as coreografias seguintes, como as construídas por Maurice Béjart, em 1959, e por Pina Bausch, em 1975, podem ser consideradas variantes de uma estrutura mítica?

A partir dessas questões, a pesquisa, “Entre a dança e o sacrifício – mito e rito nas coreografias de *A Sagração* da Primavera de Stravinsky e Roerich”, propõe pensar o trabalho coreográfico como uma expressão do mito, ou melhor, tentar demonstrar como o mito pode se revelar e renascer a partir da dança.

Valendo-se originalmente das concepções de mito de Claude Lévi-Strauss, essa pesquisa busca encontrar vestígios do pensamento mítico na construção de três coreografias diferentes para um mesmo balé, assim como traçar linhas de continuidade e descontinuidade em seus argumentos, tratando cada uma das propostas como variante de uma narrativa mítica. Dentre as inúmeras leituras do balé, foram escolhidas as versões de Maurice Béjart (1959), de Pina Bausch (1975) e a reconstrução do original de 1913, dançada pelo Joffrey Ballet (1987) - como uma versão de referência - pelos seus valores históricos e artísticos, já que cada uma, a seu modo, trouxe inovações relevantes para a dança contemporânea. De modo geral, os três espetáculos promoveram rupturas, imprimindo um novo sentido à linguagem da dança, em diferentes momentos. Introduziram temáticas novas, no âmbito histórico, para essa arte, e romperam com os cânones acadêmicos, estando, de certa maneira, entrelaçados no processo de modernização da dança, seja na criação da dança-teatro de linhagem europeia, ou na constituição de uma base para a dança na contemporaneidade. Desta forma, as três versões assinadas por criadores europeus, possibilitam, em certa medida, restringir a área de dispersão dos níveis das variações, esboçando um eixo de progressão de pensamento para a dança, bem ao gosto de Lévi-Strauss.

Outro fator relevante para a seleção das coreografias estudadas encontra-se no acesso a registros integrais das montagens. Foi esse o motivo, inclusive, que fez com que a versão de Maurice Béjart entrasse no trabalho. A dificuldade na obtenção do registro da coreografia elaborada pela bailarina norte-americana Martha Graham,

como apresentado no projeto inicial, culminou em sua substituição pela proposta do coreógrafo francês. As três versões (Quadro 1) escolhidas para o balé - Vaslav Nijinsky (reconstruído por Millicent Hudson e Keith Archer), Maurice Béjart e Pina Bausch - são encontradas integralmente no sistema global de redes de computadores (internet) e em plataformas de compartilhamento de vídeos (youtube).

Desta maneira, o capítulo inicial deste trabalho reconstitui a história da criação e do desenvolvimento da peça *A Sagração da Primavera*, por Igor Stravinsky, Nicholas Roerich e Vaslav Nijinsky, em 1913. Os bastidores, o contexto, as propostas artísticas de seus criadores, como também sua agitada estreia. A seguir, apresenta as releituras do balé, com as perspectivas criativas de Maurice Béjart com *Le Ballet du XXe Siècle* e de Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*.

Tomando como base o material utilizado como inspiração para a criação do balé por Stravinsky e Roerich, o capítulo 2 discute a matéria mítica escondida atrás dos rituais da primavera apresentados no libreto original, recorrendo ao pensamento de quatro pesquisadores fundamentais para o desenvolvimento conceitual do mito e do rito na antropologia.

Sir James George Frazer - antropólogo escocês, cujos estudos de religião e mitologia comparada encontram-se publicados em *O ramo de ouro*, obra organizada em 12 volumes - levanta a tese de que o pensamento humano progride de um estágio mágico para outro religioso, até alcançar a supremacia do pensamento científico. Seus estudos vinculam-se a uma corrente teórica denominada Escola Mito Ritual, defensora da ideia de que os mitos existentes seriam derivações sobreviventes de rituais antigos. Para Frazer, os mitos teriam se originado dos ritos de fertilidade associados ao pensamento mágico, imitativo e animista da humanidade em seu início.

Um passo à frente das ideias de Frazer, o antropólogo francês Charles-Arnold Kurr van Gennep desvincula os mitos dos ritos e debruça-se sobre a diversidade dos tipos de cerimoniais observados entre as sociedades para elaborar o seu conceito de *ritos de passagem*, marcados pelo processo de transição dos indivíduos de um status para outro. Van Gennep (2011, p.30) observou a existência em todos os ritos de três momentos sequenciais: a segregação, a margem e a agregação.

Ampliando a proposta de sequência ritual de Van Gennep, Victor Turner, por meio de sua antropologia social-estruturalista, extrapola os limites dos rituais e

enxerga, nas sociedades, eventos permanentes denominados por ele de dramas sociais.

Quadro 1. Ficha técnica das versões analisadas

Versão 1	Versão 2	Versão 3
Produção: The Joffrey Ballet Chicago	Produção: Le Ballet du XXe Siècle Bruxelles	Produção: Tanztheater Wuppertal Berlin
Música: Igor Stravinsky	Música: Igor Stravinsky	Música: Igor Stravinsky
Coreografia: Vaslav Nijinsky (1913) Reconstrução: Millicent Hodson (1987)	Coreografia: Maurice Béjart (1959)	Coreografia: Pina Bausch (1975) Assistente de Coreografia: Hans Pop
Cenários e Figurinos: Nicholas Roerich Reconstruído e supervisionado por Henneth Archer	Cenários e Figurinos: Pierre Caille	Cenários e Figurinos: Rolf Borzik
Trilha Sonora: Orchestra of National Theatre, Prague Maestro: Allan Lewis	Trilha Sonora: Orchestre National de Belgique Maestro: André Vandernoot	Trilha Sonora: Cleveland Orchestra Maestro: Pierre Boulez
Gravado em 1989.	Gravado em 1970.	Gravado em 1978.
Bailarinos: Beatriz rodriguez, Cameron Basden, Jill Davidson, Jodie Gates, Kathryn Ginden, Meg Gurin, Julie Janus, Tina Le Blanc, Valerie Madonia, Victoria Pasquale, Johanna Snyder, Beth Bartholomew, Mary Barton, Deborah Dawn, Charlene Gehn, Cynthia Giannini, Jennifer Habig, Elizabeth Parkinson, Kim Sagami, Carole Valleskey, Paul Shoemaker, Glenn Edgerton, Philip Jerry, Parrish Maynard, Tom Mossbrucker, Raymond Perrin, Joseph Schnell, Ashley Wheeler, Mark Wuest, Patrick Corbin, Jerel Hilding, Roger Plaut, Carl Corry, Mark Goldweber, Brent Phillips, Edward Stierle, Douglas Martin, Peter Narbutas, John Sheaffer, Tyler Walters.	Tania Bari, Germinal Casado, Christine Brabant, Marie-Claire Cairé, Louba Dobrièvitich, Jaleh Kerendi, Floris Alexander, Paolo Bortoluzzi, Antonio Cano, Pierre Dobrièvitich, entre outros ¹ .	Arnaldo Alvarez, Anne Marie Benati, Hiltrud Blanck, Elisabeth Clarck, Fernando Cortizo, Gary Austin Crocker, Jo-Anne Endicotti, Lutz Förster, John Giffin, Urs Kaufmann, Ed Kortlandt, Luis P. Layag, Mari Di Lena, Beatrice Libonati, Stephanie Macon, Anne Martin, Yolanda Meier, Dominique Mercy, Jan Minarik, Vivienne Newport, Barbara Passon, Jacques Antoinnes, Arthur Rosenfeld, Heinz Samm, Dana Robin Sapiro, Meryl Tankard, Christian Trouillas, Malou Airaud.
Duração total do espetáculo: 29'09"	Duração total do espetáculo: 33'	Duração total do espetáculo: 35'10"

¹ O video carece de ficha técnica completa acerca do elenco, do mesmo modo que em outras plataformas de dados digitais disponíveis na internet.

Os dramas sociais, assim como os ritos, estariam envoltos por uma sequência de acontecimentos – ruptura, crise, ação corretiva e reintegração – cuja função é o extravasamento das tensões geradas nas situações de conflito dentro das estruturas sociais. Turner (2013, p.97) acredita que, dentro dos dramas sociais, há um momento marcado pela *liminaridade*, a antiestrutura, quando aconteceriam as libertações das pressões sociais da vida ordinária e a expansão de um estado de homogeneidade e camaradagem, o *communitas*. O ato ritual, em sua antropologia, serve como um agente de mudança dentro do grupo social.

Em oposição à soberania do rito sobre o mito, Claude Lévi-Strauss, em sua teoria, trata o rito como uma derivação do mito. Enquanto o mito se encontra no plano da noção, o rito estaria vinculado ao plano da ação, buscando sua sobrevivência por meio da fragmentação e da repetição de uma estrutura cuja tendência seria a desarticulação e o empobrecimento das informações. Reconhecendo no mito uma possibilidade de estrutura dentro do pensamento sensível, o antropólogo francês, elaborará uma lógica particular de investigação desses elementos, aproveitando-se da música, da psicanálise e da linguística. Os mitos carregariam uma mensagem básica que somente pode ser compreendida a partir de uma análise criteriosa e ampla de todas as suas versões, tal como a da mitologia. Por sua natureza vinculada à oralidade, os mitos tenderiam, ao longo do tempo e do espaço, a sofrer transformações em sua organização, porém mantendo fragmentos de sua estrutura básica original, encerrando na literatura, na história e nas artes seus estágios finais.

Partindo, especialmente, dessa ideia de anamorfose dos mitos, o capítulo 3 analisa as três versões de *A Sagração da Primavera*, pensando seus conteúdos como derivações do suposto mito eslavo usado como fonte de inspiração pelos libretistas.

Na primeira fase da análise, encontra-se a apreciação inicial dos registros, seguida da identificação e divisão, em cada uma das coreografias, dos treze movimentos da música elaborados por Stravinsky, que dizem respeito a um acontecimento específico do argumento e da composição musical de 1913. São eles: *Melodia de Abertura*, *Presságios da Primavera*, *Ritual de Abdução*, *Círculos da Primavera*, *Ritual das Tribos Rivaes*, *Procissão do Velho Sábio – O Sapiante*, *Dança da Terra*, *Introdução*, *Os Círculos Misteriosos das Jovens Donzelas*, *Glorificação da*

Vítima Escolhida, Invocação dos Ancestrais, Ritual dos Ancestrais e Dança do Sacrifício.

Esses momentos foram aproximados do que Lévi-Strauss concebeu como mitema, unidade básica estruturante do mito. De modo simples, sem a imposição de oposições², como adotado nas análises estruturais, as treze passagens nas versões analisadas foram submetidas à descrição, à condensação do acontecimento principal e à comparação dos argumentos com o argumento original.

A organização desses dados desencadeou uma segunda fase na pesquisa. Essa etapa compreendeu a tentativa de uma discussão dialógica entre os três registros sobre o levantamento de temas míticos e a observação de temas que se repetiram, emergiram ou sofreram obliteração nas três versões.

Aproximando o fazer coreográfico da narrativa dos poetas, aedos, bardos e outros perpetuadores do mito pela tradição oral, e acreditando que os argumentos das três coreografias escondam as reminiscências do momento em que mito, rito e dança pertenciam ao mesmo terreno simbólico do sagrado, as versões de Nijinsky, Béjart e Bausch foram comparadas e interpretadas à luz das concepções de sacrifício de Marcel Mauss, Henri Hubert e René Girard, dos trabalhos do historiador das religiões Mircea Eliade, da história da dança ocidental por Paul Boucier e dos estudos contemporâneos sobre performance e rito, oriundos da corrente de Richard Schechner. Fazem parte, também, do arcabouço teórico o já mencionado Sir James G. Frazer e seu *O ramo de ouro*; Charles Arnold Van Gennep e os *Ritos de Passagem*; Vitor Turner e as obras *O processo ritual*, *Dramas, campos e metáforas* e *From ritual to theater* e, sobretudo, Claude Lévi-Strauss, especialmente, com *Antropologia Estrutural*, *O Pensamento Selvagem* e *Mitológicas* para o reconhecimento dos temas míticos.

Cabe ressaltar, no entanto, no que diz respeito à análise das coreografias, que os registros configuram-se como objetos artísticos submetidos à linguagem audiovisual digital, e, por esse motivo, os efeitos coreográficos pertencem a outra linguagem, direcionada pelas câmeras que se sobrepõem à visão do coreógrafo e diferenciam-se da impressão causada no espectador presente na exibição da obra. Os registros audiovisuais da adaptação de Millicent e Archer datam do mesmo ano

² Um detalhamento do processo de análise estrutural dos mitos, assim como, o entendimento do conceito de oposição, encontra-se no subitem “A selvagem lógica do mito” presente no Capítulo 2 deste trabalho.

de sua estreia, 1987. A coreografia de Maurice Béjart, de 1959, é um filme de 1970, enquanto a coreografia de Pina Bausch, original de 1975, é um registro de 1978.

Por fim, é importante ressaltar que a coreografia de Nijinsky abarca elementos cênicos preexistentes no rito e mergulha na provável origem evolutiva da dança, o que, por si só, envolve problemas de interesse da antropologia. A dança, como o teatro, pode servir como um mecanismo para o alcance da liminaridade, do mesmo modo que advém dela, como proposto pelo antropólogo Victor Turner (2013, p.97). Além do mais, levando-se em conta o fato de a dança constituir-se como uma das manifestações humanas mais primitivas, este trabalho assume, por excelência, um caráter antropológico, embora tal debate tenha sido pouco explorado ao menos no que diz respeito à dança nas sociedades complexas. Nesse sentido, talvez se possa dizer que aqui reside a contribuição maior e a originalidade que pesquisa possa trazer para o campo da antropologia.

Capítulo 1 – UM BALÉ À DERIVA

Prenúncios de uma Primavera

O cosmos encontra-se em eterna dança. A Terra, uma de suas bailarinas, ao deslocar-se ao redor do Sol, é agraciada, em diferentes intensidades, pela luz e pelo calor do astro-rei. Submetida às prerrogativas do Universo, a Terra, em algumas de suas regiões, ofertará, como resposta à natureza, as estações do ano. À vida caberá organizar-se para a oposição entre um verão fértil e um inverno infecundo e, ao homem, o recolhimento nos períodos mais difíceis até os prenúncios de uma nova época sinalizada pelas flores, pelo acasalamento, pela gestação de uma nova geração. Será o gozo dos recursos ofertados pela terra, um período para se ocupar da vida antes que uma nova estação árida retorne e se imponha. É chegada a primavera.

Astronomicamente, por conta das posições da Terra e do Sol, a primavera no hemisfério norte, a primavera boreal, começa no dia 20 de março – equinócio³ de março – e vai até o dia 21 de junho – solstício⁴ de junho. No hemisfério sul, a primavera astral tem seu início no dia 23 de setembro e seu término no dia 21 de dezembro (COSTA, 2013).

Nesse período do ano, nas regiões de latitudes médias e altas, as temperaturas sobem gradualmente, afetando de modo direto a vida nesses lugares. As plantas despertam de sua dormência no inverno, e os animais saem da hibernação, partindo para suas atividades de nidificação e reprodução ou até mesmo de migração para lugares afastados em resposta às temperaturas altas. Como perto da linha do Equador as temperaturas variam pouco ao longo do ano, e nas regiões polares a primavera é muito curta, ela é considerada no hemisfério norte, como a primeira das quatro estações; daí o significado da palavra, *prima vera*, no latim vulgar, significando o “primeiro verão” ou o “princípio do verão”, já que o vocábulo latino *vernum* era usado desde os antigos romanos até o século XVI para nomear a estação que hoje chamamos de primavera. Com o tempo, essa palavra passou a designar toda a estação do ano após o inverno, e não apenas o seu início, enquanto

³ Equinócio é cada uma das duas épocas em que o Sol, ao descrever a eclíptica, passa pelo equador, tornando o dia igual à noite em toda a Terra; ocorre em 21 de março e 23 de setembro (FERREIRA, 2010, p.820).

⁴ Solstício é a época em que o Sol, tendo-se afastado o mais possível do equador, parece deter-se e estacionar-se durante alguns dias, antes de voltar a aproximar-se de novo do equador; ocorre nos dias 21 de junho e 21 de dezembro (FERREIRA, 2010, p.1958).

o termo verão passou a ser usado para estação seguinte (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2019).

Associada ao início das sementeiras e do período de colheitas, a primavera, marcava, em vários calendários antigos, o início do ano em muitas culturas europeias. Vinculada às ideias de renascimento e renovação, ganhava sentidos poéticos ou figurados de juventude, assinalava aniversários e tempos idílicos ou ainda, era vista como princípio de mudanças, nomeando movimentos revolucionários, ondas de protesto ou levantes pró-democracia (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2019).

Na arte, até o século XX, a primavera foi idealizada como tema que remetia ao nascer do sol, ao canto dos pássaros, ao sussurro das folhas e flores, ao agradável retorno do calor, à paz da vida pastoril, topos permanentemente evocados em sonetos, e nos concertos em alegre. No entanto, quando as cortinas se levantaram no palco do luxuoso e moderno Teatro Champs-Élysées, no dia 29 de maio de 1913, não foi exatamente isso que uma plateia ansiosa encontrou (KELLY, 2000, p.259).

Tumultos na estreia

Sob a regência do experiente maestro Pierre Monteux e executada pelos Balés Russos (Figura 1), *A Sagração da Primavera* entrou para a história das montagens teatrais em meio a vaias e tumultos. A exposição de uma Rússia arcaica, representada por uma música agressiva e caótica, cenários e figurinos primitivos e impressionantes, além de uma dança assustadora, culminou em violência e gerou muitos boatos. Aquela primavera pós-darwiniana de crescimento desenfreado levou a plateia ao delírio e ao horror. Muitas são as anedotas que marcaram sua *première*, obrigando os mais atentos ao cuidado de selecionar e de separar os fatos das ficções, já que o lendário alvoreço tomou dimensões superiores à própria obra, colocando na penumbra o seu real valor artístico e histórico.

Acerca do tumulto não existem evidências de brigas em massa, ou de arremessos de objetos no palco, ou no fosso da orquestra. Os jornais do dia seguinte à *première* pouco ou quase nada comentaram sobre o ocorrido, certamente porque os jornalistas não estavam lá. A estreia alcançou enorme cobertura da

imprensa, mas só no diz respeito ao que fora visto no ensaio geral. O costume das companhias artísticas de convidar jornalistas e críticos antes da estreia, para a redação de notas de divulgação para venda de ingressos, esvaziou dos noticiários qualquer indício de manifestações de um público desgostoso. Assim, quando o tumulto aconteceu, os jornais já tinham suas histórias escritas (KELLY, 2000, p.294).



Figura 1. Balés Russos em Sevilha. Serguei Diaguilev ao centro – 1916⁵



Figura 2. Serguei Diaguilev e Igor Stravinsky.
Fonte: The Telegraph

Há chances de que tudo tenha passado de um golpe de publicidade. Sergei Diaghilev (Figura 2), empresário dos Balés Russos, havia instigado a curiosidade de todos. A noite escolhida para a estreia comemorava o aniversário de o *Fauno*, balé no qual Vaslav Nijinsky (Figura 3) simulou masturbar-se usando um lenço. O público aguardava algo estrondoso. As entradas tiveram seus preços, que já eram caros, dobrados. O programa da noite foi cuidadosamente selecionado. Três balés clássicos do repertório dos Balés Russos estavam incluídos na programação. A *Sagração*, mesmo sendo a atração principal, seria a segunda na ordem de exibição, provavelmente, porque Diaghilev intencionava fazer com que a peça parecesse o mais diferente e radical possível. Corredores e escadarias do teatro foram ocupados por espectadores ansiosos, o salão estava cheio. A performance teve início às 20 horas e 45 minutos e, a partir desse momento, toda sorte de especulações estava anunciada. Aqueles que estiveram presentes mencionaram que, nos primeiros minutos, foram ouvidos assobios e corrilas com os sons vindos das galerias, seguidos pelos andares inferiores. O som do fagote solitário foi um assombro. A raiva voltou-se contra os dançarinos e, depois, contra a orquestra. A versão do maestro para o ocorrido inclui que tudo o que estava disponível foi arremessado

⁵ Informações sobre a Fonte e a Referência das Ilustrações encontram-se no item Iconografias presente nas Referências.

sobre os artistas, e que Igor Stravinsky (Figura 4), antes de desaparecer para vagar solitário pelas ruas de Paris, puxava, irado na coxa, a cauda da casaca de Nijinsky, que em pé, sobre uma cadeira, gritava os números em russo para que os bailarinos mantivessem a coreografia, já que ouvir a música mostrava-se impossível. A lenda acrescenta ainda que o maestro firmemente conduziu a orquestra até o final. Outra versão conta que, durante seu desempenho ao longo da “Dança do Sacrifício”, a escolhida, defendida na ocasião pela bailarina Marie Piltz, enquanto tremulava as pernas por conta da coreografia, era achincalhada com piadas do tipo: “Precisamos de um médico!” (KELLY, 2000, p.282).



Figura 3. Vaslav Nijinsky – 1912.

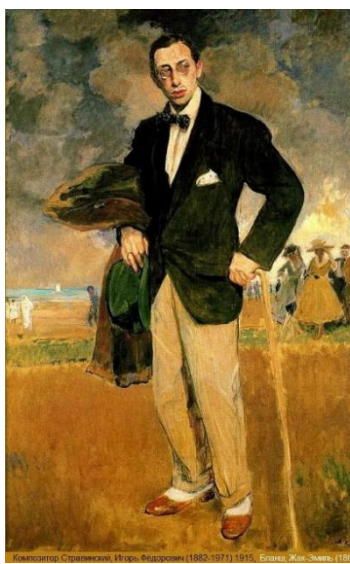


Figura 4. Igor Stravinsky – 1915



Figura 5. Pierre Monteux

O musicólogo Thomas Forrest Kelly, em seu livro *First Nights: Five Musical Premieres*, acredita que nada disso aconteceu de fato; o maestro registra (KELLY, 2000, p.293) que, em boa parte do segundo ato da peça a euforia já havia passado e Marie Piltz enfrentou calmamente a audiência. Uma observação do musicólogo é bastante pertinente: como o maestro Pierre Monteux (Figura 5) poderia saber de todas essas particularidades, citadas por ele, se se mantinha ocupado com a regência da orquestra? Outra dúvida seria sobre a possibilidade de uma audiência, mesmo que incansável, permanecer os quase trinta minutos da peça, gritando e vaiando – ainda que muitos tenham se retirado do teatro logo no começo – abafando a orquestra. Tal proeza não seria exequível por muito tempo sem estímulos para a retomada das injúrias. As classes mais baixas, da qual faziam parte intelectuais e

artistas boêmios, que pagaram preços mais populares, foram acusadas de começar a desordem. Ainda que Diaghilev tenha ficado satisfeito com o resultado de sua *première*, seria um exagero atribuir a ele a total responsabilidade pelo misto de sucesso e espanto materializados no palco. A temporada encerrou-se depois de concluídas as dez apresentações previstas para *A Sagração*, sendo as quatro últimas em Londres. Mesmo com exhibições mais tranquilas, o espírito de agitação da primeira noite permaneceu. As críticas foram as mais diversas, de defensores a detratores, todos, mesmo aqueles que não assistiram às apresentações tiveram alguma coisa a opinar sobre o balé. Enrico Cecchetti, um dos mestres de balé que trabalhou com os Balés Russos, disse

I think the whole thing has been done by four idiots: First, M. Stravinsky who wrote the music. Second, M. Roerich who designed the scenery and costumes. Third, M. Nijinsky who composed the dances. Fourth, M. Diaguilev who wasted Money on it⁶ (KELLY, 2000, p. 257).

De qualquer modo, para além da exaltação ou do menosprezo que sofreu, *A Sagração* trazia conteúdos e propostas novas de criação para uma audiência acostumada ao virtuosismo da dança clássica, às composições de tonalidades coloridas e às histórias românticas dos balés.

OS BALÉS RUSSOS

Postos de lado os tumultos da estreia, *A Sagração da Primavera* foi criada para os Balés Russos, uma companhia de dança inventada e administrada com firmeza por Sergei Diaghilev, um empresário nascido em São Petersburgo e que, afinado com a atmosfera do final do século XIX, buscou, com seus espetáculos, transpor os princípios da arte total wagneriana⁷ (LANGENDONCK, 1998, p.22).

⁶ “Eu acho que toda a coisa foi feita por quatro idiotas: primeiro, sr. Stravinsky quem escreveu a música. Segundo sr. Roerich quem desenhou os cenários e os figurinos. Terceiro, sr. Nijinsky quem compôs as danças. Quarto, sr. Diaghilev quem desperdiçou dinheiro com isso.”

⁷ Richard Wagner (1813-1883), maestro, compositor e ensaísta alemão, em sua obra *Arte e revolução* (1849), delineia um quadro tradicionalmente idealizado da “obra de arte integrada” na tragédia grega, enfatizando não somente a união das “artes separadas” da poesia, dança e música a serviço do drama, como também o aspecto “comunitário” do próprio evento – sua função social ética e religiosa de unir o povo de Atenas e promover um elo espiritual entre todos através da arte. O que distingue a versão wagneriana do ideal grego da longa tradição estética orientada para o classicismo desde o Renascimento é o forte componente de teoria social revolucionária, vagamente sintetizando ideias de Proudhon, Feuerbach e outros precursores de Marx (MILLINGTON, 1995, p. 257).

A companhia nasce da decisão do empresário de levar a reedição de alguns dos espetáculos do Balé Imperial da Rússia para Paris. De espírito visionário, o produtor vislumbrava boas oportunidades comerciais na capital francesa. A viagem inaugural, em 1909, que seria mera experiência, transfigurou-se no princípio de uma verdadeira revolução. Os Balés Russos hipnotizaram os parisienses. O elenco feminino, a música vibrante, a ousadia dos cenários e o vigor da dança masculina impressionaram os críticos. O sucesso garantiu uma segunda temporada, e uma série de inimizades dentro do Teatro Imperial. Ignorando as adversidades e percebendo algo potente em suas mãos, Diaghilev rompe com a instituição e, já no ano seguinte, com seu elenco, em sua maioria emigrados da companhia do império russo, debutava na Ópera de Paris (PORTINARI, 1989, p.114).

A agora entidade artística Balés Russos deleitava o público com seu repertório tradicional e duas novas criações – “Scheherazade” e “O Pássaro de Fogo” - o primeiro balé composto por Igor Stravinsky. Ascendendo à glória em ritmo vertiginoso o grupo vence os limites de sua sede e excursiona, com sua arte, para Londres e para o sul da Europa. Garantindo sempre novidades, desta vez, exibia uma segunda parceria com Stravinsky, o balé “Petrushka”, que tal qual seu antecessor trazia à ribalta um tema do folclore russo. Aos poucos, a capacidade catalisadora de Diaghilev atraiu a colaboração de figuras eminentes da Arte. A companhia oferecia, para sua audiência, argumentos de Stéphane Mallarmé, cenários e figurinos de Léon Bakst, músicas de Frédéric Chopin, Claude Debussy, Maurice Ravel e de conterrâneos como Pyotr Ilyich Tchaikovsky e do próprio Igor Stravinsky. Ana Pavlova e Vaslav Nijinsky eram seus principais bailarinos e as coreografias ficavam a cargo de Michel Fokine, considerado o pai do balé moderno. No futuro, em fase mais modernista, os Balés Russos exibiriam espetáculos com cenários e figurinos desenhados por Pablo Picasso, Henri Matisse e Joan Miró, vestimentas de Coco Channel, argumentos de Jean Cocteau e músicas de Richard Strauss, Francis Poulenc e Erik Satie. A assinatura dos Balés Russos será o requinte técnico e apuro estilístico em todas as artes envolvidas, seja música, coreografia, cenários e figurinos (PORTINARI, 1989, p.115).

Esse será um ambiente nutritivo para o surgimento de um novo balé e, em meio a toda essa efervescência, *A Sagração da Primavera* se manifestará na forma de um sonho.

“O Grande Sacrifício” de Roerich

Nascido na Rússia em 1882 e de essência cosmopolita, Igor Stravinsky viveu impulsionado por duas guerras, na Suíça, França e Estados Unidos. Dono de uma carreira prolífica e de notável diversidade estilística produziu trabalhos com fortes influências do folclore russo, como “O Pássaro de Fogo”, passando também pelo neoclassicismo e o serialismo. Será justamente com *A Sagração da Primavera*, da primeira fase de sua carreira (1907-1919), que surgirá sua reputação como revolucionário musical (WHITE, 1991, p.9).

O primeiro registro da ideia da peça aparece em uma carta trocada entre Igor Stravinsky e Nicholas Roerich (Figura 6), pintor russo, nascido em 1874, integrante do círculo de artistas que colaboraram com a revista “Mundo da Arte”⁸ e responsável pela concepção visual dos cenários (Figura 7) e figurinos do balé “O Príncipe Igor”, dançado em 1909 pelos Balés Russos. Na carta de 1910, Roerich comenta sobre a necessidade de ambos contarem sobre os planos de “O Grande Sacrifício” para Diaghilev o qual, de imediato, aprova o projeto (VAN DEN TOORN, 1987, p.2).

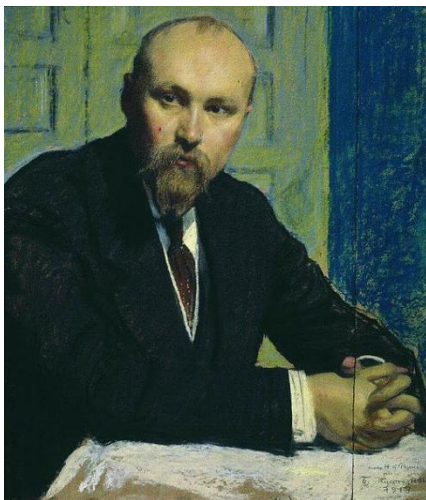


Figura 6. Nicholas Roerich



Figura 7. Pano de fundo para o Primeiro Ato: Adoração da Terra criado por Roerich

Por conta da dedicação de Stravinsky para a composição de “Petrushka”, os trabalhos para “O Grande Sacrifício” - nome original do balé - foram interrompidos

⁸ Mundo da Arte foi uma revista fundada por Sergei Diaghilev em 1899, cujo objetivo era a divulgação da pintura e das artes russas. Suas publicações aconteceram até o ano de 1904 e tiveram poderosa influência sobre a intelectualidade russa (PORTINARI, 1989, p.109).

naquele ano e o artista plástico e o músico apenas voltariam a conversar sobre a peça em julho de 1911, em uma visita do compositor a Roerich, na residência da princesa Maria Tenisheva em Talashkino. Ali os dois finalizaram o argumento de *A Sagração*, criando o esboço do que seria a terceira colaboração de Stravinsky para a companhia de Diaghilev (TARUSKIN, 1996, p.874).

A partitura foi elaborada por etapas. Stravinsky começou compondo os trechos que seriam chamados de “Presságios” e “Círculos da Primavera”. No ano seguinte, em março de 1912, a primeira parte da obra estava pronta, assim como grande parte do segundo ato e uma versão reduzida da peça para piano, uma versão perdida e que, possivelmente, foi usada por Stravinsky para a apresentação de sua ideia para o maestro Monteux. Passado o inverno, o compositor só voltaria a se dedicar à partitura em novembro do mesmo ano. Tendo como pano de fundo a decisão de Diaghilev de adiar a estreia de “O Grande Sacrifício”, aproveitou a temporada de 1912 e participou de festivais. A obra seria finalizada no próximo inverno, meses antes de sua estreia, quando Stravinsky assinou e datou a partitura em 08 de março de 1913, na cidade de Clarens (VAN DEN TOORN, 1987, p.24).

Enquanto acontecia a composição do balé, Roerich trabalhou na criação dos figurinos e dos cenários (Figuras 8, 9 e 10). Inspirado, em parte, por suas pesquisas arqueológicas e pela coleção de vestidos camponeses da princesa Tenisheva, o artista desenhou dois painéis que ficariam ao fundo em cada um dos atos, além de trajes coloridos e de precisão histórica, sendo que alguns deles foram conservados até os dias de hoje (KELLY, 2000, p.288).



Figura 8. Figurinos criados por Roerich para *A Sagração da Primavera*



Figura 9. Desenho elaborado por Roerich para os figurinos de *A Sagração da Primavera*



Figura 10. Caracterização do Velho Sábio

Os ensaios aconteceram já no segundo trimestre de 1913. Os músicos encontravam-se com Monteux sob a supervisão de Stravinsky que, de longe, tecia pequenas considerações, enquanto os bailarinos reuniam-se em ensaios cansativos com Nijinsky. Depois de um pouco mais de quinze ensaios e de muita promoção e publicidade, deu-se a estreia de *A Sagração da Primavera* para uma plateia ansiosa (KELLY, 2000, p.280).

Uma *Primavera* em Sagração

Levantadas as cortinas no palco do Teatro Champs-Élysées, a plateia assistiu à história de uma antiga tribo eslava que realiza certos rituais para garantir que a terra produza frutos. Um ritual pagão, reconstituído brilhantemente (Figuras 11 e 12), no qual o ápice era a morte de um membro da comunidade: uma jovem donzela será sacrificada, dançando até a sua morte, em honra ao deus da fertilidade. Não era esse tipo de sagração que o público esperava.



Figura 11. Dançarinas caracterizadas para *A Sagração da Primavera* – 1913



Figura 12. Caracterização dos homens para *A Sagração da Primavera* – 1913

A palavra francesa *sacre*, coroação em português, é utilizada para denominar cerimônias de rica tradição, realizadas por altas autoridades eclesiásticas e/ou monárquicas, conduzidas para um propósito específico: consagrar, instituir o sagrado a um indivíduo que passará a exercer, perante a sua comunidade, a função de um rei, de uma rainha ou de um bispo. Segundo Marcel Mauss e Henri Hubert (2005, p.15), a ideia da consagração traz a noção de transformação de um objeto, ou de alguém, de um domínio comum para o sagrado, que pode se instituir de duas maneiras distintas: pelo esgotamento de seus efeitos sobre um único objeto/sujeito –

a unção ou a coroação de um monarca – ou a sagração para fins coletivos, o que seria o sacrifício.

O sacrifício foi a consagração apresentada por Igor Stravinsky, Nicholas Roerich e Vaslav Nijinsky na apresentação de *A Sagração da Primavera* em maio de 1913. Uma obra que deveria refletir o ritual solene, a tradição bem compreendida pela sociedade da época, um ritual familiar de coroação, expôs, em quadros, práticas de adoração da terra, envolvendo xamãs e a execução de uma virgem. Pelo seu contexto, é compreensível o segundo nome dado à peça: “Quadros da Rússia Pagã” (KELLY, 2000, p.260).

O balé é dividido em duas partes: a primeira conhecida como “Adoração da Terra” e a segunda, “O Sacrifício”. Duas partes que, de certo modo, representam polaridades como o dia e a noite, o masculino e o feminino, a preparação e o sacrifício. A primeira parte é estruturada em sete seções ou quadros, enquanto “O Sacrifício”, compreende seis seções. A obra é a reunião de treze unidades musicais e coreográficas, que, conforme Van den Toorn (1987, p.26-27), pode ser compreendida da seguinte forma⁹,

Parte Um: *L'Adoration de la Terre* (Adoração da terra)

Introduction - Introdução: Introdução Orquestral. Acontece antes da subida das cortinas.

Les augures printaniers - Presságios da Primavera: É o começo da Primavera. Uma velha entra e faz presságios sobre o futuro.

Jeu du rapt - Ritual de Abdução: As jovens chegam do rio e iniciam a dança da abdução.

Rondes printanières - Círculos da Primavera: O “khorovod” é dançado pelas jovens, são os círculos da primavera.

Jeux des cités rivales - Ritual das Tribos Rivaís: Dois grupos se formam e tem início o ritual das tribos rivaís.

Cortège du sage: Le Sage - Procissão dos Sábios – o Sapiante: Acontece a benção da terra pelo líder dos anciãos.

Danse de la terre - Dança da Terra: A comunidade inicia uma dança passional de unificação com a terra.

Parte Dois: *Le Sacrifice* (O Sacrifício)

Introduction - Introdução.

⁹ Os títulos em francês são baseados na organização dada por Stravinsky nas partituras de piano publicadas em 1913, seguido pela tradução para o português, não sendo, necessariamente, os nomes utilizados nas apresentações no Brasil (VAN DEN TOORN, 1987, p.26-27).

Cercles mystérieux des adolescentes - *As rodas misteriosas das jovens donzelas*: Em círculo as meninas iniciam jogos misteriosos.

Glorification de l'éule - *Glorificação da Vítima Escolhida*: Uma das jovens é selecionada aleatoriamente, logo sendo glorificada como a "Escolhida", em uma dança cerimonial.

Évocation des ancêtres - *Invocação dos Ancestrais*: Numa dança breve os ancestrais são invocados.

Action rituelle des ancêtres - *Ritual dos Ancestrais*: A "escolhida" é confiada aos cuidados dos anciãos sábios.

Danse sacrale (l'Élue) - *Dança do Sacrifício*: Na presença dos anciãos, a jovem dança até a sua morte.

A partir dessa estrutura, Stravinsky traduz, por meio da música, a chegada de uma nova fase na natureza. As primeiras notas ressoam de um fagote isolado, que toca mais alto do que qualquer outro instrumento da orquestra, anunciando estridentemente o que está por vir. Logo, uma segunda camada surge com um emaranhado de sons vindos dos instrumentos que tocam suas frases em repetição, como ruídos anárquicos de uma selva. É um despertar. O prelúdio da Primavera (KELLY, 2000, p.259).

A partitura de Stravinsky, embora arrojada, apresenta alta complexidade. Pierre Monteux, o maestro responsável pela orquestra da noite de estreia, ao que se sabe, rejeitou a obra até a sua morte, mesmo executando-a inúmeras vezes. Kelly (2000, p.274) afirma que Monteux só foi convencido a reger os músicos, na temporada de estreia, graças a um comentário sagaz e persuasivo de Diaghilev que disse que enquanto Stravinsky tocava ao piano uma versão reduzida de *A Sagração* num encontro privado em Monte Carlo no ano de 1912, manifestava-se, ali, uma obra-prima.

É possível que a rejeição de Monteux esteja vinculada à difícil partitura. Eric Walter White (1961, p.61) afirma que a composição, com duração de cerca de 35 minutos, é elaborada sobre uma complicada combinação métrica de dois e três tempos e enfatizada por uma percussão forte com batidas irregulares. Reconhecida como um trabalho revolucionário, a composição está enraizada nas tradições musicais russas, conforme acrescenta Richard Taruskin (1980, p.543). O pesquisador diz que mais de uma dúzia de referências podem ser identificadas nas melodias de *A Sagração*, dentre elas uma adaptação de uma das cem canções nacionais russas de Rimsky-Korsakov. Sob essa perspectiva, *A Sagração* nada mais é do que a apoteose de uma maneira de pensar a música que começou na década

de 1830 com Mikhail Glinka, como corrobora Tom Service (2013). Modo de pensar esse que, a partir do orientalismo, influenciará a produção das artes em geral na Rússia do século XIX e permeará não apenas a composição musical para o balé, como também a sua concepção plástica. Assim como outros compositores da mesma época, a música de Stravinsky para *A Sagração* move-se em blocos justapostos como um mosaico. São novos sons com várias dissonâncias. Versões de acordes empilhados um em cima do outro, construídos por meio de escalas e harmonias. Ritmos bruscos e chocantes derivados de algum modo das músicas populares. No entanto, Stravinsky admitiu que apenas a “Melodia de Abertura” tinha em suas linhas derivações de canções folclóricas eslavas. O notável fagote com registro alto viria de uma canção de casamento lituana (TARUSKIN, 1980, p.502).

Outras características importantes da composição de Stravinsky, tal qual afirma Kelly (2000, p.268), serão o uso de chaves diferentes ao mesmo tempo e o abuso dos ostinatos, frases musicais persistentes e repetitivas. O músico usa essa técnica trabalhando com dois instrumentos em contagens diferentes. Na seção “Círculos da Primavera”, por exemplo, aparece o mesmo fragmento de música várias vezes. Além dessas particularidades, interrupções no meio do balé também são constantes, surgindo de modo curto ou mais duradouro como a que acontece na “Procissão de Sábios”. Nessa seção, tubas emitem uma nota longa e, de certo modo, imprevisível, na qual o compositor emprega quatro notas tocadas em tempos diversos. Quando a chegada do sábio se dá, a dança adquire regularidade, transformando o desequilíbrio da linha de tubas em algo organizado, fazendo com que o público permaneça atento e interessado. Os ostinatos juntam-se. Não há desaceleração ou cadência para o término, apenas uma parada súbita. Um harmônico de cordas. É o beijo à terra. A tradução em música de um ato solene.

Tantas combinações de notas incomuns não facilitaram os ensaios da orquestra. Monteux precisou pedir aos músicos que não parassem de tocar quando achassem que haviam cometido algum erro, dizendo que, caso algo tivesse sido tocado erroneamente ele diria. O maestro ensaiou separadamente as cordas, os sopros e os metais, o que não era nada comum para os instrumentistas. Somente a percussão participou de tudo. Foram dezessete ensaios, um número muito grande para uma peça de um pouco mais de trinta minutos, e isso sem contar os ensaios que aconteceriam com o corpo de baile no salão principal. A própria orquestra para *A Sagração* não é uma orquestra padrão. Stravinsky planejou uma composição para

uma orquestra normal, porém, quando o diretor do Teatro Champs-Élysées, concedeu a quantia de vinte e cinco mil francos por dia de apresentação – como garantia de que a nova temporada dos Balés Russos fosse no luxuoso e recém-inaugurado edifício da Avenida Montaigne, por indução de Diaghilev – a orquestra teve seu tamanho aumentado. A “Melodia de Abertura”, por exemplo, utiliza mais de cinco instrumentos para cada tipo de instrumento de sopro e serão cinco a quantidade de oboés, trompetes, trombones, trombetas, clarinetes e flautas. As trompas chegam ao número de oito. Todos tocando simultaneamente, criando uma cacofonia. Há músicos tocando em padrões, e outros tocando melodias comuns ao mesmo tempo. Essa sobreposição dos instrumentos soa como algo extremamente desorganizado e, no entanto, é de uma organização extrema. Outra característica é que, apesar de grande, boa parte da partitura é escrita em câmara, com instrumentos individuais e pequenos grupos com papéis distintos. Ainda sobre os ensaios, Monteux fez com que os trechos complicados fossem repetidos inúmeras vezes de forma exaustiva. Stravinsky acompanhava os ensaios atrás do infatigável e minucioso maestro, apontando pequenas frases que gostaria de ouvir novamente. Quando, enfim, toda a orquestra foi reunida, assemelhou-se ao caos (KELLY, 2000, p.279).

Terminada a temporada de 1913, Stravinsky dedicou-se a muitas revisões da música, sempre com as salas de concertos em mente. Robert Fink (1999, p.299) propõe que várias seções da peça fossem radicalmente repensadas entre o esboço e a partitura publicada em 1922. Considerando a execução da “Dança do Sacrifício” como modelo, notam-se modificações de tempo que não foram escritas para a encenação. De um modo geral, como mantém o autor, as primeiras interpretações de *A Sagração* foram mais lentas e elásticas. O *debut* de *A Sagração*, como um concerto, aconteceu quase um ano depois de sua estreia em São Petersburgo. No mesmo ano, em 5 de abril de 1914, Stravinsky desfrutou do reconhecimento exclusivo quando, pela segunda vez, a composição foi conduzida como um concerto e o compositor foi erguido em triunfo sob os ombros de seus admiradores pelos corredores do Cassino de Paris. Ele mesmo seguraria uma baqueta para reger *A Sagração* outras vezes, como um concerto, nos anos que seguiriam (VAN DER TOORN, 1987, p.39).

Considerada a explanação acerca do conteúdo do libreto de *A Sagração da Primavera* e da suas peculiaridades e estrutura musical – que culminam em uma

espécie de tradução em música de um rito de sacrifício – é importante lembrarmos que, mesmo de extrema originalidade e técnica, a potência da peça não é exclusiva do trabalho de Stravinsky. A obra elaborada em 1913 é um balé musicado; em outras palavras, é uma composição musical realizada com a intenção de ser apresentada cenicamente por um corpo de baile. Por esse motivo, *A Sagração da Primavera* foi composta para ser corporificada e assistida.

A Primavera na Dança: a Sagração de Nijinsky

A criação da coreografia da montagem de estreia de *A Sagração da Primavera* foi entregue a Vaslav Nijinsky. Filho de um casal de bailarinos, Nijinsky nasceu em Kiev, atual Ucrânia, possivelmente no ano de 1889. Sendo o ofício da família, ele e seus irmãos, desde muito cedo, estiveram ligados ao mundo da dança. Ainda criança, ele e sua mãe, depois de serem abandonados pelo pai, mudaram-se para São Petersburgo e logo foi matriculado na Escola do Teatro Imperial. Reconhecido como um excepcional bailarino, Nijinsky facilmente foi aceito para o elenco do Ballet do teatro e, mesmo inexperiente, obteve imenso destaque. Em 1909, conhece o então responsável pela publicação dos anais do Teatro, Sergei Diaghilev, e com ele seguirá na empreitada da primeira excursão dos Balés Russos ao Ocidente. Portador de força e grandes saltos e resgatando o vigor da dança masculina, será uma das sensações da viagem. De volta à Rússia, sua liberação contratual, para uma já planejada segunda temporada do Balés em Paris, é dificultada. Diaghilev, para facilitar o desligamento do bailarino com o governo do czar, convence Nijinsky a entrar em cena sem o usual calção colocado em cima das malhas, cuja função era impedir que as formas masculinas ficassem em evidência. Durante uma representação do balé “Giselle”, a czarina-mãe, indignada com tamanho constrangimento, abandona a plateia e antes de ser demitido Nijinsky renuncia a seu cargo (FARO, 1986, p.83).

Tornando-se *protégée* do empresário e, na intimidade, seu amante, Nijinsky figurará entre os principais papéis nas montagens de Diaghilev. Dançará em *Silfides*, *Espectro da Rosa*, *Giselle*, *Petrushka* e tantos outros. Em pouco tempo, alcança a liberdade de criar suas próprias coreografias, entre elas a chocante *L'Après-Midi d'un Faune* na qual, com movimentos inspirados em frisos de antigos vasos gregos,

o protagonista terminava-a se masturbando com um lenço. O *Fauno* causou frenesi, estimulando a procura por ingressos e resultando em sucesso financeiro, o que ofuscou outra obra preparada para a mesma temporada, *Daphnis et Chloé*, cuja coreografia ficara sob a responsabilidade de Fokine. Alegando manipulações em favor de Nijinsky, o grande coreógrafo rompeu com os Balés Russos. Sem ele Diaghilev dedicou suas forças em fazer de seu amante o coreógrafo titular da companhia. Pouco depois de criar a inovadora *Jeux*, um *pas-de-trois* na qual as sapatilhas foram substituídas por tênis, Nijinsky concentrou-se na coreografia para *A Sagração da Primavera* que logo se revelou um enorme desafio (PORTINARI, 1989, p.119).

A música complicada de Stravinsky exigia uma experiência que ele não detinha, uma capacidade de avançar sobre os obstáculos impostos pela partitura. Exigindo a organização de um elenco enorme, o coreógrafo trabalhou muito.

Tudo precisava ser reinventado segundo um ritmo que soava como bárbaro e ao qual os bailarinos não estavam habituados. Era preciso também fazê-los entender que, desta vez, a elegância aprendida na Escola Imperial tinha que ser substituída por um rastejar pesado, passos *en dedans*, movimentos convulsivos (PORTINARI, 1989, p.119-120).

Nijinsky olhou para os padrões do clássico e criou uma coreografia partindo do contrário: nada de pés em primeira posição ou solos. A coreografia toda é praticamente feita em grupo. Os braços dos intérpretes são mantidos ao longo do corpo o máximo possível. Kelly (2000, p.278) transcreve o depoimento de uma das bailarinas do elenco, Hilda Munnings, comentando, provavelmente, sobre o trecho a “Dança da Terra”

“We had to run about more or less *ad lib*, and stamp to various rhythms [here she is speaking of the Dance of The Earth that closes the act]. We were really allotted no definite place on the stage, and the curtain came down on a stampede of humanity... Some of the girls used to be running around with little bits of paper in their hands, in a panic, quarrelling with each other about whose count was right and whose wrong” (KELLY, 2000, p..278) ¹⁰.

Tentando aliviar o nervosismo, Diaghilev contratou uma assistente para o coreógrafo, Marie Rambert, vinda do grupo de Jacques Dalcroze¹¹. Rambert foi de extrema importância para familiarizar Nijinsky com ritmos e passos diferentes.

¹⁰ “Tínhamos que correr com certa liberdade sobre o palco, atravessar vários ritmos [aqui ela está comentando sobre a Dança da Terra que encerra o primeiro ato]. Fomos distribuídos livremente pelo palco, nenhum lugar realmente nos foi definido... Algumas meninas corriam com pedaços de papel nas mãos, em pânico, brigando umas com as outras sobre quem estava errada ou certa na contagem de tempo” (KELLY, 2000, p.278).

¹¹ Émile Jaques-Dalcroze nasceu em 1865. Pianista e professor de música do Conservatório de Genebra, Dalcroze é o criador da Ginástica Rítmica ou Eurritmia. Seu método se pautava na elaboração de gestos por meio de sequências precisas, ao nível da forma, e corretas no sentido da música (AZEVEDO, 2014 p.56).

Nijinsky conduziu os mais de cem ensaios, como um “demônio incansável”, como mencionado por Anatole Bourman, um dos bailarinos da peça (KELLY, 2000, p.279).

O coreógrafo dividiu os bailarinos em grupos representando diferentes instrumentos da orquestra e seus movimentos deviam ser equivalentes a cada nota musical. A transposição não agradou ao público (JOHN MARTIN, 1969 *apud* GARAUDY, 1980, p.107).

Os risos da plateia começaram quando as cortinas foram levantadas, ou seja, quando iniciou-se a dança. A coreografia foi vista como insana e ridícula sendo pouco comentada pelos críticos que, em sua maioria, creditaram ao que assistiram, e não ao que ouviram, uma verdadeira afronta. A falta de contrapontos na dança, as batidas dos pés no chão, o rompimento com a tradição clássica foram os reais motivos dos tumultos na noite de estreia. Poucos foram aqueles, como Jean Cocteau, que louvaram a proposta de Nijinsky (TARUSKIN, 2012).

Houve mais quatro apresentações de *A Sagração* em Paris e, nas semanas seguintes, a agenda foi mantida com o cumprimento das exibições finais em Londres. Depois disso, a coreografia se perderia por completo. Um casamento, a Guerra e a loucura fizeram com que a obra não fosse remontada tão cedo pelos Balés Russos.

Em setembro daquele mesmo ano, os Balés Russos seguiram em turnê pela América do Sul. Diaghilev, em decorrência de seu medo do oceano, não participou da viagem. Seu medo o fez perder Nijinsky. Durante a viagem, Romola Pulszky, uma bailarina húngara da companhia, depois de investir no afeto do coreógrafo, consegue levá-lo ao matrimônio. Quando o casal e a trupe retornam à Europa, Diaghilev recebe a notícia como afronta e desliga o bailarino do grupo. Sem a maior de suas estrelas, viu-se obrigado a reatar laços com o então demitido Fokine. O coreógrafo aceitou retornar aos Balés Russos se obtivesse a garantia de que todas as coreografias criadas por Nijinsky fossem banidas do repertório dos Balés. E assim foi feito (PORTINARI, 1989, p.122).

Nijinsky em carreira solo consegue um sucesso razoável, porém logo começa a apresentar sinais de nervosismo e perturbação. As dificuldades financeiras obrigam, o agora pai, a mudar-se para a Hungria, mantendo-se a partir dos favores da família da esposa. Ali, por motivos políticos e burocráticos, em meio a Primeira Grande Guerra, é preso pelo governo russo. Diaghilev, buscando o retorno do bailarino para a companhia, intercede, juntamente com figuras proeminentes da

nobreza europeia, por sua liberdade. Seu retorno aos Balés Russos acontecerá apenas em 1916, mas sua saúde já se mostrava comprometida pela esquizofrenia. Trabalhando até 1917, os próximos anos serão preenchidos por passagens e internações em casas de repouso e clínicas psiquiátricas. Junto com a sanidade de Nijinsky, as memórias da coreografia de *A Sagração* também se foram. Em 1920, quando Diaghilev tenta reviver a obra, dá-se conta de que, com a debilidade de Nijinsky, e as mudanças constantes de elenco, a coreografia original havia se perdido. Em dezembro deste ano, uma nova produção da obra é apresentada pelos Balés Russos. Porém, segundo White (1961, p.177-178), a montagem não traria os projetos de Roerich sendo coreografada por Léonide Massine, um jovem mestre de balé contratado por Diaghilev. Conforme Maribel Portinari (1989, p.126), Massine era recém-formado pela Escola Imperial e dispunha de grande talento para a composição de movimentos, embora sem a habilidade técnica do antecessor. Para Stravinsky (1962, p.92-93), a visão de *A Sagração da Primavera*, concebida por Massine, apresentava algo “forçado e artificial”.

A coreografia original de *A Sagração* ficaria fragmentada e esquecida no tempo até o final dos anos 1970, quando Millicent Hodson, atraída pelas poucas imagens que restaram dos preparativos do balé, passa a pesquisar a obra. Intencionando recriar a coreografia original de 1913, a ainda estudante de dança da Universidade da Califórnia, filia-se a Kenneth Archer, um historiador especialista em Roerich, à procura do conceito original da peça. Juntos resgatam esboços, fotografias e memórias daqueles que vivenciaram a elaboração, ou assistiram às poucas apresentações do balé. De extremo valor será a contribuição dos relatos de Marie Lambert, a assistente de coreografia que trabalhara com Nijinsky nos ensaios dos dançarinos. Defendendo a ideia de que, com o desaparecimento da obra, foram-se um estilo e uma técnica de composição, Hodson e Archer foram capazes de levantar praticamente 85% da concepção de Nijinsky. No ano de 1987, *A Sagração da Primavera* reconstruída pela dupla de americanos é apresentada pelo The Joffrey Ballet (Figura 13) e, ainda hoje, a reconstrução de Hodson e Archer é remontada por companhias espalhadas pelo mundo (LEE, 2009, p.19).



Figura 13. Reconstrução do The Joffrey Ballet para *A Sagração da Primavera* de 1913 – 1987

Cabe ressaltar que a descrição e os levantamentos de dados acerca dos conteúdos narrativo e coreográfico da concepção original da obra, neste trabalho, tornaram-se possíveis graças à análise de um registro em vídeo de uma apresentação do The Joffrey Ballet, datado do ano de 1989.

A Sagração da Primavera e os augúrios de um novo tempo

Os anos de 1880 a 1914 foram cruciais para o desenvolvimento da cultura moderna: o imperialismo, o desenvolvimento dos movimentos trabalhistas e socialistas, o declínio do domínio econômico britânico e a gênese da Revolução Russa. O progresso da industrialização impulsionou a ampliação dos mercados mundiais. Os automóveis, movidos a gasolina, passaram a percorrer as vias e as máquinas voadoras apareceram. A comunicação acontecia por telefone ou telégrafo. A cultura da vida cotidiana era dominada pela indústria publicitária, pelos modernos jornais e revistas de circulação de massa e por uma nova invenção: o cinema. Por parecer um período de paz sem precedentes no Ocidente, as classes mais altas tenderam a enxergá-lo como um momento reluzente, denominando-o *belle époque* (HOBSBAWM, 2007, p.20-23).

Todavia, a consolidação do império das máquinas e a mecanização do trabalho e da vida transformou o homem em um apêndice de carne do maquinário, que o manipulava e o alienava.

Todos os setores tradicionais da vida viram-se abalados ao mesmo tempo no início do século XX. [...] Estamos destinados a um movimento infindável do pensamento e da ação. A realidade não está dada de uma vez por todas, está sempre nascendo e crescendo, e não podemos separá-la das teorias e das experiências, atos com os quais contribuimos menos para descobri-la do que para inventá-la. Esta aventura moderna da criação contínua, pelo homem e do mundo impõe-nos uma responsabilidade vertiginosa, desconhecida até então em qualquer época histórica anterior. O ato da criação artística parece tornar-se cada vez mais o símbolo e o modelo do ato de viver (GARAUDY, 1980, p. 46-47).

A arte reagiu criticando a função clássica de representação, o figurativismo e os repertórios preestabelecidos. Os artistas, desacreditados dos valores da academia, de suas imposições de modelos a serem seguidos, de seus salões de arte romântica e suas tradições teatrais, além da influência dos administradores de arte, construíram suas fábulas acerca da modernidade para garantir a expressão de suas subjetividades (SOUZA, 2009, p.66).

O mundo da crítica determinou que algumas variantes ou usos do termo “moderno” viessem a identificar as artes do seu próprio tempo – se não todas, pelo menos parte delas [...] Via de regra, o termo tem sido usado para abarcar uma ampla variedade de movimentos de subversão do impulso realista e inclinados à abstração (impressionismo, expressionismo, cubismo, futurismo, simbolismo, dadaísmo, surrealismo), mas mesmo eles não pertencem todos ao mesmo gênero, e alguns são reações radicais contra outros. O modernismo realmente existe e impôs-se à atenção artística (SOUZA, 2009, p. 68-69).

A modernidade, segundo Lipovetsky e Serroy (2015, p.15) foi um momento nas artes em que ocorreu a insurgência contra as convenções estabelecidas e todos os elementos do real foram reapropriados para fins puramente estéticos. As obras voltadas para a elite burguesa, alicerçadas pela tradição e pelo academicismo, dividirão o início do século XX, com as primeiras propostas de vanguarda rompendo com os cânones conservadores e com as produções da indústria cultural de massa voltadas para o entretenimento e o consumo, especialmente, dos grupos mais pobres.

José Fernando Rodrigues de Souza (2009, p. 69) acrescenta que a modernidade caracterizou-se pela antinomia da alegria e do desespero pela queda dos antigos regimes, ao mesmo passo que louvou e denunciou uma era tecnológica por vir, um escape do historicismo e das pressões do tempo unido às certezas de que eram as expressões latentes de todas essas questões.

A dança, por sua vez, almejando discutir a desumanização da vida, sujeitada à agressividade da realidade das cidades e ao individualismo advindo da tecnologia, percebeu que os padrões do balé clássico não se encaixavam mais. Seu modelo técnico, oriundo de um protocolo e de um código convencional estabelecido pela nova aristocracia que se formara no Renascimento precisava ser combatido. A dança devia surgir do interior do corpo. Assim, essa dança moderna negou o academicismo e os artifícios do balé clássico e procurou uma nova relação com a vida concreta, posto que sua vocação estava para além da cópia do real (GARAUDY, 1980, p. 48).

Isadora Duncan¹² e outros soltaram a dança de suas amarras e incorporaram, em seus movimentos, gestos e situações do cotidiano. As coreografias passaram a evocar a liberdade e o regresso às condições originais. Os pés abandonaram as sapatilhas e voltaram a tocar o chão. A respiração e seus fluxos marcavam uma nova dança que estava por vir. Na dança moderna, o bailarino conquistou a oportunidade de projetar novas possibilidades, oferecendo outro sentido às experiências do cotidiano, procurando novos métodos que permitissem ao corpo novos meios de expressão e de imaginar novas experiências de vida em uma época perturbadora da história (GARAUDY, 1980, p. 49).

Foi um momento histórico que concedeu ao homem terríveis poderes de opressão e destruição, revelando o fracasso do modo individualista e atomístico da vida. As produções culturais e intelectuais denunciavam o padrão de inversão e antecipavam a morte iminente de um mundo, somado à necessidade de um novo começo (HOBBSAWM, 2007, p.25). Assim, a dança

tirou deste imperativo a maior força para sua renovação, pois nunca floresceu em um mundo individualista [...] A dança só reencontra seu grande estilo quando é expressão, ou a esperança, de uma vida coletiva, como de fato foi, há milênios, nas sociedades não ocidentais [...] Invocando e prefigurando o futuro de um mundo em gestação, novas formas de vida por criar, a arte moderna nasceu fora da sociedade oficial, nas catacumbas (GARADY, 1980, p. 52).

Passado o caos gerado por duas guerras mundiais, quase consecutivas, nos anos 1950 e 1960, a dança moderna, foi repensada frente ao desmoronamento dos

¹² Isadora Duncan nasceu em San Francisco (EUA) em maio de 1878 e morreu tragicamente em Nice, no verão de 1927. Sua dança é marcada pelas influências de Delsarte e Dalcroze. Rompendo, ainda menina, com o balé clássico, busca na natureza e na Grécia antiga a inspiração para compor e estruturar seus movimentos (AZEVEDO, 2014 p.61).

valores da sociedade. O historiador Eric John Ernest Hobsbawm (2017, p.224), localiza as três décadas pós 1945 como a Era de Ouro do século XX. O cenário internacional era dominado pela Guerra Fria entre EUA e URSS que dividiam suas forças pelos continentes. Vivendo à sombra de batalhas nucleares que podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade, os países capitalistas desenvolvidos passaram por eminente período de prosperidade, mas sem nenhum indício de uma distribuição equiparada de riquezas para todos. Entretanto, algum tipo de bem estava ao alcance da maioria.

A melhoria econômica parecia movida pela revolução tecnológica, televisores, discos de vinil, pequenos rádios portáteis transistorizados. A vida no campesinato desapareceu enquanto a classe operária foi transformada pela sociedade do consumo de massa. A privatização destruiu o que a coletividade da vida pública havia construído, os anos da Era de Ouro, pedia cada vez mais investimentos e menos pessoas, a não ser como consumidoras. Os governos europeus investiram na educação primária universal e com o crescimento das ocupações que exigiam uma educação secundária e superior, o campesinato desapareceu. Na França até 1945 existiam 100 mil estudantes; em 1960, esse número duplicou. O letramento, conseqüentemente, fez com que a participação política da população aumentasse. A juventude ganhou autonomia como camada social e as mulheres da classe operária, mesmo casadas, entraram no mercado de trabalho e na educação superior, impulsionando o reflorescimento dos movimentos feministas a partir da década de 60 e uma extraordinária liberação sexual dos comportamentos (HOBBSAWM, 2017, p.305).

A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais (HOBBSAWM, 2017, p.328).

A obra de Pina Bausch é um exemplo desse processo; herdeira direta da dança-teatro de Kurt Joss a alemã revolucionou a dança do século XX com o seu Tanztheater, um modelo pessoal de criação, influenciado pelo clássico, mas sobretudo pela dança expressionista alemã, pelas inovadoras linguagens dos *happenings* e das performances norte-americanos e pelo teatro épico de Brecht. Contudo, *A Sagração da Primavera* de Bausch, por ser material do início de sua

carreira como coreógrafa – mesmo possuidora de elementos que seriam altamente explorados em sua carreira como criadora – acaba por ser, dentro da proposta de classificação de Garaudy (1980, p. 136), uma descendente direta da dança moderna. Por sua vez, Maurice Béjart, não se prenderá nem à dança clássica nem à dança moderna. Seu trabalho é a síntese de ambas, o que fica evidente em montagem de *A Sagração*. Sua obra, como um todo, traz a semente do desenvolvimento incessante (GARAUDY, 1980, p. 161).

Dentro deste contexto, podemos perceber *A Sagração da Primavera* como uma potente representante da vida que avança contra as amarras de uma sociedade que se mecanizava e busca, nas sombras de um passado primitivo, a inspiração para a sobrevivência de uma dança que logo se modernizará. Mesmo preso nos padrões do estilo clássico, esse balé pode ser considerado como um dos precursores da nova dança que já se estabelecia, tornando-se inclusive um tipo de porta voz das belezas e monstruosidades daquele novo século. O seu tema evocando a resiliência humana será explorado dos mais diferentes modos nos anos que se seguiram, fazendo com que, até o início de sua reconstrução na década de 1970, a dança de *A Sagração da Primavera* sobrevivesse por meio das reinvenções coreográficas de outros artistas. De sua cisão com a música, provocada especialmente pelas campanhas de Stravinsky e pela loucura de Nijinsky, a peça ganhou as mais diversas interpretações entre os criadores da dança do século XX. Lester Horton¹³, Mary Wigman¹⁴ e Martha Graham¹⁵ foram alguns dos nomes que trouxeram novos ares para a *Primavera* de 1913. No Brasil, recentemente, tivemos a montagem da obra pelo coreógrafo Ismael Ivo¹⁶, interpretado pelo Balé da Cidade de São Paulo.

¹³ Lester Horton (1906-1953) foi um dançarino e coreógrafo estadunidense, dedicou-se a estudar as danças dos índios norte-americanos. Sua pesquisa antropológica foi vital para a concepção de um teatro-dança e para que se tornasse um defensor das minorias étnicas. Mais dramaturgo do que coreógrafo, criou uma série de painéis humanos, a partir da etnologia, e por vezes enfatizando a denúncia político-social (PORTINARI, 1989, p.152-153).

¹⁴ Mary Wigman (1886-1973), foi uma importante coreógrafa alemã, uma das fundadoras da dança expressionista. Ainda jovem, frequenta a escola de Laban, na Suíça, de 1913 a 1919. Defendia uma dança na qual o dançarino tinha que tornar-se consciente de seus mais secretos impulsos, por isso a necessidade de movimentos que partissem do tronco para que se mostrassem os mais intensos e viscerais (AZEVEDO, 2014, p. 68-69).

¹⁵ Martha Graham (1894-1991) foi uma dançarina e coreógrafa estadunidense, de extrema importância para a dança moderna. Procura, por meio da dança, aprofundar-se nas zonas sombrias do homem, a fim de trazê-las à tona pelo gesto. Sua pesquisa do movimento visa a revelar algumas emoções e impulsos fundamentais ao ser humano. Todo movimento é ocorrência visível de pulsões. O torso é a origem do movimento em seu constante pulsar, inspiração e expiração, contração e relaxamento (AZEVEDO, 2014 p. 74).

¹⁶ Ismael Ivo (1955) é bailarino e coreógrafo brasileiro. Dirigiu por oito anos o setor de Dança na Bienal de Veneza e foi diretor chefe de coreografia no Theatro Nacional Alemão. Trabalhou com a coreógrafa Pina Bausch,

Das versões escolhidas para análise nesse trabalho, apresentaremos a seguir as propostas do francês Maurice Béjart, em 1959, e da alemã, Pina Bausch, em 1975.

Béjart: a força de um animal feroz

Possuído pela ousadia, Maurice Béjart (Figura 14) dilacera a Rússia pagã de Stravinsky. Nada do enredo original. A sua *Sagração* desvelará, no palco, o despertar da humanidade à vida consciente e ao amor. Aqui a primavera é a reprodução da espécie, pois as obras-primas devem ser violentadas (PORTINARI, 1989, p.195).

A fome de Béjart por inovação, e seu impulso em proteger as suas prerrogativas estão enraizados em seu desejo de ser bailarino, e na necessidade de inventar a sua própria dança. Nascido Maurice Jean Berger, no dia 01 de janeiro de 1927, marseilhês, franzino e baixinho quando jovem, começou a dançar pela necessidade de realizar atividades físicas. Segundo recomendações médicas, experimenta a ginástica, mas por achá-la muito entediante acabou escolhendo a dança, passando a tomar aulas numa academia da Rua Vieux-Port. O que seria uma terapia transforma-se em grande paixão. Decidido a tornar-se bailarino, troca, aos 18 anos, sua cidade natal por Paris, mas sua presença foi tida como um ultraje pela maioria dos mestres com os quais estudou. Suas pernas curtas e seu tronco largo eram inapropriados aos padrões da dança clássica. Sua primeira mestra, ainda em Marselha, dizia que com aquele corpo ele nem deveria entrar numa sala de aula (PORTINARI, 1989, p.193).

A limitação física não abrandou sua vontade. O começo foi difícil, e ele contava com pouco dinheiro. Participou de alguns trabalhos esporádicos, mas sem grande sucesso. A primeira chance, em uma solenidade em Rouen, não agradou à plateia. Enfrentando as dificuldades e a falta de oportunidades funda uma companhia com doze bailarinos, dedicando-se, a partir de então, à coreografia. Oprimido pelo conservadorismo e arrogância dos mestres russos, forja sua própria

técnica, movido pela necessidade de uma “dança que falasse tanto à inteligência quanto aos sentidos” (PORTINARI, 1989, p. 193).

Se até agora não havia sido fácil, a partir de então seria ainda mais difícil. Paris, carregada pelas velhas tradições, dará as costas à sua primeira obra. *Symphonie pour un Homme Seul* – em português, “Sinfonia para um Homem Só”. Será um trabalho de cunho existencialista, no qual aparecerá um tema recorrente na obra do coreógrafo: o homem agredido pelo mundo, o homem agredido por si mesmo. A coreografia, precursora no uso da música eletrônica e de tirar da cena os aviltantes tutus da dança clássica, trazia ruídos da vida real. O próprio Béjart dividia o palco com outro bailarino. A dança nascia do íntimo dos intérpretes. Uma proposta moderna para o público restrito dos balés, um público que não estava preparado para esse novo dançarino. A *Sinfonia* chamará a atenção de uma plateia contaminada pelo pensamento de Sartre e Camus e, por esse viés, receberá críticas interessantes. A partir daí a dança, que andava em baixa na França, respirará novos ares (PORTINARI, 1985, p.194).

Mesmo com o pequeno reconhecimento, a companhia nutria-se mais do entusiasmo de Béjart do que pelo sucesso financeiro. Como uma alternativa para a sobrevivência do grupo e um meio de divulgação de sua arte, o coreógrafo levará seus espetáculos em pequenas turnês para o interior da França e para outros países. Os poucos recursos obrigavam a que as apresentações acontecessem em lugares não-convencionais, e até inusitados. Clubes de bairros, circos ou mesmo espaços ao ar livre serviam de palco para suas composições. A plateia era composta, na maioria, por estudantes e serão eles, mais alguns ciganos e camponeses de Andaluzia, que aplaudirão pela primeira vez sua versão de *Orfeu*. A partir daí, aparece outra característica marcante do trabalho do coreógrafo: a dança não mais ficará restrita aos teatros, o seu palco serão as ruas, a vida. Depois disso, entre um pequeno sucesso e outro e depois de sofrer um golpe administrativo de um empresário, que culminará no término da companhia, Béjart chamará a atenção, em Bruxelas, de Maurice Huysman, o mais novo diretor do teatro de “La Monnaie”. Huysman o convidará para a criação e montagem de um espetáculo natalino. A peça escolhida será *A Sagração da Primavera* (PORTINARI, 1989, p.195).

Uma *Primavera* de instintos

Envolta de uma atmosfera animal, rapidamente assimilada, ainda hoje, por qualquer um que assista ao registro da coreografia, *A Sagração da Primavera* de Béjart (Figura 15) ilumina, sobre a estação que se anuncia, o acasalamento, o ato sexual gerador da vida, e não o derramamento do sangue. O sacrifício foi eliminado do contexto da obra e a música de Stravinsky denunciará, numa ótica densa e intemporal, o que seriam o macho e a fêmea. A inspiração, – um documentário acerca do cio das gazelas (PORTINARI, 1989, p.195).

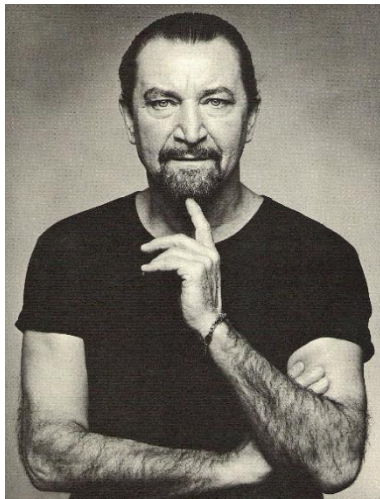


Figura 14. Maurice Béjart – 1984



Figura 15. *A Sagração da Primavera* coreografada por Maurice Béjart - 1959

Os ensaios não serão fáceis diante de um número enorme de bailarinos – o corpo de baile chegava a 40 indivíduos – e Béjart teve de enfrentar seus próprios receios frente à diversidade de pessoas para lidar com atritos e incertezas. Bourcier (2011, p.315) conta que, além dos integrantes da companhia “Ballet Théâtre de Paris”, o elenco incluía alguns profissionais da cidade, um grupo inglês em turnê, e dançarinos isolados. A heterogeneidade obrigou o uso de uma linguagem coreográfica simples, e sem referências acadêmicas. Huysman, o diretor do teatro, acompanhou os ensaios sem nada perguntar. Os pontos fortes e simples da criação foram acentuados buscando a união do conjunto, assim como a diminuição das individualidades para a descoberta e a construção de movimentos mais animais e sensuais. Um corpo autêntico e uma sexualidade sem amarras. A partitura baseia-se numa grande pulsação rítmica transmitida pelos bailarinos. O resultado foi

um espetáculo de apurada plasticidade. A linguagem foi rapidamente absorvida, contribuindo com a abertura da dança para o público em geral.

As cenas iniciais que os homens descobrem o movimento, afrontam-se e partem para a conquista do mundo sob os raios de um novo sol, em grandes saltos ainda simiescos, o surgimento do gênio em um deles, a imagem final com a exaltação do Eleito e da Eleita, levados pelo amor para além da condição terrestre, garantiram à obra um sucesso imenso, generalizado (BOURCIER, 2011, p. 315).

O sucesso de *A Sagração*, seus prêmios, garantiram ao coreógrafo um contrato definitivo no teatro de “La Monnaie” e o começo de uma promissora e estável carreira internacional. A liberdade concedida pela direção do teatro, tanto na independência para nortear os trabalhos como na não exclusividade do gênio, permitirá que Maurice Béjart crie, com sua potência titânica, uma vasta obra que atingirá uma marca próxima de mais de cem composições coreográficas. Seus balés serão os mais diversos possíveis, tanto em termos de temática, como de estruturação. Percorrerá o universo dos deuses gregos, desconstruirá outras composições clássicas da dança, como *O Pássaro de Fogo*, *Petroushka* e *Romeu e Julieta*, além de influenciar-se pela produção de escritores como Goethe, Baudelaire e Molière. A companhia será plurinacional e plurirracial, apresentando seus bailados nos mais variados espaços. Será o nascimento do “Ballet do Século XX”, novo nome da companhia do coreógrafo e, muito mais do que isso, o início de uma revolução coreográfica na Europa. (PORTINARI, 1989, p.195).

Como uma criação do começo de carreira, é de se esperar que *A Sagração* ostente características rudimentares do pensamento béjartiniano ou que não exiba algum traço da linguagem de seu criador. Todavia, mesmo sendo uma peça muito próxima do que Boucier (2011, p.316) classifica como balé puro, muito da essência de toda obra de Béjart aparece nessa montagem de 1959, como um tipo de prelúdio.

Na tentativa de organizar a obra de Béjart, Boucier (2011, p.316) distingue três tendências em suas coreografias desde a *A Sagração da Primavera* até o ano de 1977: o balé puro – fundamentado na ação dançada; o balé místico – uma meditação acerca do destino da humanidade, sua trajetória desde a separação até o reencontro com o divino, e o espetáculo total – confluência entre texto, música, dança e encenação. No entanto, a riqueza e a diversidade das ideias de Béjart como

também seu interesse em explorar várias vias no processo criativo, demonstra ser inapropriada uma classificação rígida da produção do coreógrafo.

Na concepção de *A Sagração da Primavera*, Béjart utiliza um conjunto enorme de intérpretes, assim como a disposição desse conjunto em formações organizadas em diferentes desenhos, exibindo, ao espectador, imagens que podem e devem ser apreciadas em diferentes planos, recurso propício para espaços abertos e de grandes dimensões. Característica essa que será altamente empregada em seus futuros trabalhos, em consonância com seus experimentos sobre as diferentes relações que os corpos dos bailarinos possam ter, dramaturgicamente, ao explorarem novos espaços cênicos. Um deleite que alcança a linguagem cinematográfica, influente no olhar do coreógrafo. Permitir a filmagem de *A Sagração*, transpor a coreografia para a linguagem da câmera, por si só, foi uma tentativa de saciar a curiosidade de interagir com outros códigos artísticos, uma vez que, registrar por registrar, fixar uma coreografia no tempo, nunca foi apreciado por Béjart, como menciona Portinari (1985, p.93). No registro analisado para essa dissertação, fica evidente a exploração desse tipo de recurso. Estão presentes 44 bailarinos, com pequenos revezamentos ao longo das cenas, principalmente no segundo ato quando adentra, na composição, o elenco feminino. O uso das formações, bem como, nesse caso, do registro audiovisual e seus códigos (o primeiro plano, o plano médio e o plano geral) transfere uma nova leitura para a coreografia e propõe um diálogo com aquele que a assiste. Em várias passagens, as tomadas da câmera fornecem uma visão em perspectiva do que acontece, revelando novos ângulos do gesto, do movimento e das expressões dos dançarinos. A câmera prioriza aquilo que deve ser observado, faz uma leitura sobre a ação, mesmo que outros eventos aconteçam ao mesmo tempo. A expressividade das reações e a individualidade dos bailarinos - outra preocupação de Béjart nesse tipo de exibição - ganham outra dimensão diferente da do espetáculo ao vivo, embora percam muito do extravasamento e da sensibilidade presentes no ato da encenação.

Outra peculiaridade béjartiniana, já presente em *A Sagração da Primavera*, é o destaque que a dança masculina tem. O primeiro ato é exclusivamente masculino, um conjunto composto de vinte e dois bailarinos. Béjart (*apud* Portinari, 1985, p.84) explicará que essa valorização do intérprete homem, vem da posição sagrada que a dança ocupa em sociedades antigas e não-ocidentais. Nessas sociedades é concedido à mulher a atividade de cantar enquanto é o homem quem realiza a

dança. É uma dança cuja essência está no vigor de um guerreiro. Radicalizando esta ideia, Béjart será, na história da dança ocidental, o primeiro coreógrafo a criar um *pas-de-deux* para homens. Em 1979, quando produziu pela terceira vez sua coreografia para *Bolero* de Ravel, substituiu a protagonista feminina por Jorge Donn, e o bailarino desempenhou o papel de objeto de desejo para uma formação de cinquenta homens. Ainda assim, o destaque dado ao homem que dança, não exclui a figura da mulher na obra de Béjart. Mesmo afirmando a dança masculina, ele criará grandes papéis femininos, como em *Isadora* (1976), *Leda* (1978) e *Wien, Wien nur du Allein* (1982).

Sônia Machado de Azevedo (2014, p.81) comenta que a identidade corporal das peças de Béjart partirá das angústias, paixões e desesperos do século XX. Os bailarinos são livres para desenvolverem sua própria personalidade nos espetáculos. Eles são a matéria-prima para a criação e estão unidos a todos os elementos do processo, transformando-se em um organismo vital da cena. As particularidades assumem tamanha grandeza que a música é, na maioria das vezes, uma forma para facilitar o acesso à vida interior do bailarino, para que novas formas de expressão nasçam de suas emoções. É por meio da música que o bailarino e o espectador entram em contato com o ritmo e contaminam-se com a pulsação. A respiração é alterada e disso é que nascerá a escuta do elemento divino adormecido. Toda elaboração da partitura de *A Sagração*, como foi mencionado anteriormente, foi marcada pelo batimento rítmico dos intérpretes. Será do ato fundamental de respirar que surgirá o gesto.

Béjart, apesar de estar muito perto da dança moderna nesse sentido, a base para a preparação corporal de sua dança é o balé clássico, com seus exercícios na barra e sua rigorosa disciplina, o que não o impedirá de experimentar novas posições e colocações dos quadris e das pernas, modificar passos ou eliminar os tutus da cena; três pontos que ele executou livremente em *A Sagração da Primavera*. No que diz respeito à substituição dos tutus pelos collants, conforme Portinari (1985, p.87) nada mais é do que a tentativa de aproximar seu bailarino da terra, concedendo-lhe maior força e expressividade. Uma vazão explícita para uma sensualidade dominadora que brota como algo da natureza (Figura 16).

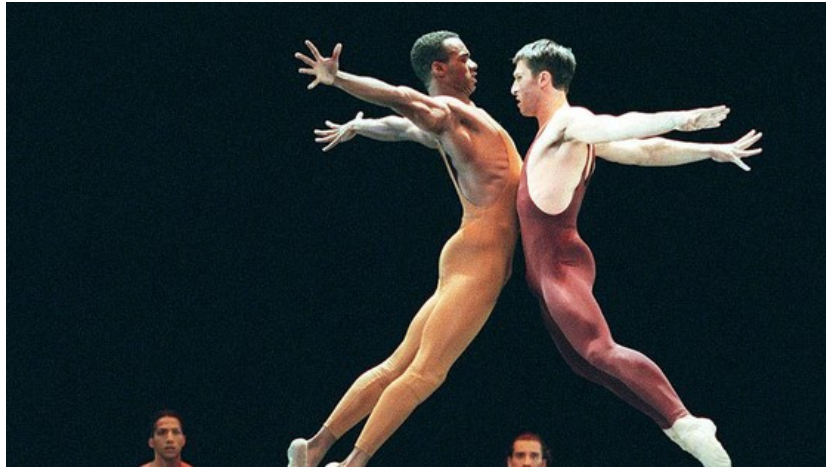


Figura 16. Remontagem de *A Sagração da Primavera* de Béjart – 2015

Bausch: uma valquíria enigmática

Bausch nasceu em 27 de julho de 1940, em Solingen, na Renânia do Norte Westfália - Alemanha. Seus pais, proprietários de restaurante, ocupados com a reconstrução pós-guerra, deram à menina Philippine Bausch uma infância livre. Desde cedo, essa “filha da guerra”¹⁷, dedicou-se ao estudo do *ballet* clássico. Aos quinze anos iniciou uma formação profissionalizante em dança – que duraria quatro anos – na Folkwang Hochschule, na cidade de Essen, na época dirigida por Kurt Joos¹⁸ (CYPRIANO, 2005, p.24).

A estudante, que chamava a atenção dos professores, teve uma formação multidisciplinar, entrando em contato com as mais diversas artes, da ópera até a fotografia, e conviveu com a herança dos ensinamentos de mestres que buscavam a expressividade na dança, como Laban¹⁹ e Leeder²⁰. Em 1960, recebe uma bolsa do

¹⁷ Nome dado aos nascidos entre os anos de 1936 e 1944. Uma geração estigmatizada pelo preconceito mundial contra os alemães. Influenciada pelo forte sentimento de derrota, medo e perseguição. Elementos que, segundo Sayonara Pereira (2010), influenciariam diretamente as possibilidades de abertura e abordagens revolucionárias do Tanztheater.

¹⁸ Kurt Joos nasceu em 1901 em Wasseraal (Alemanha). Foi um bailarino e coreógrafo considerado o provável criador da dança-teatro e difusor da técnica de Rudolf von Laban. Em linhas gerais seu pensamento consiste no desenvolvimento de um trabalho físico gerador de consciência muscular tão completa que permite ao corpo tornar-se uma espécie de instrumento despersonalizado. A energia mental transmite-se ao torso, com um máximo de tensão irradiando-se para os membros (PORTINARI, 1989 p.145).

¹⁹ Rudolf von Laban nasceu na Hungria em 1879. Durante a Primeira Guerra Mundial fixa-se na Suíça, abrindo aí uma escola de Arte do Movimento. Desenvolve a Kinetography Laban, um sistema de notação de movimentos, mais conhecido como Labanotation (1926). Bailarino, pesquisador, coreógrafo, professor. Seu pensamento se pautou sobretudo no estudo sistematizado dos diversos modos de os esforços transformarem-se em movimento e forma exterior (AZEVEDO, 2014 p.64).

²⁰ Sigurd Leeder (1902-1981) - Artista plástico, cenógrafo, figurinista, dançarino do *Ballets Jooss* e grande colaborador de Kurt Jooss. Cria sua própria metodologia com influências recebidas por Laban e Jooss. Em 1959, cria na Universidade do Chile o departamento de Dança onde permaneceu até 1964.

German Academic Exchange Service (DAAD) para estudar na renomada Julliard School of Music, em Nova Iorque, onde descobriria a dança moderna norte-americana, tomada, naquele momento, por *happenings*, *performances* e outras inúmeras experiências com o cruzamento de linguagens artísticas. Ao longo de seus três anos em solo nova iorquino, estudou com Antony Tudor, Donya Feuer, José Limon, Paul Sanasardo e chegaria à bailarina do Metropolitan Opera. No entanto, em 1962 retornaria à sua terra natal, a convite de Joss, para lecionar na Folkwang Schule e para atuar como solista do recém-formado Folkwang Tanzstudio, permanecendo ali por cinco anos (PEREIRA, 2018, p. 492).

Cansada do ofício de bailarina, inicia sua carreira como coreógrafa em 1969 com a criação de *Im Wind der Zeit* (“No vento do tempo”), trabalho pelo qual é agraciada com o primeiro lugar do Choreographisches Wettbewerb von Köln (Concurso Coreográfico de Colônia). Viriam a seguir as criações de *Nachnull* (1970) e *Aktionen für Tänzer* (1971), essa última em um teatro na cidade de Wuppertal. Aos poucos, Pina Bausch (Figura 17) ganha notoriedade com seu trabalho como coreógrafa e, aos trinta e três anos, no ano de 1973, assume, a pedido de Arno Wüstenhöfer, diretor da Ópera de Wuppertal, a função de coreógrafa residente da companhia de dança da casa. Ao assumir seu cargo, Bausch modifica o nome da companhia para Tanztheater Wuppertal (PEREIRA, 2018, p. 492).

Dialogando com a dança-teatro de Kurt Joos, mas com uma abordagem muito particular, contaminada pelos elementos da dança moderna norte-americana e pelo teatro experimental da década de 60 dos Estados Unidos, a coreógrafa criou com a companhia duas óperas de Christoph W. Gluck, *Iphigenie auf Tauris* (“Ífigênia em Taurus”), 1973, e *Orpheus und Eurydike* (“Orfeu e Eurídice”), 1975, que acabaram por chocar a comunidade de trabalhadores fabris da cidade, acostumados com o repertório clássico do corpo de baile e com seus intérpretes sorridentes e dotados de virtuosismo técnico. No princípio, conforme Fabio Cypriano (2005, p. 26), Bausch enfrentou dificuldades com os bailarinos nos primeiros meses de trabalho, e os espectadores abandonavam em massa o teatro.

Muito diferente do caminho que suas criações seguiriam anos depois, esse período, muito produtivo, compreendido entre os anos de 1974 a 1979, é marcado pela influência bastante perceptível dos mestres com quem havia trabalhado até então. Embora com uma concepção revolucionária, Bausch nessa época ainda mantinha um modelo mais tradicional de dança: movimentos em coro, domínio

peçoal da elaboração e do ensaio da coreografia e a criação da obra a partir de uma dramaturgia previamente escolhida. É dessa primeira fase a sua leitura de *A Sagração da Primavera* (Figura 18), de Stravinsky, considerada uma de suas obras-primas (PEREIRA, 2018, p.498).



Figura 17. Pina Bausch – início dos anos 90

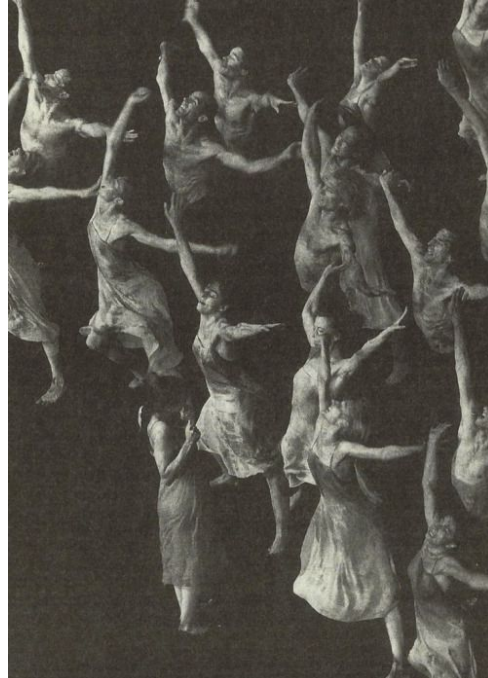


Figura 18. *A Sagração da Primavera* de Pina Bausch - 1975

O sangue derramado sobre a lama

O primeiro período de produções de Bausch é marcado por uma criação preocupada com o repertório, ou seja, qualquer produção poderia ser sempre reapresentada. *A Sagração da Primavera*, por exemplo, foi, e continua sendo apresentada várias vezes, em diferentes espaços, com distintos elencos, inclusive com uma orquestra tocando a música de Stravinsky ao vivo (PEREIRA, 2018, p.498).

Apresentada pela primeira vez em 1975, com um corpo de baile de 26 bailarinos²¹, a proposta de Bausch para *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky é uma obra com grande dificuldade técnica e realizada dentro da tradição da dança de expressão alemã. A peça contém o gérmen do processo do qual a coreógrafa se

²¹ Atualmente a coreografia é realizada com aproximadamente 30 intérpretes (PEREIRA, 2018, p.498).

utilizaria, ao longo de seus próximos trabalhos, ganhando, por isso, grande significado dentro do repertório do Tanztheater Wuppertal (PEREIRA, 2018, p.498).

Robert Servos (1984, p.24) comenta que a peça marca um momento de virada no processo criativo de Pina Bausch. É o ponto de estabelecimento do conceito de *Tanztheater*²² associado a Wuppertal. Em *A Sagração*, a coreógrafa explora intensamente os meios oferecidos pelo teatro e apresenta outro modo de coreografar. Climenhaga (2009, p.10) afirma sobre o modo de criação de Bausch que

Aqui, ao invés de seguir um padrão linear da ópera ou do *ballet* originais, Bausch pega a condição básica que conduz cada história para agir como uma metáfora pela qual se desenvolvem movimentos e atitudes corporais. Sua técnica de colagens envolve a ideia de criar uma perspectiva multifacetada da história, recriando a condição e a atmosfera de cada história ao invés de contá-la através de uma narrativa linear mais convencional (CLIMENHAGA, 2009, p.10).

No caso de *A Sagração*, o que moveu Bausch foi a música. Em uma conversa de 1997 - transcrita por Stephan Brinkmann (2015, *apud* RIDING, 15 jun. 1997, tradução PEREIRA, 2018) e traduzida por Sayonara Pereira (2018, p.501) - a coreógrafa, convidada a montar sua versão do balé com a Ópera de Paris, contava aos bailarinos sobre o que a havia estimulado a criar a obra

A primeira coisa que eu fiz foi dizer a eles o que *Sacre* significava para mim. O ponto inicial é a música. Existem tantos sentimentos nela; e eles vão trocando constantemente. Também há muito medo nisso. Eu pensei, como seria dançar sabendo que você tem que morrer? Como você se sentiria, como eu me sentiria? A Escolhida/Sacrificada é especial, mas ela dança sabendo que o fim é a morte (BRINKMANN *apud* RIDING, 15 jun. 1997, tradução PEREIRA, 2018).

Por isso, o foco de toda a coreografia encontra-se na figura da mulher sacrificada, não apenas nos quadros finais, como na montagem de 1913. O sacrifício não é para a comunidade, nem um autossacrifício feito com dignidade. Bausch expõe a morte ritual da mulher em uma sociedade masculina opressiva. Pereira (2018, p. 499) atribui à peça palavras-chaves que sofrerão transformação ao longo da movimentação do corpo de baile e da progressão de uma música pulsante, regente e, de algum modo, de todas as ações observadas na cena. Serão elas: ritual, grupo, luta entre os sexos, tensão, sacrifício/sacrificada, exaustão.

²² Grifo do original

A narrativa se passa em uma sociedade contemporânea não especificada, forçando o público a questionar se não se trata de sua própria sociedade. O palco aparece coberto por uma camada de terra, o único aparato cênico, que dirige o espectador para um lugar arcaico, ancestral e atemporal. A terra, além de servir como metáfora, influencia diretamente a movimentação dos bailarinos, “adere aos vestidos das mulheres, aos torsos nus dos bailarinos, aos rostos e aos cabelos” (PEREIRA, 2018, p. 501). O esforço físico para dançar nesse ambiente, somado ao suor e ao som da respiração audível dos bailarinos, são veículos para um envolvimento emocional que parece contrastar com o conceito defendido no palco. A coreografia de Bausch não é um ritual de renovação, é uma declaração da realidade, tal como ela acontece.

Diferente da liberdade dos movimentos, própria dos preceitos de seu mestre Joss, a coreografia de *A Sagração da Primavera* exige do corpo do intérprete técnicas de ballet clássico e de dança moderna bastante avançadas. Durante os ensaios Bausch demonstrava cada movimento com seu próprio corpo. O aprendizado acontecia pela repetição do movimento transmitido de um corpo para outro, nas palavras de Pereira (2018, p. 498), “quase como um tipo de história *corpo-oral*”²³, de modo a garantir a precisão da qualidade do movimento com o encontro com a música.

Stephan Brinkmann, um dos intérpretes da peça entre os anos de 1993 e 2010, comenta em um artigo de sua autoria que

Os movimentos da *Sagração da Primavera* são dramaticamente e musicalmente motivados e baseados em um conceito predeterminado. No entanto, a relação entre emoção e movimento não deve ser considerada como uma causa e efeito, mas como uma reciprocidade (Brinkmann, 2015, p. 160, *apud* RIDING, 15 jun. 1997, tradução PEREIRA, 2018, p. 498).

²³ Grifo do original



Figura 19. Remontagem de *A Sagração da Primavera* de Bausch

A Wuppertal Dance é constituída – até hoje, mesmo depois da morte de sua fundadora em 2009 – por bailarinos-atores que cantam, falam e dançam durante as apresentações. Seu trabalho é pautado em um repertório original, provocador e contestador da estética convencional, valendo-se de material evocados dos medos, fantasias e histórias pessoais dos bailarinos, por meio de improvisações, futuramente organizadas em sequências.

São carícias que se transformam inesperadamente em agressão, tentativas de toque que se partem em recuos e recusas. O ser humano mostra-se em suas aparências e profundezas, seus polos conflitantes, seu desespero. Seus corpos, densos de energia, tornam-se frágeis e vulneráveis em encontros e desencontros; depois de violentados são acariciados, novamente agredidos, restando imagens solitárias profundamente dilaceradas ou ocultando a dor em máscaras impassíveis (AZEVEDO, 2014 p. 85).

A Primavera como gérmen para a modernidade

A partir das três criações de *A Sagração da Primavera* aqui discutidas, podemos observar como a dança ocidental, no século XX, passou por intensa transformação. É importante destacar que, com essa considerável diversidade de propostas, não podemos dar o mesmo nome a todas as formas de dança que se distinguiram do balé clássico. Roger Garaudy (1980, p. 135) chamará de “balé moderno” todas as experiências que, de algum modo, conservaram o vocabulário e a técnica do clássico, e romperam com os temas anacrônicos dos contos de fadas,

voltando-se mais para o real e, sempre que possível, dialogando com as novas tendências da dança e das artes em geral. *A Sagração da Primavera* de Vaslav Nijinsky encaixa-se perfeitamente nessa nomenclatura. A coreografia de 1913, embora contaminada por novas ideias, como as de Jacques Dalcroze, foi construída a partir da desconstrução da técnica clássica, sem nenhuma preocupação com os motes internos particulares do que se entende como dança moderna.

Para um fácil entendimento e posicionamento das três coreografias dentro da história da dança ocidental do século XX, enquadraremos, assim, a versão de 1913 como um balé moderno; a de 1959 como uma mistura do clássico e do moderno e a versão de 1975 como dança moderna. Todavia, enquanto derivação das correntes estilísticas do movimento da dança nascido das rupturas com o passado formal do clássico, as coreografias de 1959 e 1975, descendem, cada uma a sua maneira, das transformações estabelecidas pela modernidade, contidas no gérmen tímido do “balé moderno” que foi *A Sagração da Primavera* de 1913. Danças à deriva.

CAPÍTULO 2 – UMA PRIMAVERA ENTRE O RITO E O MITO

Um balé revelado em sonhos

O nascimento de *A Sagração da Primavera* é envolto de uma atmosfera onírica e um tanto quanto romântica. A versão mais disseminada sobre a ideia para a criação do balé refere-se a uma espécie de revelação. Segundo as palavras de seu compositor, Igor Stravinsky, sua gênese deu-se a partir de um sonho.

[...] depois de terminar a partitura de “O Pássaro de Fogo” vislumbrei, em sonho um rito pagão, no qual um grupo de anciãos sentados em roda observavam uma jovem donzela dançar até a morte (STRAVINSKY, 1962, p.31).

Contradizendo o relato de Stravinsky, o estudioso da música contemporânea Lawrence Morton (1978, p.10), ao estudar as origens de *A Sagração*, aponta que o compositor, três anos antes da finalização de “O Pássaro de Fogo”, entre os anos de 1907 e 1908, musicou dois textos da antologia de “Yar”, de Sergey Gorodetsky²⁴ e um conjunto de poemas simbolistas e de inspiração mitológica - amplamente explorado pelos compositores de vanguarda da época - que contribuiu para o retorno do paganismo russo como tema na arte. Ao que tudo indica, muito mais do que a potência de um sonho, foi a partir desse contato com a obra de Gorodetsky, principalmente com o conteúdo do terceiro poema presente na antologia, que inspirou o compositor russo na criação do argumento do balé (MORTON, 1978, p. 10).

O poema de 1907, intitulado “Yarilo”, relata a escolha de uma jovem, identificada como uma planta de tília, que será imolada em honra de um novo deus. O ato proferido pelo mais velho dos homens da tribo manchará de sangue a relva verde legitimando, assim, a contração de núpcias com a deidade.

²⁴ Sergey Gorodetsky (1884-1967) Poeta russo, cuja obra foi marcada por uma variedade de estilo e pelo uso da mitologia russa. Em 1911, uniu-se aos escritores Nikolai Gumilev e Osip Mandelstam, criando a Guilda dos Poetas, uma reação ao movimento simbolista. Mais tarde, após a dissolução do grupo, juntou-se aos bolcheviques, dedicando-se a uma poesia tida como soviética (SIMKIN, 1997).

“Yarila”²⁵

First to sharpen the ax-flint they bent,
On the green they had gathered, unpent,
They had gathered beneath the green tent.
There where whitens a pale tree-trunk, naked,
There where whitens a pale linden trunk.
By the linden tree, by the young linden,
By the linden tree, by the young linden,
The linden trunk
White and naked.

At the fore, shaggy, lean, hoar of head,
Moves the wizard, as old as his runes;
He has lived over two thousand moons.
And the ax he inhumed. / From the far lakes he
loomed
Long ago.
It is his: at the trunk
The first blow.

And two priestesses in their tenth Spring
To the old one they bring.
In their eyes
Terror lies.
Like the trunk their young bodies are bright,
Their wan white
Hath she only, the tender young linden.

One he took, one he led,
To the trunk roughly wed,
A white bride.
And the ax rose and hissed
And a voice was upraised
And then died.
Thus the first blow was dealt
to the trunk.

Others followed him, others
upraised
That age-old bloody ax,
That keen flint-bladed ax:
The flesh once,
The tree twice
Fiercely cleaving.
And the trunk reddened fast
And it took on a face.
Lo, his notch—is a nose,
This—an eye, for the nonce.
The flesh once,
The trunk twice—
Till all reddened the rise
And the grass crimsoned
deep.
On the sod
In the red stains there lies
A new god.

²⁵ Tradução livre do autor para a versão em inglês do poema “YARILO”

Primeiro eles se curvaram para afiar a lâmina do machado / No verde, eles haviam se reunido, não aguardaram,
/ Reuniram-se abaixo da tenda verde / Onde havia um claro e pálido tronco de árvore, nu, / Onde havia um claro
e pálido tronco de tília, / Pela tília, pelo jovem tildo, / Pela tília, pelo jovem tildo, / O tronco da tília. / Branco e nu.
Previamente, desganhado, magro, grisalho, / Moveu-se o sábio, tão antigo quanto suas runas; / Ele viveu mais
de duas mil luas. / E o machado que ele enterrou / Dos lagos distantes, ele apareceu / Muito tempo atrás. / É
dele: no tronco / O primeiro golpe.

E duas sacerdotisas em sua décima primavera / Para o velho elas trazem. / Em seus olhos / Terríveis mentiras. /
Como o tronco, seus corpos jovens são brilhantes, / Sua branca palidez
Tem ela somente, a suave jovem tília.

Uma ele pegou, uma ele conduziu, / Para o tronco, rudemente casar, / Uma noiva branca. / E o machado
levantou-se e sibilou / E uma voz ergueu-se / E então morreu. / Assim, o primeiro golpe foi dado no tronco.
Outros o seguiram, outros ergueram / Aquele antigo machado sangrento, / Aquela afiada e cortante lâmina: /
Primeiro a carne, / Segundo a árvore / Ferozmente abertas.

E o tronco enrubescceu rápido / E levou um rosto. / Eis, seu entalhe, é um nariz, / Este, um olho, para a ocasião. /
Primeiro a carne, / Segundo a árvore / Até que tudo enrubescceu a ascensão / E a grama profundamente
avermelhada. / No relvado / Nas manchas vermelhas há mentiras / Um novo deus.

O novo deus mencionado no texto, bem como o título do poema, refere-se, a Yarilo. Adorado como um deus da fertilidade e da paixão, era associado à primavera e à agricultura pelos antigos eslavos. Festivais em sua homenagem realizavam-se em momentos específicos do ano com a intenção de assegurar a fecundidade da terra.

O nome de Yarilo será mencionado outras vezes quando levantadas informações sobre o processo de criação de *A Sagração da Primavera*, como em uma correspondência assinada por Nicholas Roerich - responsável pela composição visual, os cenários e figurinos da peça - e endereçada a Sergei Diaghilev, o empresário e dono dos Balés Russos. Na carta, transcrita por Thomas R. Kelly (2000, p. 269), Roerich explica ao empresário o encaminhamento do trabalho

In the ballet of the *Sacre du Printemps* conceived by myself and Stravinsky, my object was to present a number of pictures of earthly joy and celestial triumph, as understood by the Slavs. I don't propose to set down a list of all the items in the ballet; such a list hardly matters when we are dealing with sets and groupings. My intention, therefore, stated simply, is that the first set should transport us to the foot of a sacred hill, in a lush plain, where Slavonic tribes are gathered together to celebrate the spring rites. In this scene there is an old witch, who predicts the future, a marriage by capture, round dances. Then comes the most solemn moment. The wisest ancient is brought from the village to imprint his sacred kiss on the new-flowering earth. During this rite the crowd is seized with a mystic terror, and this our excellent Nijinsky has stylized for us admirably well.

After this uprush of terrestrial joy, the second scene sets a celestial mystery before us. Young virgins dance in circles on the sacred hill, amid enchanted rocks, then they choose the victim they intend to honor. In a moment she will dance her last dance, before the ancient old men, wrapped in bearskins, to show that the bear was man's ancestor. Then graybeards dedicate the victim to the god Yarilo. I love antiquity for its sublime happiness and its deep thoughts (KELLY, 2000, p. 269-270)²⁶.

²⁶ No balé *A Sagração da Primavera*, concebido por mim e por Stravinsky, meu objetivo era apresentar uma série de quadros da alegria terrena e do triunfo celestial, entendidos pelos eslavos. Eu não proponho estabelecer uma lista de todos os itens do balé; tal lista dificilmente importa quando estamos lidando com conjuntos e agrupamentos. Minha intenção, portanto, afirmo simplesmente, é que o primeiro conjunto deve nos transportar ao pé de uma colina sagrada, em uma planície luxuriante, onde tribos eslavas estão reunidas para celebrar os ritos da primavera. Nesta cena há uma velha bruxa, que prevê o futuro, um casamento por rapto, danças circulares. O momento mais solene vem. O ancião mais sábio é trazido da aldeia para imprimir seu beijo sagrado na nova terra florida. Durante este rito, a multidão é tomada por um terror místico, e este nosso excelente Nijinsky estilizou-se admiravelmente para nós.

Após esta explosão de alegria terrestre, a segunda cena define um mistério celestial diante de nós. Jovens virgens dançam em círculos na colina sagrada, em meio a rochas encantadas, então escolhem a vítima que pretendem honrar. Em um momento ela vai dançar sua última dança, diante dos antigos homens, envoltos em peles de urso, para mostrar que o urso era o ancestral do homem. Então os barba cinzentos dedicam a vítima ao deus Yarilo. Eu amo a antiguidade por sua felicidade sublime e seus profundos pensamentos.

Essa carta, além de reforçar a figura de Yarilo dentro do argumento do balé, permite estabelecer a importância de Roerich na elaboração de *A Sagração*. Ao longo do tempo, Stravinsky deu relatos contraditórios sobre a criação da peça, o que dificultou o esclarecimento acerca de sua gênese e contribuiu para que o cenógrafo fosse considerado uma figura secundária em meio a todo o processo. Orlando Figes e Eduardo Hojman (2003, p.350) defendem que a ideia para *A Sagração* partiu do artista plástico e não do compositor.

Nascido em São Petersburgo, Nicholas Roerich estudou pintura na Academia Imperial de Arte e sofreu forte influência do Orientalismo²⁷, que o impeliu aos estudos dos costumes dos povos eslavos antigos. Tornando-se arraigado conhecedor da cultura pré-histórica russa, participou de escavações arqueológicas, como a empreendida em 1897, no sítio de Maikop Kurgan, ao sul do país. A partir dessa experiência escreveu, nos anos que se seguiram, artigos sobre antigos rituais de sacrifícios na cultura eslava, dentre os quais o sacrifício humano entre os citas. Autores como Figes e Hojman (2010, p. 503) presumem a utilização destes elementos na concepção do ritual pagão apresentado em *A Sagração*.

Segundo Pieter C. Van den Toorn (1987, p.2), Roerich valeu-se também de escritos do folclorista russo Alexandre Afanasiev, de um compêndio do século XII sobre costumes pagãos, o “Crônica Primária”, e da coleção de vestidos camponeses da princesa Tenisheva para a elaboração do argumento e da composição visual de *A Sagração*.

É importante ressaltar que a obra de Alexandre Afanasiev causou grande impacto nos estudos de mitologia russa no século XIX. Após percorrer províncias inteiras do principado russo, com seus colaboradores, ele organizou 680 contos tradicionais, contribuindo de forma significativa para a disseminação da cultura popular russa. A produção de Afanasiev ocorreu no mesmo período do século XIX em que mitógrafos, na tentativa de recriar uma mitologia eslava aos moldes dos gregos e celtas, organizaram uma “mitologia de gabinete” e, conforme a linguista Tamara Vardomsкая (2016), possivelmente inventaram a maioria dos deuses de

²⁷ Corrente artística marcada pela influência da cultura asiática e pelo enaltecimento do passado russo e das tradições, sobretudo religiosas. Fermentada pela violência e pela miséria, a sociedade russa dessa época, tomada pela consciência política e social, voltou-se contra às ideias ocidentais, enaltecidas pelo Império Russo, e mergulhou em direção ao passado e as tradições. Somada a essa atmosfera a anexação da Criméia ao território do império em 1783, facilitou ainda mais a presença da cultura asiática na arte da Rússia do século XIX. Sem uma data precisa o Orientalismo russo enquanto movimento durou entre os anos de 1850 a 1920 (ROSILLO, 2012).

seu panteão, fazendo com que a figura de deidades como Yarilo, ficassem sob suspeita de veracidade.

Isso considerado, é inquestionável – vista a quantidade de referências mencionadas – que a criação de *A Sagração da Primavera*, muito mais do que um sonho, é resultado da atmosfera do Orientalismo que contaminava a Rússia, na metade do século XIX. Todas essas referências, sobretudo a carta redigida por Roerich e o poema de Gorodetsky, revelam a estruturação da narrativa do balé, a preocupação com o cumprimento fiel dos registros históricos e a dramaticidade do argumento, uma vez que, do mesmo modo que o velho sacerdote do poema erguerá a lâmina afiada de seu machado contra a jovem planta de tília, no balé, a jovem donzela escolhida dançará até a sua morte, circundada por um grupo de anciãos e ancestrais que a assistem sem complacência, garantindo, assim, sua reunião com o deus.

Uma das práticas comuns entre os cerimoniais dedicados a Yarilo incluía o coroamento de uma virgem como sua rainha e, considerada a natureza transcendente da divindade, é plausível apontar que a morte citada no poema seria o meio mais concreto de propiciar o encontro dos noivos e a consumação desse ato sagrado que promoveria a fertilidade daquele ano. No entanto, antes de adentrar em uma discussão mais profunda sobre o papel do sacrifício no rito de *A Sagração da Primavera*, exploraremos um pouco mais o mito de Yarilo.

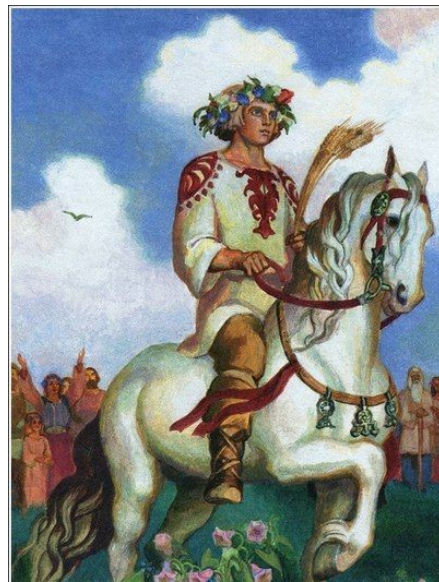
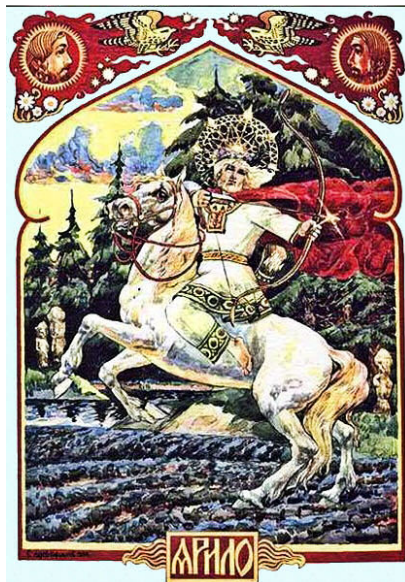
Yarilo: o mito por detrás de *A Sagração da Primavera*

Com os pés descalços e montado sobre um cavalo branco, Yarilo (Figuras 20 e 21) chega trazendo a certeza da renovação primaveril. Com vestes brancas e a cabeça coroada por flores campestres, ele segura na mão esquerda um ramo de trigo, dourado como a cor de seus cabelos, enquanto na outra mão carrega um crânio humano. Nascido na celebração da Grande Noite (ano novo eslavo), o décimo filho de Perun²⁸, fora roubado e criado no submundo por Veles²⁹. Alternando sua permanência no céu governado por seu pai e o submundo regido por seu raptor, o jovem deus controlava, as estações do ano.

²⁸ Perun – Era o deus eslavo dos raios; o seu culto parece ter tido grande expansão e importância. Os príncipes russos e a sua comitiva juravam pelo seu nome. Houve quem o identificou com o Thor escandinavo (LAMAS, 2000, p. 75).

²⁹ Veles – (Volos) Deus eslavo associado à riqueza e à abundância – dizem alguns que seria o “deus do gado” (LAMAS, 2000, p. 75).

Em outra versão do mito, Yarilo, certo dia, enquanto cavalgava, foi notado por sua irmã gêmea Morana³⁰, também uma deusa da natureza, que por ele se enamora. Após um longo cortejo divino, os dois se uniram em matrimônio, celebrando a paz entre os mundos de Veles e Perun e consolidando um período de harmonia na Terra. Porém, dotado de essência lasciva e infiel, Yarilo trai sua esposa-irmã e acaba morto e esquartejado. Vítima de desgosto, Morana torna-se uma deusa fria – referência ao inverno – e morre no final do ano. Por isso é que, a cada novo ano, novo ciclo se inicia, e o casal reveza o seu controle sobre toda a natureza³¹.



Figuras 20 e 21. Yarilo

³⁰ Morana – (Morena, Marzana, Mora) Deusa eslava associada ao inverno, a morte e aos pesadelos. (Carece de fonte).

³¹ Em sua aula intitulada *Ordem e desordem da tradição oral*, Lévi-Strauss (1991, p.154) defende a ideia, que será melhor explanada mais à frente, de que a estrutura estacionária do mito e o devir aberto da história, apresentam uma forma intermediária concebida como produto de uma combinatória. As narrativas sofrerão a justaposição ou a supressão de elementos, já que dessas histórias cada um deteria apenas os fragmentos, e para o preenchimento das lacunas, outros elementos se tomariam emprestados e fixados por uma perspectiva própria. Esse tratamento do mito, que sofre uma anamorfose, justificaria o trabalho executado pelos mitólogos de gabinete do século XIX na Rússia, que podem ter importado mitos de outras regiões para a construção de uma mitologia própria. Por esse viés, a mitologia eslava seria uma obra bem articulada de fragmentos originariamente dispersos de outras mitologias e, por isso, a existência de variações para o mito de Yarilo, assim como, a falta de registros acerca da origem de algumas divindades como Morana, cujo nome se aproxima de mitos da tradição celta e grega. Cabe ressaltar que o mesmo processo identificado por Lévi-Strauss nos mitos das tribos indígenas por ele estudados, pode ser aplicado em outras mitologias, como a eslava, visto que esse processo continua até os dias de hoje, posto que os mitos eslavos são apresentados na internet sem uma referência muito clara. Daí a ausência de uma fonte para as versões do mito de Yarilo aqui transcritas. Dos sítios utilizados não existe qualquer indício de um autor ou de um responsável pela coleta da narrativa sobre o mito.

Partindo de termos da língua proto-eslava como “jarъ” (jâr = raiva, jarko = brilhante, žar = fogo, paixão), a nome de Yarilo seria a derivação de um adjetivo equivalente a um tipo de força vital, juvenil e feroz em seu aparecimento. A força da primavera que abre o verão. No croata-sérvio “jar” é o mesmo que “raiva”, “ferocidade”, enquanto em polonês e ucraniano remete “primavera”. Na Rússia “žar” é “fogo”, “grelha”. Transformado em nome, o adjetivo em suas três versões – “jarъ”, “jara” e “jaro” – significa “primavera”, “calor”, “ferocidade”, “ano novo”. Sob essa perspectiva, Yarilo referir-se-ia a “yar”, primavera ou verão, sendo um cognato para a palavra germânica “jahr” e, portanto, o mesmo que “year” em inglês. Assim, a partir de seu nome, Yarilo pode ser pensado como uma deidade associada a um cerimonial ocorrido no final da primavera. Mas há dúvidas sobre a existência de um deus com esse nome no panteão eslavo (KOJIC, 2017).

Segundo Maria Lamas (2000, p.73), os esparsos escritos de historiadores romanos, cronistas gregos, geógrafos árabes e monges ortodoxos acerca da cultura eslava antiga, somados ao fato de que as principais fontes das narrativas míticas russas são lendas, contos populares tradicionais, canções, provérbios e exorcismos de origem pagã – todas elas reminiscências de épocas remotas, vagarosamente abafadas pela conversão dos eslavos ao cristianismo – contribuem para a falta de precisão dos elementos da mitologia eslava. Menções aos deuses russos aparecem pela primeira vez entre os anos de 945 e 971, descrevendo os ídolos de Perun, deus dos raios, e Veles, deus da riqueza e abundância, ambos pertencentes a grupos eslavos do Báltico. No entanto, tudo quanto se julgou conhecer do panteão eslavo dos povos do Sul, revela-se inteiramente fantasioso (LAMAS, 2000, p.73).

As alusões ao mito de Yarilo mostram-se muito mais evidentes em cultos espalhados por quase todas as populações, ainda no século XVIII, quando o cristianismo identificou as festividades, em sua honra, como jogos satânicos que perduravam dias. Mesmo assim, elementos presentes nos ritos pagãos consagrados ao deus, mantiveram-se nas festas populares celebradas em tempos cristãos (LAMAS, 2000, p. 80).

Nos primeiros dias de semeadura, na primavera, era comum a reunião das donzelas da aldeia para a escolha da mais bela. A eleita portando as vestes brancas de Yarilo, montaria um cavalo branco e seria coroada de flores. Ao seu redor, um grande círculo era organizado e realizava-se o “khorovod”, uma dança em grupo,

que celebrava os campos recém-plantados, e era assistida pelos anciãos da aldeia (DIXON-KENNEDY, 1998, p. 317).

No verão, aconteciam os ritos “funerários” de Yarilo. No vigésimo nono ou trigésimo dia de junho, um dos anciãos da comunidade era escolhido para carregar um pequeno caixão contendo uma imagem de Yarilo. O caixote era levado para fora da cidade pelo velho homem, seguido por mulheres entoando cantos de pesar e gestos de desespero. Após o pôr do sol, as mulheres bêbadas repetiam tristemente: “Ele está morto! Ele está morto!”. Em resposta, os homens levantavam e sacudiam a imagem, como se tentassem reanimá-lo para a vida, respondendo às mulheres: “Mulheres, não chorem. Eu sei o que é mais doce que o mel”. Mas as mulheres, ainda sob lamúrias e cantos, diziam: “Do que ele era culpado? Ele era tão bom. Ele não mais surgirá. Como nos separaremos de ti? O que é a vida sem você? Levantate, ao menos por uma breve hora. Mas ele não se levanta, ele não.” Por fim, nos campos abertos, uma cova era aberta e, ainda em meio a choros e lamentações, a imagem era abaixada. Nesse momento, iniciava-se uma sequência de jogos e danças (FRAZER, 2002, p.318).

Os poucos registros desses cerimoniais dedicados à morte e à revitalização da vegetação, remetem à existência de um espírito cultuado pelas comunidades proto-eslavas, cuja intenção seria a de assegurar o renascimento da natureza na primavera.

Um espírito da vegetação: Yarilo à luz de Frazer

A despeito das críticas quanto a sua antropologia de gabinete, a obra gigantesca do erudito Sir James George Frazer, *O ramo de ouro*, organizada em oito volumes, seria um dos trabalhos que sintetiza, do melhor modo, todas as pesquisas realizadas no século XIX sobre as “crenças” e as “superstições” à luz de uma nova disciplina que se emancipava: a antropologia. Brotando das mudanças oriundas das revoluções industrial e política francesa, mas sobretudo, acompanhando os passos do colono, à procura de novos mercados de consumo e pontos de fornecimento de matéria-prima para as potências capitalistas, a antropologia dedicava-se a reencontrar o ancestral do civilizado e confirmar a superioridade do homem europeu.

Foi esse o espírito que impulsionou o estudo acerca dos mitos e dos rituais no final do século XIX – curiosamente o mesmo período em que a Rússia sofreu

influência da estética orientalista, que serviria de gérmen para a criação de *A Sagração*. Interessados em buscar as origens da civilização e da religião, os eruditos da época lançaram indagações sobre a história e a cultura, tentando encontrar novas formas de evidências para descobrir se elas estavam enraizadas no mito ou no ritual (BELL, 1997, p. 3).

O evolucionismo antropológico, defendendo o pressuposto de que a espécie humana desenvolve-se em ritmos desiguais, enunciou que a elaboração dos mitos, a presença da magia e a religião serviriam como evidências da inferioridade da mentalidade de sociedades mais simples frente ao triunfo da racionalidade científica existente nas formas complexas de sociedade. A magia seria um obstáculo ao desenvolvimento da razão, e “os mitos são explicações erradas de fenômenos, quer da vida humana, ou da natureza externa” (FRAZER, 1921 *apud* RUTHVEN, 2010, p. 29). A preocupação do evolucionismo era realizar um estudo das sociedades primitivas em todas as suas dimensões para assim reconstruir o processo universal que conduziria, por etapas sucessivas, a magia à religião e a religião à ciência. O mito era visto como uma perspectiva ilógica apresentada pelos nativos sobre o mundo que os rodeava (RUTHVEN, 2010, p. 49).

A princípio, Frazer apropriou-se da teoria do mito de Edward B. Tylor³², até desenvolver a ideia de que os mitos seriam, na verdade, remanescentes de atividades rituais. Segundo Catherine Bell (1997, p.5), para o erudito

O rito seria a fonte original da maioria das formas de expressão cultural, e o padrão universal subjacente e difundido a todo ritual seria a promulgação da morte e a ressurreição de um deus ou um rei divino que simbolizava ou assegurava a fertilidade da terra e o bem-estar do povo (BELL, 1997, p.5).

Essa perspectiva frazeriana tem forte influência da noção de sacrifício ritual totêmico, elaborada por William Robertson Smith, linguista e estudioso do Antigo Testamento, que acreditava que a religião não surgira com o animismo - conforme a corrente evolucionista promulgada por Tylor -, mas sim como uma derivação das

³² Edward Burnett Tylor (1882-1917) foi um antropólogo afiliado à escola do evolucionismo social. Valendo-se de uma visão evolucionista do desenvolvimento humano, sem nenhum vínculo direto com a Teoria da Seleção Natural de Charles Darwin (1809-1882) e Alfred Russel Wallace (1823-1913), defendia que a cultura sofria convergência de suas práticas ao longo do tempo, fazendo com que as sociedades estivessem localizadas em estágios diferentes de desenvolvimento, desde selvagens infantis até homens civilizados. Dentro desse contexto, Tylor argumentava que o mito não devia ser interpretado como um mal entendido, mas como uma forma de pensamento do mundo, uma forma primitiva de raciocínio. As pessoas primitivas explicariam as experiências religiosas por meio de uma teoria das almas e espíritos, e que forças animistas habitavam coisas não humanas como animais e plantas. Esse modelo primitivo de religião foi por ele denominado animismo (BELL, 1997, p.4).

atividades que solidificavam os laços das comunidades. Interpretando os antigos rituais semitas de sacrifício como uma espécie de celebração entre humanos e deuses, Robertson Smith relegou ao mito um lugar secundário. Assim, a mitologia nada mais seria do que uma espécie de dogma, sendo o ritual o principal componente da religião, tendo a função básica de criação e manutenção das comunidades. As ideias de Robertson Smith e Frazer lançariam as bases para uma corrente interpretativa que ficaria conhecida como a “Escola do Mito e do Rito”³³, uma linha de pensamento defensora da ideia de que os mitos seriam dependentes da coexistência de rituais análogos (BELL, 1997, p.4).

A partir desses pressupostos, Frazer (1982, p.58) concebeu que o homem primitivo animista, ao confiar na presença da alma em todos os corpos identificáveis da natureza, teria, como imagem inicial, as florestas que cobriam a Europa do passado, permitindo, com isso, que vinculassem à vegetação a presença de espíritos. Esses espíritos, a princípio incorporados às árvores, com o progresso da mentalidade primitiva ganharam independência e passaram a ter nas plantas a sua morada até se personificarem em entidades com aspectos humanos.

Transformando sua essência animista em politeísta, os humanos teriam associado a representação vegetal, anteriormente presa no espírito da árvore, com a figura humana. Dessa forma, os espíritos das árvores, sendo portadores de um poder criador amplo e profundo, reclamaram pela união dos dois polos: macho e fêmea. Desconhecedores da uniformidade e da regularidade dos eventos cósmicos, os homens passaram a se valer de dramas mágicos e a natureza foi chamada a unir-se pelo casamento na tentativa de apressar o crescimento das plantas. Assim, seguindo o princípio por ele cunhado de similaridade³⁴, casamentos reais ou fictícios

³³ Na Teoria do Mito e do Rito o ritual teria primazia histórica e cultural, sendo o mito uma manifestação secundária. Surgiu em dois ramos interdependentes: um grupo de estudiosos da bíblia e do Oriente Próximo, e um grupo de classicistas de Cambridge. Samuel Henry Hooke (1874-1968) foi o principal expoente do primeiro grupo. É de sua autoria a ideia de que o mito e o rito eram inseparáveis nas primeiras civilizações. Junto com seus colegas reconstruiu um conjunto de ritos sincronizados ao ciclo sazonal de plantio e colheita, em que um rei era humilhado e simbolicamente morto, reeditando a passagem do deus ao submundo e o combate com as forças do caos, até seu renascimento, celebrado pela recuperação do trono e pelo casamento sagrado. Da escola de classicistas de Cambridge, representada por Gilbert Murray (1866-1957), Francis MacDonald Cornford (1874-1943), Arthur Bernard Cook (1868-1952) e, especialmente, por Jane Ellen Harrison (1850-1928), advém o argumento de que os ritos de fertilidade observados na Grécia antiga são oriundos do modelo do deus-moribundo e ascendente do Oriente Próximo, e que forneceriam os modelos estruturais para o drama grego. Harrison viu o ritual como uma fonte do mito e sugeriu que, com o passar do tempo, as atividades rituais originais tendiam ao desaparecimento, ao passo que os mitos continuariam independentemente em várias formas, podendo inclusive serem anexados pela história e pela ciência para a explicação de eventos específicos ou fenômenos particulares (BELL, 1997, p.4-6).

³⁴ Lei de similaridade compreenderia um dos princípios da magia em que semelhante produz semelhante, ou que um efeito se assemelha a sua causa. Desse princípio o mago tem a capacidade de produzir qualquer efeito desejado simplesmente imitando-o (FRAZER, 1982, p. 34).

entre um homem e uma mulher, contraídos a cada ano, estimulariam a fertilidade da terra e das comunidades (FRAZER, 1982, p.65).

Por este viés, acrescido do fato de que, no passado, os eslavos pagãos cultuavam árvores e bosques, para Frazer (1982, p.58), Yarilo seria um antigo espírito da vegetação antropomorfizado e como tal, exigiria anualmente uma representante humana como esposa, reeditando, assim, as núpcias contraídas pelo deus em seu mito. O poema de Gorodetsky anteriormente mencionado, traz indícios da analogia imitativa de Yarilo com a figura de uma árvore, e da sucessão da escolha de uma jovem, identificada como uma árvore de tília, como sua futura esposa. Entregando a essa jovem as vestes brancas do deus, e coroando-a como uma rainha, cumpre-se o ritual mágico durante a primavera.

Para Frazer (1982, p.61) os resquícios desses cerimoniais permaneceram nas festas populares de 1º de maio, no Pentecostes e em outras celebrações de Solstício de Verão. O costume da execução do “khorovod”, na Rússia, no período da Primavera, reforçaria esta colocação, contribuindo para a personificação do espírito da vegetação na figura de Yarilo.

Segundo Tatiana Smorodinskaya, Karen Evans-Romaine e Helena Goscilo (2007, p.215) essa dança circular tradicional, que significa literalmente, “caminhar seguindo o Sol”, carrega claramente influências dos cerimoniais de fertilidade executados no passado pelos eslavos. Além de canções que versam sobre Yarilo, um poderoso deus solar, a dança projeta uma forma alegórica de namoro. O “khorovod”, ainda que apresente variações nas diferentes colônias eslavas, normalmente se inicia com mulheres jovens paradas em um espaço que, em seguida, entoam cantos, em uma dança circular. Aos poucos, homens jovens aproximam-se delas, geralmente com instrumentos musicais, violinos e pandeiros, de modo a atrair a atenção das moças prediletas. Muitas vezes, a jovem dança com um xale, que será oferecido de presente ao jovem escolhido por ela. Estas danças ocorrem nos períodos dos rituais que marcam momentos do ciclo anual. No oeste da Rússia, os “khorovod” são realizadas do Natal (07 de dezembro) até a Epifania (19 de janeiro). No Norte, da Páscoa até a Trindade (sétimo domingo depois da páscoa). No Sul, da Trindade até o dia de St. Peter and Paul Day (12 de julho).

Além disso, o processo de antropomorfização fez de Yarilo um governante e, à semelhança de seu representante humano, os reis e líderes das comunidades, o modo como vivia e morria era de suma importância para seus súditos. Julgando que

os reis fossem encarnações de uma divindade, o curso da natureza também estaria subjugado a seu controle, obrigando sua substituição ou morte quando do enfraquecimento de seus poderes, para evitar maiores perigos. O Rei da Primavera deverá, então, ser morto tão logo apareçam os primeiros sinais de degeneração de seus poderes, mesmo que a simulação seja um substituto de sua morte real. Por isso, a morte preliminar de Yarilo na imagem de um boneco, acompanhado de lágrimas e luto, apropriados aos funerais, serviria como uma certeza de seu reavivamento, e a escolha do declínio do verão como o momento para a execução do ritual fúnebre, estaria associada à observação da decadência da vegetação e à promessa do renascimento da natureza em toda a sua exuberância. Essa primavera mágica revelaria, assim, o esforço do homem primitivo para evitar o silêncio do inverno e sua aproximação com a morte.

Era natural, portanto, que com tais pensamentos e medos ele [*o homem primitivo*] deveria ter feito tudo o que havia nele para trazer de volta a flor desbotada ao galho, para balançar o sol baixo do inverno até seu antigo lugar no céu de verão, e para restaurar a lua minguante à sua plenitude orbital (FRAZER, 2002, p.322).

A sobrevivência do mito de Yarilo nos festejos e costumes populares, assim como em canções e danças, como o “khorovod”, na perspectiva de Frazer, seria justificada pelo lugar secundário ocupado pelo mito em sua teoria, posto que Yarilo nada mais é do que uma derivação narrada de um rito de fertilidade primitivo da cultura eslava, assim como tantos outros mitos de fertilidade espalhados pelo mundo. No argumento de Frazer, o espírito da vegetação propagou-se em uma diversidade de deidades: do Osíris egípcio ao Adônis grego, até o Balder³⁵ nórdico. Todos eles, de algum modo, reeditam a saga do deus moribundo em sua jornada pelo submundo até o renascimento.

No entanto, algumas premissas da Teoria do Mito e Rito desaparecem quando aplicadas nesse caso em especial. Conforme Bell (1997, p. 6), Jane Ellen Harrison acreditava que o natural progresso do rito seria o desaparecimento das atividades rituais que originaram o mito tornando-o responsável pela explicação de

³⁵ Balder – Deus nórdico da luz; filho de Odin e Frigg. Ele era o mais belo e gracioso dos deuses de Asgard. Sua mãe extraiu juramentos de todas as coisas da natureza para não prejudicar seu filho, mas negligenciou o visco. De acordo com uma lenda, Loki deu um dardo de visco ao deus cego Hoder e apontou-o para ele em Balder, que foi morto por ele. Os deuses lamentaram, inconsolavelmente, sua morte. Foi profetizado, no entanto, que depois de Ragnarok (o destino dos deuses) Balder voltaria para o céu (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2019).

sua própria existência. No mito de Yarilo sucedeu o contrário. A ideia de um deus da alegria e fertilidade foi mantida muito mais pelas manifestações culturais populares do que por sua potência enquanto narrativa mítica.

Os métodos e as conclusões acerca do mito por essa escola foram constantemente investigados e depreciados, embora sua popularidade, conforme menciona Bell (1997, p.8), tenha sido enorme até o início dos anos 1960. A busca de erros nesse modo de interpretação revelou evidências de um afastamento sério da união mito e rito e, como afirmado por Burkert (1991, p.32), os mitos podem ser contados, transmitidos e formulados novamente livres de qualquer ritual, do mesmo modo que não há um rito específico para todos os mitos. A carência de dados históricos ou etnográficos, como também a falta de evidências, especialmente no que diz respeito ao trabalho de Frazer – visto que em sua obra utiliza o que já sabia desde sempre – impede a reconstrução e a aceitação de um padrão universal para o processo ritual, do mesmo modo que esse modelo de pensar o mito, fortemente difundido com a publicação de *O ramo de ouro*, faria qualquer um, após uma leitura romanceada, acreditar que toda a mitologia existente teria se originado do culto de um espírito da vegetação e, estaria, assim, ligado a ritos de fertilidade (RUTHVEN, 2010, p. 50).

Os ritos de fertilidade

Categorizar um ritual mostra-se tarefa complicada, na medida em que a maioria das teorias apresentam suas próprias tipologias ou sistemas de classificação e, embora tornem-se úteis, essas categorias servem muito mais para apoiar essas teorias em particular, acabando por criar e reforçar hipóteses inconscientes sobre os ritos (BELL, 1997, p.94).

É bem provável que esses rituais de fertilidade passaram a existir no Neolítico, por volta de 6500 a.C., quando o homem trocou o nomadismo pela agricultura e domesticação dos animais.

No Crescente Fértil que ficava na atual área do Oriente Médio, bem como na Anatólia e em Argissa-Maghula, na Grécia, encontram-se os mais remotos vestígios da atividade agrícola. Tascas estatuetas, quase sempre reproduzindo o corpo feminino com formas avantajadas, sugerem a existência de culto mágico (PORTINARI, 1989, p. 18).

Maribel Portinari (1989, p. 18) aponta que os ritos de fertilidade surgiram nas sociedades agrícolas arcaicas, como uma forma de controlar a natureza simulando o seu ciclo. Buscando conseguir uma colheita farta, homens e mulheres transmitiam ao solo, por meio da magia, a capacidade reprodutiva dos animais e seres humanos. Do mesmo modo que uma criança que cresce dentro do ventre materno, as sementes germinariam do solo. Integravam os ritos de fertilidade, encantamentos, dramatizações, símbolos fálicos, danças e sacrifícios.

Em *O ramo de ouro*, não há, de modo evidente, uma definição ou uma delimitação do que seria um rito de fertilidade. O que o estudo do texto de Frazer nos permite é construir uma noção do que seriam esses ritos. Os ritos de fertilidade consistiriam em práticas e/ou cerimoniais adotados pelo homem para que as árvores e plantas dessem frutos na estação adequada. Tomados pelo princípio da similaridade, os indivíduos influenciariam a vegetação homeopaticamente³⁶. Assim, cada pessoa

transmite às árvores ou plantas qualidades ou contingências, boas ou más, que se assemelham às suas e dessas resultam. Mas, de acordo com o princípio da magia homeopática, a influência é mútua: a planta pode contaminar o homem tal como esse pode contaminá-la (FRAZER, 1982, p. 41).

Segundo o *Diccionario de Antropología*, organizado por Thomas Barfield (2001, p. 543), os ritos de fertilidade têm lugar em momentos específicos do calendário, seja como um rito de passagem dentro do ciclo da vida, ou como um ritual ligado a algum tipo de aflição que deva ser superado, como o aborto ou uma esterilidade prolongada. Normalmente, esses ritos estão integrados em religiões ou em instituições maiores.

³⁶ Magia homeopática é aquela que se fundamenta na associação de ideias pela similaridade (FRAZER, 1982, p.34).

Morte, espera e renascimento: o deus moribundo como rito de passagem

Cunhado por Charles-Arnold Kurr van Gennep em 1908, o termo “ritos de passagem”³⁷ corresponderiam a cerimônias que acompanham as crises da vida social, momentos relacionados ao nascimento, à maioridade, ao casamento e à morte. Embora essas ocasiões possam estar ligadas às mudanças biológicas do indivíduo, como a puberdade, por exemplo, as mudanças dramatizadas pelos ritos de passagem não são necessariamente concomitantes e idênticas à ordem biológica natural e, frequentemente, retratam uma ordem sociocultural que, a seu modo, domina os imperativos da biologia (BELL, 1997, p. 94).

Claude Lévi-Strauss (1969, p.174) pensando esse impulso como uma tentativa de exercer algum controle sobre a natureza ou de naturalizar uma ordem cultural, afirma que o homem busca tomar as mudanças cruas do mundo natural e “cozinhá-las”, transformando as inevitabilidades físicas em regularidades culturais, em elementos de ordem conceitual de cognição e experiência.

Embora não defina em momento algum a existência da categoria rito de fertilidade, Van Gennep (2011, p.24) reconhece que a maior parte dos ritos se inclui na categoria dos ritos de passagem, visto que todos os ritos apresentam um objetivo idêntico: fazer passar um indivíduo de uma situação determinada a outra igualmente determinada.

Possuindo os mesmos objetivos, os ritos teriam, assim, mecanismos análogos e compreenderiam três estágios principais: preliminar (*ritos de separação*), liminar (*ritos de margem*) e pós-limiar (*ritos de agregação*). Assim, ao percorrer as três etapas, o indivíduo avançaria dentro de um processo ritual, deixando para trás seu grupo e sua identidade anterior para a aquisição de uma nova posição social (VAN GENNEP, 2011, p. 30).

Bell (1997, p. 36) afirma que os rituais de iniciação fornecem exemplos bem elaborados dos padrões estabelecidos por Van Gennep, embora deem ênfase à fase de liminaridade. Do mesmo modo, em outros tipos de rituais – como nos ritos de nascimento, casamentos e funerais – a ênfase pode mudar para uma ou outra etapa. Os ritos de agregação, por exemplo, são mais bem identificados em

³⁷ Embora Van Gennep percorra todo o livro comentando sobre os diferentes tipos de ritos e sua visão acerca dos “ritos de passagem”, em nenhum momento ele define o que seriam os “ritos de passagem”, por esse motivo optou-se em apresentar, na dissertação, o conceito elaborado por Bell (1997, p.94) acerca da proposta do antropólogo.

cerimônias como o nascimento e o casamento, enquanto os ritos de separação, nos funerais. Todavia, Van Gennep, ressalta que

Sem dúvida, estou longe de pretender que todos os ritos de nascimento, da iniciação, do casamento etc., sejam apenas ritos de passagem. Porque além de seu objetivo geral, que consiste na transformação do estado ou a passagem de uma sociedade mágico-religiosa ou profana para outra, essas cerimônias têm cada qual sua finalidade própria. Assim, as cerimônias do casamento admitem ritos de fecundação; as do nascimento comportam ritos de proteção e de previsão; as dos funerais, ritos de defesa [...] Todos estes ritos, que possuem uma finalidade especial e atual, justapõem-se aos ritos de passagem ou se combinam com esses, às vezes, de maneira tão íntima que não se sabe se tal rito de detalhe é, por exemplo, um rito de proteção ou um rito de separação (VAN GENNEP, 2011, p. 30).

Em *Os ritos de passagem* (1908), seu foco principal será o estudo dos ritos de nascimento, de iniciação, de casamento e de funeral, ou os ritos praticados na gravidez e no parto e na agregação de um indivíduo estrangeiro. Mais à frente, todavia, ao final da publicação, e de modo bem pragmático, o antropólogo francês discutirá alguns ritos que não foram contemplados, considerada a dificuldade em identificar, dentro de seu processo, as sequências cerimoniais de segregação, margem e agregação. Dentro desses ritos que privilegiam um dos estágios da sequência, encontraremos um pequeno comentário dos ritos relativos às estações

Encontram-se, ainda, e sempre de acordo com o esquema ordinário, nas cerimônias relativas às estações, e que caem muitas vezes no solstício do verão e no solstício de inverno (estas combinam-se na Europa com as cerimônias do fim do ano), no equinócio da primavera e no equinócio do outono. Notarei somente que o rito de separação consiste neste caso na expulsão do inverno, e o de agregação consiste na introdução do verão na aldeia. Em outros casos o inverno morre e o verão ou a primavera renascem (VAN GENNEP, 2011, p. 152).

Embora as conclusões acima sejam diretamente extraídas do trabalho de Frazer, conforme as citações do próprio autor, diferente do antropólogo britânico, Van Gennep (2011, p. 152) compreende os ritos a partir de sua relação com o ambiente social original. Para ele, a existência desses ritos de passagem sazonais estaria atrelada à repercussão econômica das estações do ano sobre a vida humana. Como o indivíduo e a sociedade estão submetidos aos ritmos cósmicos, seria comum a associação de ritos de passagem a momentos da ocorrência de certos fenômenos naturais.

Nem o indivíduo nem a sociedade são independentes da natureza, do universo, o qual também está submetido a ritmos que afetam a vida

humana. Também no universo há etapas e momentos de passagem, marchas para adiante e estágio de relativa parada, de suspensão. Por isso, devemos associar as cerimônias de passagens humanas às que se relacionam com as passagens cósmicas, a saber, de um mês ao outro (cerimônias da lua cheia, por exemplo), de uma estação a outra (solstícios, equinócios), de um ano ao outro (Dia do Ano-Novo etc.) (VAN GENNEP, 2011, p. 25)

Esses ritos de passagem, propriamente sazonais, apresentam um exato paralelo para a garantia do renascimento da vegetação e da retomada da vida sexual dos rebanhos. Tais cerimônias compreenderiam ritos simpáticos³⁸, diretos ou indiretos³⁹, positivos ou negativos⁴⁰, de fecundação, de multiplicação ou de crescimento, nas quais é claramente visível o esquema dos ritos de passagem: morte (segregação), espera (margem) e o renascimento (agregação).

O elemento mais importante do esquema, quando a potência sazonal e econômica é individualizada (por exemplo, Osíris⁴¹, Adônis⁴² etc.), consiste na dramatização da ideia de morte, espera e renascimento. Desse modo, faz-se um solene funeral a Adônis, toma-se luto e toda a vida social fica suspensa. Adônis renasce, restabelece-se o laço que o unia à sociedade e a vida social recomeça (VAN GENNEP, 2011, p.152-3).

³⁸ *Ritos simpáticos* são aqueles que se fundam na crença da ação de semelhante sobre semelhante, do contrário sobre o contrário, do continente sobre o conteúdo e reciprocamente, da parte sobre o todo e reciprocamente, do simulacro sobre o objeto ou ser real e reciprocamente, da palavra sobre o ato (VAN GENNEP, 2011, p.25)

³⁹ Um rito pode agir direta ou indiretamente. *Rito direto* é aquele que possui uma virtude eficiente imediata, sem intervenção de um agente autônomo, por exemplo o feitiço. O *rito indireto* é uma espécie de choque inicial, que põe em movimento uma potência autônoma ou personificada, ou uma série de potências desta ordem, por exemplo, um demônio ou uma divindade, que atuam em proveito de quem realizou o rito. O efeito do rito direto é automático, e do rito indireto faz-se por ação de retorno (VAN GENNEP, 2011, p.27).

⁴⁰ *Ritos positivos*, são vontades traduzidas em ato. Os *ritos negativos* são habitualmente chamados de tabus, em outras palavras, proibições (VAN GENNEP, 2011, p. 28).

⁴¹ Na mitologia egípcia antiga, Osíris era o deus do além, cuja morte e ressurreição traziam a garantia da vida após a morte aos mortais. Ele era um gentil faraó, que ensinou a agricultura, a música, as artes e a religião ao seu povo. Seth, irmão de Osíris, com cúmplices do sucesso do reinado de seu reinado de sucesso, mata o irmão com a ajuda de muitos cúmplices, assumindo o controle do Egito. No entanto, o reinado de Seth foi diminuído pelo grande amor de Ísis, esposa e irmão de Osíris, que o trouxe de volta dos mortos. Uma maga habilidosa, ela deu fôlego a Osíris, batendo as asas acima dele, enquanto ela se transformava em um pássaro. Osíris e Ísis então conceberam Hórus, seu amado filho. Seth, fervendo de raiva, matou Osíris mais uma vez, desta vez cortando seu corpo em pedaços e jogando-os no rio Nilo. Ísis, com a ajuda de Anúbis, o deus com a cabeça de chacal, reconstituiu o corpo de Osíris com bandagens e ritos de embalsamamento, criando assim a primeira múmia. Durante esse ato, o deus Thoth recitou um encantamento. Finalmente, Hórus vingou seu pai, Osíris, em um duelo sangrento com Seth, no qual Hórus perdeu o olho, que foi dado como oferenda para Osíris (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2019).

⁴² O encantador e jovem Adônis era filho de Mirra e Cíniras. Mirra, sua mãe, fugindo da cólera paterna, retirara-se na Arábia, onde os deuses a transformaram na árvore que produz a mirra. Tendo chegado a hora do nascimento, a árvore se abriu para dar à luz a criança. Adônis foi recebido pelas ninfas, que o alimentaram nas grutas da vizinhança. Tornando-se adolescente, foi para Fenícia. Afrodite viu-o, amou-o e, para segui-lo na caçada nas florestas do monte Líbano, desprezou o amor dos deuses. Enciumado e indignado com essa preferência dada a um simples mortal, Ares transformou-se em javali furioso, lançou-se contra Adônis e fez-lhe na coxa um ferimento que causou sua morte. Afrodite correu em socorro do infortunado rapaz, mas era tarde demais. Outra versão refere-se que foi Ártemis responsável pela sua morte. A deusa da caça lançou um javali contra ele, para se vingar de Afrodite, que causara a morte de Hipólito. Descendo ao inferno, Adônis, ainda foi amado por Perséfone. Afrodite queixou-se a Zeus. O senhor dos deuses encerrou o debate ordenando que Adônis ficaria livre quatro meses por ano, passaria quatro meses com Afrodite e o resto com Perséfone (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2019).

Ainda sobre a encenação desses dramas agrários, ou como ele mesmo menciona, mistérios antigos, Van Gennep (2011, p. 88) – embora reconheça a contribuição das pesquisas de Mannhardt, J.G. Frazer, S. Reinach, Srat. Harrison, Goblet d’Alvielle, Fr. Cumont, todos adeptos da Escola do Mito e Rito – não poupa críticas quanto à leitura limitada desses teóricos para com os dramas agrários. Para ele, muito mais do que somente “ritos simpáticos de multiplicação ou de fecundação e de coação sobre o mecanismo cósmico e terrestre” (Van Gennep, 2011, p. 88), esses ritos entrariam na classe de ritos de iniciação e, por isso, já que se percebem, nesses cultos, todas as sequências examinadas nos ritos de passagem. Tomando, entre outros exemplos, o culto de iniciação a Átis, o antropólogo descreve

Lembro, primeiramente, que Átis, como Adônis e em geral as divindades da vegetação, morrem no outono e renascem na primavera. As cerimônias de seu culto comportam: 1º) a representação dramática desta morte, com tabus funerários (luto etc.), lamentações; 2º) o período de margem com suspensão da vida comum; 3º) a ressurreição ou antes o renascimento (VAN GENNEP, 2011, p. 91).

Eliade (1993b, p. 268) esclarece melhor o que seriam os dramas agrários ao apontar que, com o advento da agricultura, o mistério da regeneração vegetal mostrou-se de maneira mais dramática, e pôde acompanhar de perto o desenvolvimento prodigioso da vida presente nas sementes, na terra cultivada, na chuva e nos espíritos da vegetação. O homem que semeia, cultiva e colhe achou-se integrado e comandado pela ronda das estações.

Uma certa concepção otimista da existência começa a surgir deste longo comércio com a gleba e as estações; a morte revela-se, como uma simples mudança provisória na maneira de ser; o inverno nunca é definitivo porque a ele se segue uma regeneração total da natureza, uma manifestação de formas novas e infinitas da vida; nada morre realmente, tudo se reintegra na matéria primordial, tudo repousa na expectativa de uma nova primavera (ELIADE, 1993b, p. 268).

Embora a compreensão da morte como provisória, associada à regeneração, a valorização do mundo, baseada nos ritmos cósmicos, não poderá evitar os momentos dramáticos e, portanto, a leitura da vida pela vegetação⁴³ não

⁴³ Já antes da agricultura o homem dispunha de costumes e rituais sazonais que transmitiam à vegetação qualidades ou contingências, sem necessariamente estabelecer uma religião da vegetação. Crendo que “as forças vegetativas são uma epifania da vida cósmica” (ELIADE, 1993b, p.264), o homem passou a utilizar dessa vida para os seus próprios fins, para assim honrar, participar e desfrutar do conjunto complexo da vida biocósmica. Eram esses os “cultos da vegetação”.

exclui o drama. O trabalho agrícola será um rito, e deuses que representam a vegetação, como Yarilo, revelarão em sua configuração, no seu destino, a capacidade de regenerar-se periodicamente. Estariam estabelecidos os dramas agrários (ELIADE, 1993b, p.268).

Considerando a perspectiva de Van Gennep, o culto de Yarilo, assim como seus análogos mencionados, embora sem a tamanha grandiosidade dos mistérios, seria um conjunto de ritos de passagem, simultaneamente cósmico, religioso e econômico, ou seja, corresponderia à individualização de um esquema ritual de extrema importância econômica e submetida às intempéries da natureza. E as etapas do processo ritual estariam claramente evidentes na rica descrição realizada por Frazer em sua obra: os cerimoniais de morte e de luto simbólicos de Yarilo – ritos de segregação – assegurariam a certeza de seu renascimento – ritos de agregação e, ao longo do término do verão até o início da primavera, a sociedade eslava permaneceria à margem da liminaridade. É possível inferir que o rito encenado em *A Sagração*, do mesmo modo que o rito de Yarilo, traga, em sua essência, a estrutura dos ritos de passagem.

De um drama agrário a um drama social: o ritual e a liminaridade

Anos mais tarde, o trabalho de Van Gennep sobre as sequências cerimoniais influenciou um poderoso modelo analítico criado por Victor Turner. Utilizando-se das ideias apresentadas em *Os ritos de passagem* e da proposta de ritualização de conflito social elaborado por Max Gluckman⁴⁴, Turner combinou o interesse pelos mecanismos de manutenção do equilíbrio social dos funcionalistas⁴⁵ com uma perspectiva mais estrutural para a organização dos símbolos. Assim, a

⁴⁴ Herman Max Gluckman (1911-1975) foi um antropólogo social britânico, fundador de uma corrente antropológica que ficou conhecida como Escola de Manchester. Gluckman combinou a escola estadunidense estrutural-funcionalista com influência marxista, cujo foco era o estudo sobre as desigualdades e a opressão, criando assim, uma crítica ao colonialismo de dentro do estruturalismo. Empenhou-se diretamente nos conflitos sociais e nas contradições culturais geradas pelo colonialismo, entre eles o racismo, a urbanização e a migração dos trabalhadores. Para ele todo sistema social é um campo de tensão, cheio de ambivalência, de cooperação e luta contrastante. Em sua perspectiva, os rituais são na verdade expressões das tensões sociais complexas e não afirmações da unidade social. Os conflitos reais existentes nas relações sociais são exagerados para que em seguida se afirmem como unidades estruturais (BELL, 1997, p.38).

⁴⁵ Funcionalismo é uma corrente antropológica que busca explicar os fenômenos em termos das suas funções. Nesta vertente, que reage aos paradigmas do evolucionismo antropológico, os fatos culturais de cada grupo são estudados em relação às relações próprias instituições desse grupo. Seus principais representantes foram o polonês Bronislaw Kasper Malinowski (1884-1942) e o britânico Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955) (BARFIELD, 2001, p.299).

investigação sobre a ação simbólica em Turner supera os quadros explicativos das proposições funcionais e estruturalistas (BELL, 1997, p. 39). Essa colocação mostra-se relevante uma vez que o principal escopo teórico desse trabalho é a perspectiva da antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss que em nada converge paradigmaticamente com a linha de Victor Turner.

Educado na tradição social-estruturalista ortodoxa da antropologia britânica⁴⁶, “impregnada pela ideia de que a vida social humana é produtora e o produto do tempo” (TURNER, 2008, p. 20), o antropólogo visualiza a estrutura social não como uma organização estática e sim como um processo dinâmico: “O mundo social é um ‘mundo in becoming’ e não um mundo ‘in being’ (exceto quando ‘being’ for uma descrição dos modelos estáticos e atemporais que os homens carregam em suas cabeças)” (TURNER, 2008, p. 20).

Durante os seus estudos etnográficos entre os ndembos⁴⁷ do noroeste da Zâmbia, Turner testemunhou a repetição de episódios públicos de grande tensão e conflito entre os indivíduos da comunidade. Justapondo suas observações à ideia de uma sociedade em processo, o antropólogo britânico ignora a possibilidade da aleatoriedade desses eventos elaborando, a partir disso, a ideia da existência de *dramas sociais*.

No processo social – entenda-se por “processo” aqui apenas o curso geral da ação social – no qual me encontrei, entre os Ndembu da Zâmbia [...] Vi pessoas interagindo e, dia após dia, via as consequências de suas interações. Comecei então a perceber uma forma no processo do tempo social. E esta forma era essencialmente *dramática* (TURNER, 2008, p. 27).

Os dramas sociais são, segundo seu pensamento, unidades de processo surgidos em situações de conflito e, por meio dessas situações, as tensões construídas na estrutura social podem ser expressas e trabalhadas. Os dramas sociais comumente possuem quatro fases de ação pública observáveis: a ruptura de relações sociais formais, um descumprimento deliberado de alguma norma crucial reguladora das relações entre as partes; a fase de crise crescente, momento de inflexão ou de perigo e suspense ocasionado pela expansão da ruptura, no qual os

⁴⁶ Corrente da antropologia que considera uma “sociedade” como um sistema de posições sociais, cujas unidades da estrutura social são relações existentes entre “posições”, funções e cargos. Diferente do termo ‘estrutura’ no sentido preconizado por Lévi-Strauss (BELL, 1997, p.40).

⁴⁷ Os ndembos constituem uma ramificação ao sul do antigo império da Lunda no Congo. Seu domínio foi trincheirado em 1905 pelas fronteiras territoriais criadas pelas nações europeias que anexaram África Central do sul. Estes territórios foram nomeados, até a independência, Rodésia do Norte (agora Zâmbia), Congo Belga (agora Zaire) e Angola Portuguesa (agora Angola). Apesar da sua posição periférica e rural, os ndembos experimentaram uma mudança econômica considerável. Eles foram estudados de perto, por Victor Turner (1957) particularmente no que diz respeito aos seus rituais complexos (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2019).

indivíduos apresentam dificuldades em negligenciar o ocorrido publicamente (dotado de características liminares, embora não seja um 'límen' sagrado); a fase da ação corretiva, desenvolvimento de certos mecanismos de ajuste e regeneração para evitar a difusão da crise e a fase de reintegração do grupo social perturbado ou o reconhecimento social da separação entre as partes em conflito (TURNER, 2008, p. 33-36).

Deste modo, os dramas sociais expressam sequências de eventos sociais, que, vistas respectivamente por um observador, apresentam uma estrutura.

Quero significar por 'estrutura', tal como antes, a 'estrutura social', conforme tem sido usada pela maioria dos antropólogos sociais britânicos, isto é, como uma disposição mais ou menos característica de instituições especializadas mutuamente dependentes e a organização institucional de posições e de atores que elas implicam. Não me refiro à 'estrutura' no sentido tornado popular por Lévi-Strauss, ou seja, concernente a categorias lógicas e às formas das relações entre elas (TURNER, 2013, p. 155).

Acreditando que a estrutura é a ordem de um sistema, essa abordagem processual da vida cotidiana, construída na imagem dos dramas, permite um entendimento mais dinâmico do comportamento social humano. As estruturas são os aspectos mais estáveis de ação e de inter-relacionamento. "A estrutura de fase do drama social não é produto do instinto e sim de modelos e metáforas que os atores carregam em suas cabeças" (TURNER, 2008, p. 32).

Esse apelo de Turner pela estrutura dentro dos processos sociais nada mais é do que uma revisão da teoria de Van Gennep e de sua ideia dos três estágios: preliminar (*separação*), liminar (*margem*) e pós-limiar (*agregação*).

Quando discute o primeiro conjunto de termos e os aplica aos dados, Van Gennep insiste no que eu chamaria de aspectos "estruturais" da passagem. Por outro lado, o uso que faz do segundo conjunto indica seu interesse fundamental pelas unidades de espaço e de tempo, nas quais o comportamento e o simbolismo se acham momentaneamente libertados das normas e valores que governam a vida pública dos ocupantes de posições estruturais. Neste ponto a liminaridade torna-se central e ele fez emprego de prefixos unidos ao adjetivo "liminar" para indicar a posição periférica da estrutura (TURNER, 2013, p. 155).

Desta forma, segundo Turner (2013, p. 97), a sequência de Van Gennep, estabeleceria uma relação dialética entre um período de ordem social, a estrutura, e

um período de desordem e *liminaridade*, a antiestrutura, na qual aconteceriam as libertações das pressões sociais da vida ordinária.

Os atributos da liminaridade, ou de *personae*⁴⁸ (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua (TURNER, 2013, p. 98).

Concentrando-se no período da liminaridade, Turner analisa os estágios de transição visíveis nos ritos de iniciação. As pessoas liminares, os iniciados, são simultaneamente tratadas como se não estivessem nem mortos nem vivos, mas também como se estivessem mortos e vivos. Por exemplo, os rapazes submetidos a iniciação tribal podem ser tratados como impuros, como cadáveres ou como fetos indefesos, em posições de sepultamento, não diferentes dos da gestação. Os nomes lhes são tirados assim como inúmeras outras particularidades reveladoras de uma posição caótica dentro das categorias habituais daquela cultura. Como seres liminares, não possuem ‘status’, propriedade, insígnias, roupa mundana indicativa de classe ou papel social, posição de um sistema de parentesco, nada que os possa distinguir de seus companheiros. O comportamento deve ser passivo e humilde, obedecendo aos instrutores e aceitando as punições arbitrárias sem queixa, para então estarem aptos à sua nova situação de vida. As pessoas liminares estão efetivamente fora da estrutura social, em um estado de antiestrutura, que, no entanto, promove uma forte experiência de comunidade entre eles. Essa intensa força de comunidade, observada na fase de liminaridade nos ritos de iniciação, Turner denomina *communitas*, “uma mistura de submissão e santidade, de homogeneidade e camaradagem” (TURNER, 2013, p. 98).

A partir disso, Turner postulará que a conclusão de um drama social é por si só a função da *communitas*, visto que após a conclusão desse estágio, os iniciados renascem em uma nova posição na hierarquia social, assumidos das responsabilidades apropriadas para a manutenção da estrutura social da qual agora fazem parte. “Um drama incompleto ou insolúvel manifestaria a falta de *communitas*”

⁴⁸ Grifo do autor

(TURNER, 2008, p. 44) E do mesmo modo que nos ritos de passagem - nos quais a liminaridade é manifestada durante os estágios de transição (margem) - a vida social é orquestrada por uma sequência de ordem, estrutura e *communitas*, antiestrutura.

[...] para os indivíduos ou para os grupos, a vida social é um tipo de processo dialético que abrange a experiência sucessiva do alto e do baixo, de *communitas* e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade. A passagem de uma situação mais baixa para outra mais alta é feita através de um limbo de ausência de *status*. Em tal processo, os opostos por assim dizer constituem-se uns aos outros e são mutuamente indispensáveis (TURNER, 2013, p. 99).

Por isso, os rituais na visão de Victor Turner seriam formas de encenação dos conflitos sociais, por meio de uma sequência de ações, através das quais os indivíduos experienciam a autoridade e a flexibilidade da ordem social, a liminaridade e os vínculos do *communitas*, atingindo um novo *status* em uma ordem reconstituída. Os rituais são facilitadores das inversões desordenadas, ao mesmo tempo em que legitimam e modificam a ordem original. Eles retratam, atuam e dão forma a conflitos e valores dominantes, contribuindo para a coesão do grupo (BELL, 1997, p. 40).

Os ritos cumprem também, como a maioria dos dramas sociais, um momento de reflexão. Por meio dos ritos os participantes encontram mecanismos para a realização do balanço de sua própria situação atual. Estando presente no límen, o indivíduo depara-se com um depósito de possibilidades, com a busca de novas formas e estruturas. Mesmo que todas as fases dos dramas sociais permitam esse tipo de experiência, para Turner (2001, p. 11), será, principalmente na fase de ação corretiva ou reparação, que o indivíduo entrará com maior potência na liminaridade.

Uma vez permeado pela liminaridade e pelo caráter reflexivo, o teatro, como o conhecemos hoje, segundo Turner (2001, p.12), será uma derivação, especialmente, da fase reparadora dos dramas sociais.

O teatro, quando se pretende fazer mais do que entreter - embora o entretenimento seja sempre um de seus objetivos vitais - é um metacomentário, explicitamente implícito, acalentador ou inconsciente, sobre os principais dramas sociais de seu contexto social (guerras, Revolução, escândalos, mudanças institucionais). Não só isso, mas sua mensagem, sua retórica, retorna à estrutura processual latente do drama social e, em parte, explica sua pronta ritualização (TURNER, 2001, p. 16).

Assim como o ritual ou a meditação, o teatro, quando contaminado pela liminaridade, possibilita uma breve sensação de êxtase e um senso de união, “todo plano é sentido como *communitas*” (TURNER, 2001, p. 13). Porém, quando desmembrado do ritual, o teatro sofreu, acentuadamente, a atenuação do caráter sobrenatural do rito.

Buscando resgatar esse poder “meta” excessivo, a sociedade extrai do teatro e de outras progênes artísticas da liminaridade ritual, como a dança e as artes performáticas, a possibilidade da experiência, mesmo que muitas vezes essa seja reprimida para sua modificação mútua e incensadora. Assim, o teatro encontrará no próprio corpo - liberado e disciplinado, com seus muitos recursos inexplorados para o prazer, para dor e para a expressão - e no inconsciente, sobretudo no transe, fontes para a recuperação da transcendência do rito (TURNER, 2001, p. 12-13).

A Sagração da Primavera, sob esse ponto de vista, pode ser encarada como uma expressão dilatada da liminaridade, após um processo de derivação dos ritos de fertilidade dedicados a Yarilo. Se Turner reconhece na liminaridade as origens do teatro e, conseqüentemente das artes performativas, incluindo a dança, as coreografias de *A Sagração* carregariam em sua essência os meios para conflagar experiência sobre seu espectador. Na visão de Turner muito mais do que uma releitura de um rito de fertilidade sobrevivente ao mito de Yarilo - como na leitura de Frazer ou em uma encenação de um rito de passagem iniciático, individualizado na imagem de um deus moribundo, como na perspectiva de Van Gennep - *A Sagração da Primavera* emana do subjuntivo, do reflexivo e do liminar presentes no coração do drama social.

Para Turner (2001, p. 17) a relação entre o drama social e o drama estético não é um padrão cíclico, repetitivo e interminável; é um processo em espiral que responde às transformações da sociedade.

Os filósofos alimentam seu trabalho no processo de espiralamento; poetas alimentam seus poemas nele; os políticos alimentam seus atos nele; e assim por diante. Assim, o resultado não é um padrão repetitivo cíclico interminável ou uma cosmologia estável. A cosmologia sempre foi desestabilizada, e a sociedade sempre teve que fazer esforços, através de dramas sociais e dramas estéticos, para restabelecer e realmente produzir cosmos (TURNER, 2001, p. 17).

Na contramão de todas essas teorias, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, na intenção de elucidar o funcionamento do pensamento humano, colocará o rito em oposição ao mito e, com isso, permitirá outra leitura do mito escondido em *A Sagração*.

A selvagem lógica dos mitos

Na ciência antropológica de Claude Lévi-Strauss, o estudo dos mitos está inserido em um conjunto de construções argumentativas utilizado para atingir a compreensão das *estruturas* universais e das invariantes do pensamento humano. Juntamente com seres matemáticos, línguas naturais e obras musicais, os mitos constituem uma das quatro famílias do campo dos estudos estruturais (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 623). Preocupado em desvendar os elementos organizadores da diversidade cultural, o antropólogo entregará ao inconsciente a origem de todas as atividades simbólicas das sociedades humanas e, nelas, o sujeito é o resultado do atravessamento de um número limitado de estruturas que se expressam desde a linguagem até as relações econômicas incluindo as regras matrimoniais, a arte, a ciência e a religião. Desta forma, o simbólico é considerado um estado primeiro da sociedade, sendo os mitos a projeção de “modelos de inteligibilidade sobre o *modus operandi* do espírito humano” (WERNECK, 2012, p. 47).

Diferente do que acreditava a escola antropológica evolucionista, o pensamento mítico, em nada inferior ao pensamento científico inaugurado no século XVII, seria uma estratégia arcaica e universal de viver e de conhecer, muito próxima à intuição sensível e própria da condição humana. Essencialmente totalizante e dotado de incomensurável força simbólica, esse *pensamento selvagem* apreende a natureza de maneira estética, sem a contaminação do reducionismo da ciência, e ajustado à percepção e à imaginação. Essa forma de apreender o mundo encontra nos mitos e ritos uma

forma residual, modos de observação e de reflexão que foram (e sem dúvida permanecem) exatamente adaptados a descobertas de tipo determinado: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível. (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 32)

Para a construção do arcabouço teórico de seu método de análise dos mitos, Lévi-Strauss utilizará a teoria geral da informação e entenderá o mito como um discurso, o que implica a existência de um destinatário e de um emissor, ou seja, um sujeito que, à primeira vista, se mostrará obscuro. Embora admita que qualquer criação literária, oral ou escrita, exija um indivíduo em sua origem, Lévi-Strauss encara com reticência o sujeito, único portador das capacidades de fala e imaginação, já que a narrativa só conquistará seu estado de mito quando prescindir da individualidade e ecoar as necessidades compartilhadas pelo grupo (LÉVI-STRAUSS, 2011, p.604).

Conforme aponta Edmund Leach (1970, p.57), ao estudar as mitologias de sociedades tidas como “sem história” e que se percebem como imutáveis (o passado se perpetuando no tempo presente), Lévi-Strauss atribuirá aos ancestrais a função de emissores, enquanto às gerações atuais caberia o lugar de destinatários. Os membros mais velhos da sociedade seriam transmissores inconscientes, para a geração mais nova, - como verdadeiras instituições - de uma mensagem básica que se manifesta mais no *corpus* de sua mitologia do que em um mito particular.

A superioridade do *corpus* da mensagem provém da entrega do mito para a tradição oral. A mensagem suscetível à interferência de ruídos em sua transmissão, como por exemplo a personalidade dos narradores sucessivos, fará com que apenas os níveis estruturados permaneçam estáveis, enquanto os demais níveis sofram variabilidade (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 604). Haja vista que o mito é contado de diferentes formas e repetidas vezes fazendo com que alguns elementos constitutivos do mito sejam suprimidos e novos elementos, acrescentados.

*Contar é sempre recontar*⁴⁹, e transformar [...] A bem dizer, nunca existe texto original: todo mito é, por natureza, tradução. Origina-se de outro mito, proveniente de uma população vizinha mas estrangeira, ou de um mito anterior da mesma população, ou ainda contemporâneo, mas pertencente à outra subdivisão social – clã, subclã, linhagem, família, confraria - que o ouvinte busca desmarcar traduzindo-o a seu modo, em sua linguagem pessoal ou tribal, ora para dele apropriar-se ora para desmenti-lo, e deformando-o sempre, portanto (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 621).

Isso decorre do fato de a ordem do mito excluir o diálogo. O que acontece, na verdade, é que quando se crê repeti-lo, o narrador impulsiona o mito à sua transformação. Por conta da tradição coletiva dos mitos, no decorrer do processo de

⁴⁹ Grifos do autor

transmissão oral, os níveis não estruturais do discurso serão erodidos e desgastados, desbastando progressivamente seu conteúdo (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 604).

Consequentemente, cada versão do mito, ou seja, sua *variante*, expressará um acúmulo de versões anteriores ou um conjunto de versões estrangeiras resultantes de imposições de ordem infraestrutural que alteram determinados elementos e implicam a reorganização do sistema, aparecendo versões claramente demarcadas por contrariedade, contradição, inversão ou simetria. Como se trata de um discurso aberto, continuações podem surgir de cada mito, assim como novos mitos poderão nascer. (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 606). Do mesmo modo, os mitos também morrem (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 261). As inúmeras deformações sofridas pelo mito podem levá-lo a um estágio de completo esgotamento e perda de nitidez. Segundo Mariza Werneck (2002, p.60), essa seria uma perspectiva anamorfótica presente no pensamento de Lévi-Strauss: tudo procede como se o mito tivesse sido submetido ao reflexo de um espelho deformante, mas que conserva sua substância mítica.

Estas transformações, que se operam de uma variante à outra de um mesmo mito, de um mito a outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade com referência aos mesmos mitos, ou a mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este deixe de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, em função da qual qualquer mito sempre poderá sair de um outro mito (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 261).

Admitida sua natureza relacional, o mito terá sua compreensão completa quando todas as mensagens, ou seja, todas as narrativas sobre ele, incluindo suas redundâncias, coerências e incoerências, forem reunidas. Por isso, torna-se desnecessária a busca de uma versão “autêntica”⁵⁰ ou “original” do mito. Uma análise estrutural do mito prescreverá a organização de todos esses elementos e a sua disposição em um padrão, de modo a proporcionar uma visão geral do todo. Para facilitar a compreensão desta perspectiva, citamos, a seguir, a transcrição de uma das analogias utilizadas pelo antropólogo em “A estrutura dos mitos”

Suponhamos um observador que não conheça nossas cartas de baralho e que escute uma vidente durante um tempo considerável. Ele vê e classifica

⁵⁰ Lévi-Strauss, seguindo os preceitos da obra *Manuel d'ethnographie* de Marcel Mauss, desconsidera a existência de uma versão original do mito, posto que ela não existe (WERNECK, 2002, p.54).

os clientes, adivinha suas idades aproximadas e a situação social, observa-lhes os sexos, a aparência etc., um pouco como o etnógrafo sabe algo a respeito das sociedades cujos mitos estuda. Nosso observador escuta as consultas, grava-as até, para poder estudá-las e compará-las à vontade, como fazemos igualmente com nossos informantes indígenas. Se o observador for perspicaz, e se colher informações suficiente, será possivelmente capaz de reconstituir a estrutura e a composição do baralho utilizado, isto é, o número de cartas – 32 ou 52 – repartidas em quatro séries homólogas compostas das mesmas unidades constitutivas (as cartas), com um único traço distintivo, a cor (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 228).

Afastando-se das categorias utilizadas pelos estudos tradicionais, Lévi-Strauss tomará emprestado da música ferramentas metodológicas para facilitar a manipulação das variantes. Considerando que “um mito se compõe do conjunto de suas variantes, a análise estrutural deverá considerar todas elas na mesma medida” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 234). É possível operar um mito como se fosse uma partitura.

A simetria entre a música e o mito advém da origem comum de suas estruturas. Ambos são subprodutos da linguagem. Para Lévi-Strauss (2011, p. 624) a música nada mais é do que linguagem menos o sentido. Tomando emprestado da língua o ser do som, a música espera de seu ouvinte o preenchimento do sentido ausente. O mesmo ocorre com os mitos. Ao se afastarem do suporte linguístico, fazem com que as histórias narradas sejam mais do que mensagens corriqueiras. “O mito é uma linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, *descolar-se*⁵¹ do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.225). Não obstante, música e mito diferem-se no comprometimento que ambos constroem com a linguagem. Ao contrário da música, o mito tem necessidade da linguagem por completo para existir. Assim, à semelhança dos instrumentos de uma orquestra que executam uma partitura, o narrador recorre à língua para trazer à tona um mito (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 624).

Dessa aproximação virá o que Lévi-Strauss considera como a primeira relação entre a música e o mito: a *similaridade*. Partindo da ideia de impossibilidade da leitura de um mito como uma sequência contínua, o antropólogo propõe que o mito seja lido como uma partitura musical, distribuindo as frases musicais e tentando entender a página inteira.

⁵¹ Grifo do autor

Quando ouvimos música, estamos a ouvir, afinal de contas, algo que vai de um ponto inicial para um termo final e que se desenvolve através do tempo. Ouçam uma sinfonia: uma sinfonia tem um princípio, um meio e um fim; contudo nunca se entenderá nada da sinfonia nem se conseguirá ter prazer em escutá-la se se for incapaz de relacionar, a cada passo, o que antes se escutou com o que se está a escutar, mantendo a consciência da totalidade da música. Se se retiver por exemplo a fórmula musical do tema e das variações, só se pode entender e sentir a música se para cada variação se tiver em mente o tema que se ouviu em primeiro lugar; cada variante tem um sabor musical que lhe é próprio, se se conseguir relacioná-la inconscientemente com a variação escutada anteriormente (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 72)

No que concerne aos mitos, e seguindo a linguística de Ferdinand de Saussure, o papel das frases corresponderia aos *mitemas*, o feixe de relações que constituem as unidades estruturantes do mito (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 227). Superiores em nível aos fonemas, morfemas e semantemas, apresentam um caráter irreduzível e imutável e precisam ser construídas no nível da frase, possuindo a natureza de uma relação, não as relações isoladas do mito, mas feixes de relações que conquistam a função significante a partir das combinações dos próprios feixes. Os mitemas, por sua vez, podem ser reduzidos a pares de *oposição* determinados por instrumentos inseridos no momento de análise, como também dentro do próprio processo geracional dos mitos. Isso porque o pensamento, ao tentar neutralizar uma oposição, produz novas separações binárias que não resolvem a contradição inicial, mas continuam a se reproduzir e a se perpetuar em escalas cada vez menores (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 670). A gênese mítica, igual ao pensamento, constitui-se da proposição de oposições que confrontam a experiência e levam à criação de novos mitos na sequência. Nas palavras de Lévi-Strauss (2011, p. 581), o maquinário conceitual coloca-se em movimento quando solicitado por tais oposições e faz da situação concreta um objeto de pensamento capaz de extrair sentido.

Explicados os conceitos de mitema e oposição, retornamos à apresentação dos operadores do pensamento mítico herdados pela música. Mantendo a aproximação entre linguagem mítica e linguagem musical, Lévi-Strauss estabelecerá uma segunda relação: a *contiguidade*, em outras palavras, a presença de um tema que aparece ou reaparece em momentos diferentes dentro de uma ou várias histórias. Reconhecendo em Wagner a existência desse operador do pensamento mítico, Lévi-Strauss (1985, p. 69-70) usará, como exemplo, o tema musical “le thème de la renunciation à l’amour” da tetralogia *O Anel dos Nibelungos*, de Wagner, cuja primeira aparição acontece na composição *O ouro do Reno* e, em um segundo

momento, em duas partes das *Valquírias*, momentos nos quais os motivos mostram-se difíceis de entender para ilustrar a repetição de certos mitemas em variantes ou outras narrativas míticas.

Tendo essas informações como base, o mito para Lévi-Strauss, é uma estrutura lógico-formal subjacente, decorrente do lugar pelo qual cada elemento ocupa em determinada estrutura, cujo entendimento pode ser resumido em três lições

1) Se os mitos possuem um sentido este não pode decorrer dos elementos isolados que entram em sua composição, mas da maneira como esses elementos estão combinados. 2) O mito pertence à ordem da linguagem, faz parte dela; entretanto, a linguagem tal como é utilizada no mito, exhibe propriedades específicas. 3) Tais propriedades só podem ser buscadas acima do nível habitual da expressão linguística; em outras palavras, elas são de natureza mais complexa do que as que se encontram numa expressão linguística de um tipo qualquer (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 226).

Reunidas as variantes, organizados os mitemas e aplicadas sistematicamente as regras de oposição, o levantamento de contiguidades e a interpretação do mito, respaldada pela similaridade, apenas será possível quando os feixes de relações forem analisados em um sistema bidimensional. Organizando os feixes à semelhança de uma partitura musical, Lévi-Strauss (2008, p. 230) propõe uma leitura que aconteça da esquerda para direita, pautado na progressão dos acontecimentos no tempo (*diacronia*), juntamente com uma leitura de cima para baixo, considerada a reversibilidade de eventos que compreendem simultaneamente o passado, o presente e o futuro (*sincronia*).

Esse apurado método de análise do mito no trabalho de Lévi-Strauss deriva da preocupação do etnólogo de superar a separação do saber arcaico e moderno, evidenciando a existência de uma lógica dentro de uma forma de concepção do mundo até então considerada como caótica. Seu método de análise preocupa-se em encontrar a ordem em meio à desordem. Em outras palavras, “pensar o mito *como*⁵² ele” (WERNECK, 2002, p. 52). No primeiro volume das *Mitológicas*, *O cru e o cozido*, ele escreverá: “Não pretendemos mostrar como os homens pensam os mitos, mas como os mitos se pensam nos homens e à sua revelia” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p.31)

Assim, para Claude Lévi-Strauss e segundo as palavras de Burkert (1991, p. 36), o mito pode ser compreendido como

⁵² Grifo da autora.

um complexo de sinais que aparecem determinados por feixes de relações nomeadamente contrastantes e inversas; não é a sequência da ação, mas elementos portadores de sentido, de espécie completamente diversa, que são decifrados como outros tantos códigos e reconduzidos a estruturas análogas. Uma lógica oculta, mas impressionante, é assim posta a descoberto, no interior de um único mito com as suas variantes ou num corpus mítico completo (BURKERT, 1991, p. 36).

O mito em oposição ao rito

Aprofundando suas ideias acerca do funcionamento das estruturas mentais dos seres humanos, Lévi-Strauss (2011, p. 654) enuncia que o pensamento, incapaz de ter acesso direto ao mundo sensível, operará de duas maneiras divergentes para a elaboração dos elementos apreensíveis do meio: a decomposição progressiva do sintagma e a generalização crescente do paradigma.

A decomposição progressiva do sintagma seria o modo pelo qual o pensamento funcionaria por uma espécie de fragmentação. A totalidade seria substituída por partes relativas de ordem subordinada, cada vez menores, e infinitesimais, oriundas de um processo contínuo de decomposição. A generalização crescente do paradigma, ao contrário, seria uma maneira de operar do pensamento, alicerçada pela integração da individualidade, por um alargamento e empobrecimento dos dados concretos, levando-os a uma descontinuidade. Uma forma que, para Lévi-Strauss (2011, p. 655) equivale ao eixo da metáfora, opondo-se ao eixo metonímico próprio da atividade ritual. Não obstante, do mesmo modo que o mito, o rito, em sua perspectiva, será uma categoria dentro do sistema simbólico de comunicação derivada e moldada pelas estruturas de pensamento.

Sem a preocupação de desenvolver uma teoria do ritual, Lévi-Strauss refletiu sobre as intersecções existentes entre o mito e o rito. Discorrendo sobre o tema em seu artigo “Estrutura e Dialética” de 1956, o autor deixa evidente que tanto o mito, quanto o rito “[...] se reproduzem entre si, um no plano da ação, o outro no das noções” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 249). No entanto, essa relação só poderia ser tratada como uma verdadeira homologia se submetida a uma correspondência termo a termo dos elementos do rito com os elementos do mito, o que não seria tarefa fácil, considerada a limitação de uma análise formal, em razão de os mitos, assim como os ritos, poderem resultar de permutações culturais entre diferentes

sociedades. Esse seria o real motivo da existência de um número reduzido de casos em que a correspondência entre o mito e o rito pôde ser observada e que coloca em discussão a projeção ideológica entre mito e rito, como pretendido por alguns teóricos ⁵³, na atribuição a um ou outro do papel da origem ou de reflexo.

Anos mais tarde, no quarto volume das *Mitológicas – O homem nu*, Lévi-Strauss retoma a discussão entre essas categorias afirmando que a afinidade entre o mito e o rito vai decrescendo até desaparecer quase por completo. Esse processo decorreria da oposição sistemática, já mencionada, existente entre o pensamento mítico e o rito. O mito recorta e desarticula o mundo por meio das distinções, contrastes e oposições. O rito tenta reunir as unidades discretas. Enquanto o primeiro pretende refazer a continuidade pela descontinuidade, o segundo apresenta uma necessidade incansável de assegurar que todo corte ou eventual interrupção não comprometa o seu desenrolar. Para manter a continuidade, o rito se valerá de dois procedimentos: o fracionamento e a repetição (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 648).

Lévi-Strauss (2011, p. 648) define como *fracionamento* a divisão em sequências mínimas de detalhes de todas as passagens do ritual e, como *repetição*, a reprodução de um mesmo enunciado inúmeras vezes. Contudo, embora ambos os procedimentos mostrem-se como opostos, a repetição, na verdade, constitui, de certo modo, o limite do fracionamento. O ritual “decompõe o movimento em unidades tão pequenas que os clichês consecutivos tornam-se indiscerníveis e parecem repetir-se” (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 649).

Partindo das unidades discretas que lhe são impostas pela conceitualização prévia do real, ele corre atrás do contínuo e tenta alcançá-lo, apesar de a ruptura inicial operada pelo pensamento mítico tornar a tarefa para sempre impossível. Daí a mistura tão característica, feita ao mesmo tempo de obstinação e impotência, que explica o fato de o ritual sempre possuir um lado maníaco e desesperado (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 655).

O mito e o rito são, deste modo, categorias originadas de “movimentos de pensamentos exercidos em direções complementares” (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 650). Diferente do mito que sofre com as interrupções do tempo e do espaço, os ritos organizam-se por meio de repetições como via de controle de seu desenrolar. É por isso, que o rito inverte o pensamento mítico. O ritual representaria uma

⁵³ Os teóricos adeptos da Teoria Ritual do Mito, como Robertson Smith e Jane E. Harrison, e os antropólogos da corrente evolucionista.

deturpação do pensamento que agora está tomado pelas necessidades da vida. A oposição entre rito e mito é a mesma entre o viver e o pensar.

Essa tentativa arrebatada, sempre fadada ao fracasso, de restabelecer a continuidade de um vivido desmantelado sob efeito do esquematismo pelo qual a especulação mítica o substituiu constitui a essência do ritual e dá conta das características distintivas que lhe foram reconhecidas [...] (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 651)

Dada essa oposição existente entre o mito e o rito, duas modalidades distintas de mitologia poderiam ser observadas. A mitologia pode ser explícita e consistir de narrativas cuja importância e organização internas fazem delas verdadeiras obras ou pode ser implícita, nas quais as representações míticas existiriam em estados de notas, esboços ou fragmentos, ligados não por um fio condutor, mas a uma determinada parte de um ritual. Assim, o ritual seria, em resumo, a representação de uma mitologia que perdeu qualquer afinidade com a língua, porque se baseia em gestos corporais, na manipulação de objetos diversamente selecionados e em palavras sagradas desprovidas de significado intrínseco. Visto que, para o antropólogo, os gestos, em especial, condensam de forma concreta e unitária procedimentos que seriam discursivos, o ritual passa definitivamente para fora da linguagem. Por esse motivo, quando o mito - radicado na mitologia explícita que, no pleno sentido, é uma literatura - perde sua ligação com a língua, transforma-se em mitologia implícita e fixa-se no ritual em estado puro (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 647).

Yarilo relegado

Na teoria de Lévi-Strauss, o rito é a tentativa de reorganizar as unidades discretas de uma mensagem que foi desarticulada pela essência do próprio mito. Por isso, Yarilo, como imagem de fertilidade, sobreviveu por meio do ritual. Tomando emprestada a proposta de Georges Dumézil⁵⁴ (1966, p.365-385; 1969, p.253-304),

⁵⁴ Georges Dumézil (1898-1986) foi um filólogo comparativo francês, conhecido por sua análise da soberania e poder na religião e sociedade proto-indo-europeias, e pela contribuição ao estudo dos mitos. Em uma análise acerca da religião romana arcaica, Dumézil divide os deuses romanos em duas categorias. De um lado, um pequeno número de divindades maiores, formando uma tríade de oposições distintivas, cada qual encarregada de um aspecto da ordem do mundo, um conjunto funcional cuja relação com outros conjuntos funcionais reconstitui a estrutura global do universo e da sociedade. Do outro lado, uma plêiade de divindades menores minuciosamente distintas umas das outras, responsáveis por determinadas formas da vida prática, com seus ritos associados, como os períodos e operações da agricultura e da criação de animais, e talvez também às vicissitudes do parto (LÉVI-STRAUSS, 2011, p.650).

Lévi-Strauss, em *O homem nu*, afirma que a mitologia implícita compreende o conjunto das narrativas míticas estruturantes do mundo e envolve uma pequena quantidade de deuses, no caso da cosmologia eslava, encontraríamos as figuras maiores de Perun e Veles⁵⁵. Yarilo, ao manifestar a fertilidade e presidir uma atividade cotidiana, a agricultura, estaria em uma posição secundária dentro panteão, e, por esse motivo, categorizado como mitologia explícita. A partir disso, Lévi-Strauss (2011, p. 650) aponta que as divindades das práticas cotidianas tiveram sua estrutura derivadas para os rituais, contribuindo para o entendimento pelo qual o mito de Yarilo tenha permanecido entre os russos graças às festividades e canções populares.

Esse mecanismo de derivação sofrido pelo mito de Yarilo, considerada sua importância secundária no panteão russo, sob o olhar de Lévi-Strauss, possibilita, ainda, induzir que a mensagem por trás do mito de Yarilo tenha sido fragmentada por conta da dinâmica caleidoscópica do pensamento mítico, e que coube aos ritos o papel de reorganização e repetição de seu *corpus*, contribuindo, assim, para sua permanência até os dias atuais. Yarilo sobreviveu no plano das ações e o seu rito, unido a seus elementos, teria a capacidade de articular o passado “disjunto” do mito com a periodicidade biológica e sazonal, em outras palavras, resgataria, de algum modo, fragmentos míticos perdidos na oralidade e no tempo.

Além disso, Lévi-Strauss (1993, p. 261) menciona que, de qualquer modo, ao degenerar ou progredir, a integridade da fórmula primitiva pode manter a sua compleição. O mito transforma-se ao longo do tempo, mas sem desaparecer. “Duas vias lhe permanecem abertas: a da elaboração romanesca e a da reutilização para fins de legitimação histórica” (LÉVI-STRAUSS, 1993, P. 274). Trata-se, então, da morte dos mitos, mas como dito pelo autor: “não no tempo, mas no espaço” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 261).

Relembrando todo o processo percorrido até aqui, da gênese do balé à figura de Yarilo, o percurso de criação de *A Sagração da Primavera* exemplifica e acompanha a transformação do que seria, o ainda incerto, mito de Yarilo. A fragilidade dos documentos históricos e materiais, como citado por Lamas (2000, p.73), uma possível mitologia de gabinete e a explosão pelo resgate de um passado romântico proclamado pelos orientistas da metade do século XIX na Rússia, denunciam a anamorfose sofrida pelos mitos ao longo do tempo. Do mesmo modo, a

⁵⁵ A identificação destas duas identidades consta nas notas de números 4 e 5.

presença da mitologia na antologia, principalmente no poema de Gorodetsky, permite a conservação da matéria mítica, não em sua integralidade, mas em sua compleição. É mito tornando-se romance.

Valendo-se do poema ao compor a música de *A Sagração*, Igor Stravinsky impulsionou a matéria mítica do possível Yarilo a outros ares, ainda que sua música não funcionasse segundo as lógicas do pensamento selvagem. Lévi-Strauss em *O cru e o cozido* (2005, p.50), classificou a música do compositor russo de música ‘de código’. O mito continuou seu processo de transformação e tornou-se música. Algo não muito incomum, tendo em vista que, conforme já foi discutido, Lévi-Strauss reconhecerá na música o papel de manter a dinâmica das estruturas do pensamento mítico. A invenção da fuga e de outras formas de composição musical subsequentes, faz com que a música assuma as estruturas do pensamento mítico enquanto as narrativas literárias esvaziavam-se dos modelos de construção mítica. “Quando o mito morre, a música se torna mítica” (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 629). A música e a literatura passam a ser herdeiras do mito. E, por isso, a matéria mítica por trás da figura de Yarilo prosseguiu em transformação.

A união da música de Stravinsky e dos estudos aprofundados da cultura eslava primitiva, realizados por Roerich, fizeram com que a matéria mítica em discussão passasse por uma espécie de cruzamento entre um Yarilo, transformado em literatura, e uma deidade relegada às festividades e aos costumes populares, já que foram esses resquícios dos elementos rituais, dissolvidos na cultura popular russa, um dos materiais aproveitados para a concepção de *A Sagração da Primavera*.

Por esse motivo podemos inferir que o balé, muito mais do que encenar a dramatização do mito de Yarilo, apresenta os vestígios de um rito primitivo de fertilidade.

Todavia, enquanto herdados do rito, o argumento e as encenações de *A Sagração da Primavera*, considerada toda nossa discussão, teriam, conforme a premissa de Lévi-Strauss, a capacidade de elucidar o conteúdo escondido por trás da matéria mítica aqui personificada na imagem de Yarilo. Retomando a ideia levistraussiana da inexistência de uma versão autêntica ou primitiva do mito, ele só será compreendido pelo conjunto de suas versões, incluídos não só os ritos a ele vinculados, como também o “uso de toda e qualquer manifestação da atividade

mental ou social das populações estudadas que, durante a análise, se revelar capaz de completar o mito ou esclarecê-lo [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 22).

Deste ponto em diante, influenciados pela leitura dos mitos de Lévi-Strauss e por todo o arcabouço teórico articulado até então, seguiremos para a análise da narrativa de *A Sagração da Primavera* tratando cada uma das coreografias estudadas como uma variante do mito, assim como uma variante da coreografia original de 1913. Não nos esquecendo de manter a ideia de que não há o mito da *Sagração*, mas sim um mito perdido em sua dança.

CAPÍTULO 3 – UM MITO PERDIDO NA DANÇA

Um balé, dois caminhos

A partir de sua história e de sua inspiração mítico-ritual, podemos reconhecer *A Sagração da Primavera* como uma peça complexa, repleta de criações originais para música, cenários, figurinos e dança. Enquanto manifestação artística, pode ser pensada um ritual em sua fase de liminaridade, pois desloca fenômenos e símbolos liminares para a realidade das sociedades complexas. Criada entre os anos de 1910 e 1913, a primeira versão do balé, assim como todas as demais que se seguirão, é fruto da resposta proferida pela arte frente ao caos instalado pelas inovações científicas e tecnológicas, na Europa, no período entre os séculos XIX e XX. Uma arte que foi beber em fontes primícias para recuperar a liberdade e poder respirar nesses novos tempos, sobrevivendo a eles.

A Sagração da Primavera oferece-nos dois caminhos, entre outros possíveis, para um estudo acerca de sua relação com a matéria mítica nela contida, considerada, aqui, intrinsecamente associada à liminaridade ritual ou à transcendência.

O primeiro destes caminhos leva-nos a procurar pelos vestígios de seu conteúdo mítico, ligado aos antigos cultos de fertilidade, dissolvido, ao longo do tempo, pelas transformações da natureza e da cultura dos homens. Um caminho que pretende revelar e discutir o que do deus Yarilo sobreviveu nas coreografias de *A Sagração*. É a dança que vai nos servir de guia para a compreensão do mito.

Contudo, se percorrermos a via ao contrária, seguiremos em direção à herança liminar que o balé carrega em seu âmago. Teremos acesso à potência transcendente que a dança traz aos homens e à aquilo de sagrado que persistiu nas *Primaveras* de Nijinsky, Béjart e Bausch, após séculos de separação entre a liminaridade e a dança. Aqui o mito, com a sua capacidade de contato com o transcendente, engendrará os segredos da dança.

O balé de Yarilo: recolhendo fragmentos espalhados pelo tempo

Como apresentado anteriormente, *A Sagração da Primavera* foi um balé criado a várias mãos. Pelo fato de ter a pretensão de ser um espetáculo de arte total, o espetáculo, cuja estreia deu-se em 1913, pode ser estudado a partir da potência de sua música, da riqueza e verossimilhança de seus cenários e figurinos, ou pela ousadia de sua dança. Ao considerarmos a existência de uma matéria mítica inspiradora da obra, poderíamos verificar – conforme a proposta de Claude Lévi-Strauss (2008, p. 228) – somente na peça de 1913, a presença de três variantes de um mito: o mito traduzido em música, em cenários e figurinos, e em dança. Teríamos assim, a variante de *A Sagração* de Stravinsky, de Roerich e de Nijinsky, embora o seu sucesso e sua fruição estética só possam ser vivenciados a partir da união dessas três diferentes visões.

O que torna o percurso de *A Sagração da Primavera*, entre outros motivos, um tanto quanto peculiar, é o fato de que, em determinado momento de sua história, houve uma cisão entre a música de Stravinsky e a coreografia original de Nijinsky. Os fatores anteriormente mencionados, como as críticas proferidas após a sua estreia, o afastamento de Nijinsky dos Balés Russos – como também, seu isolamento político durante a Primeira Guerra e os avanços de uma doença mental – contribuíram para o esquecimento da coreografia, e para a empreitada de Stravinsky de tentar desvencilhar a música de *A Sagração* de seus vínculos com as visões de Roerich e Nijinsky.

Embora reconstruída em 1987, quase que em sua totalidade, a peça original, desde sua estreia até sua reconstrução, passou por inúmeras leituras, muitas delas afastadas do conceito estabelecido por seus primeiros criadores. Do mesmo modo que o mito na perspectiva levistraussiana - que é submetido a inversões, permutações, variantes e supressões - o balé de *A Sagração da Primavera*, passou, e ainda passa, por um processo de transformação intrigante. Talvez o seu tema de natureza arquetípica faça com que coreógrafos de diferentes linhagens da dança ocidental, mostrem-se interessados em explorar suas paixões e dividir com o público seus olhares, pensamentos e sentimentos sobre a obra.

Podemos afirmar assim, que o *corpus* da mensagem de *A Sagração da Primavera* continua em transformação, seja em relação à coreografia original de 1913, seja quando a colocamos sobre um espaço de tempo maior no tocante às suas inspirações mítico-rituais. De algum modo, a matéria mítica identificada nos ritos em homenagem a Yarilo permanece preservada nas propostas de todos os seus coreógrafos.

Escolhemos, como recorte para essa pesquisa, as versões do francês Maurice Béjart, de 1959, e da alemã Pina Bausch, de 1975, tendo como referencial a proposta coreográfica original, de Vaslav Nijinsky de 1913. Cada uma dessas versões foi tratada como uma variante, aos moldes de Lévi-Strauss.

Embora prevaleça a leitura de Lévi-Strauss acerca dos mitos e suas variantes, os elementos comuns identificados na narrativa das três coreografias foram analisados de maneira metafórica, porém embasada em estudos antropológicos, principalmente clássicos, e sem qualquer pretensão de aproximação ou de criação de um corpus teórico semelhante à interpretação perpetuada por Lévi-Strauss, por exemplo, em suas *Mitológicas*. O objetivo aqui não é descobrir a mensagem escondida na mitologia contida em *A Sagração*, mas sim, destacar alguns elementos mítico-rituais provenientes do mito de Yarilo e, conseqüentemente, dos ritos de fertilidades que foram suprimidos, acrescentados ou repetidos.

Ainda que seja uma obra do século XX, sem qualquer tradição direta com uma sociedade primitiva, podemos pensar, na perspectiva de Victor Turner (1982, p.52), que *A Sagração da Primavera*, transformou os elementos míticos e rituais por ela deslocados para a cultura moderna e, por isso, o tratamento desses fenômenos, a partir de uma leitura metafórica, serão agora denominados liminoides. Para um melhor entendimento dessa leitura, consideramos importante explorar o conceito de liminoide e às distintas interpretações, dadas por Turner, aos símbolos relacionados a esse fenômeno. Ao observar que muitas das funções rituais das sociedades ditas primitivas são retomadas nas sociedades complexas de alta cultura, Turner (1982, p. 52) ponderou que o deslocamento dos fenômenos liminares de seus contextos originais, os ritos de passagem, pela cultura moderna compreenderia um novo grupo de fenômenos, denominado *liminoide*. Os fenômenos liminoides,

exclusivos das sociedades limitadas pelas relações reciprocamente “contratuais”, que se expandiram com a Revolução Industrial, têm como característica primordial sua natureza não cíclica e prioritariamente individualizada, com grandes efeitos coletivos.

Ao mesmo tempo em que os fenômenos liminares, de tendência coletiva, aparecem em momentos de “quebras naturais”⁵⁵, “disjunções naturais do fluxo e do processo social” (TURNER, 1982, p. 54), os fenômenos liminoides são generalizados continuamente em ambientes destinados a atividades de lazer. Além disso, os fenômenos liminoides são fragmentados, plurais e de caráter experimental, estando à parte da economia central e do processo político, nas margens das instituições centrais e, deste modo, acabam por fazer parte das produções literárias e artísticas, uma vez que a arte, de um modo geral, permite a crítica aos problemas organizacionais, políticos e econômicos destas sociedades (TURNER, 1982, p.54-55).

Neste sentido, a natureza dos símbolos na antropologia de Turner diverge do modelo das estruturas atemporais e projetivas do inconsciente da teoria de Lévi-Strauss. Turner (1982, p. 29) sugere que o modelo levistraussiano de relações lógicas de oposições pode ser melhor aplicado ao estudo de sociedades não-ocidentais, cujas regras básicas de padrões culturais das gerações tendem a buscar o par binário, posto que essas sociedades - nas quais a vida e o trabalho são determinados pelo ritmo sazonal e biológico da natureza - definem suas estruturas culturais nos modelos dos princípios cosmológicos.

Desse modo, os símbolos encontrados nos *rites de passage* nessas sociedades, embora sujeitos a permutações e transformações nos seus relacionamentos, são apenas envolvidos *entre si* em sistemas repetitivos, cíclicos, relativamente estáveis. É a esses tipos de sistemas que a noção de “liminaridade” pertence. Quando usado em processos, fenômenos e pessoas das sociedades complexas de larga escala, seus usos devem ser metafóricos (TURNER, 1982, p. 29).

Em um primeiro momento, vencida a etapa de apreciação e análise geral das três propostas⁵⁶, cada trabalho foi fragmentado em pequenas estruturas inspirado no conceito de mitema levistraussiano. (Quadros 2 e 3).

⁵⁵ Aspas do autor.

⁵⁶ Cabe lembrar que as coreografias foram estudadas a partir de vídeos disponíveis em plataformas digitais online.

Pensando que o libreto original, construído por Stravinsky e Roerich, é organizado em treze quadros, treze movimentos musicais, com temas menores bem definidos, que seriam as etapas de um ritual, optamos por equiparar cada um desses quadros ao que seria um mitema, unidade estruturante do mito, organizando-os em um esquema, um quadro sintético, semelhante à partitura concebida pelo antropólogo. Cada fragmento foi comparado levando em conta o momento musical criado por Stravinsky e a dramaturgia construída pelos coreógrafos.

Primaveras estilhaçadas

Sem qualquer questionamento, a versão de Nijinsky será a única completamente fiel ao esquema narrativo utilizado por Stravinsky. Cada um dos treze movimentos é rigorosamente coreografado de acordo com os temas anunciados pelo libreto de 1913. Cumprindo a ideia de um espetáculo de arte total, aos gostos do empresário dos Balés Russos, Nijinsky foi além ao criar a coreografia, uma vez que buscou traduzir cada compasso da música de Stravinsky em um gesto ou movimento corporal. Esse modo de relação entre o bailarino moderno e a música, John Martin (1969 *apud* GARAUDY, 1980, p.107), em seu livro *The modern dance*, chama de *transposição*. Livres do compromisso com o libreto original, Béjart e Bausch, estabelecem, com a música de *A Sagração da Primavera*, uma relação diferente. Ambos transitam no que seria *interpretação* e *contraponto*⁵⁷ entre música e dança. Por isso, as versões de Béjart e Bausch não seguem o esquema narrativo concebido por Stravinsky e Roerich. No entanto, recuperam, deslocam ou incluem novos elementos que enriquecem o *corpus* simbólico por trás de *A Sagração*.

A *Primavera* de Vaslav Nijinsky encenará o libreto de Roerich e Stravinsky. Após a “Melodia de Abertura”, surge no palco uma velha anciã que

⁵⁷ Interpretação para John Martin refere-se à interpretação do bailarino das formas musicais. Para o autor, durante esse processo, o bailarino acaba por traduzir sua própria emoção, sua reação pessoal a uma determinada música. Contraponto diz respeito a um estágio entre a interpretação e a transposição. A música é o pano de fundo e os movimentos dos bailarinos se constituem em contraponto visual. Arrisco em dizer que as propostas de Béjart e Bausch apresentam predileção pela interpretação.

anunciará a chegada da primavera e a necessidade da execução de ritos específicos como garantia para a fertilidade da comunidade (Figuras 22 a 26⁵⁸).



Figura 22 – Presságios da Primavera (The Joffrey Ballet)



Figura 23 – Presságios da Primavera (The Joffrey Ballet)



Figura 24 – Presságios da Primavera (The Joffrey Ballet)



Figura 25 – Presságios da Primavera (The Joffrey Ballet)

⁵⁸ As legendas das figuras referem-se ao movimento da música de Stravinsky explorado pelos coreógrafos, mesmo que esses, como no caso de Béjart e Bausch, não respeitem o tema proposto por cada quadro do libreto. Além disso, as legendas incluem os nomes das companhias responsáveis pela execução dos vídeos analisados. A reconstrução da coreografia de Nijinsky pelo The Joffrey Ballet, a coreografia de Béjart pelo Ballet du XXe Siècle e a coreografia de Pina Bausch pelo Tanztheater Wuppertal.



Figura 26 – Presságios da Primavera (The Joffrey Ballet)

Esse conjunto de ritos incluirão, a princípio, os “Ritos de Abdução”, os “Círculos da Primavera” (Figuras 27 a 32) e os “Rituais das Tribos Rivais”, até a chegada do “Velho Sábio”, formalizando o pacto com a terra por meio de um beijo e fazendo com que a comunidade exploda em uma dança frenética. Ao cair da noite, os rituais continuam, na intenção da escolha da jovem que desposará o deus por meio do sacrifício. Da eleição ao acaso, dentro dos jogos das “Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas”, segue-se para o rito de “Glorificação da Vítima Escolhida”, da “Invocação” e dos “Ritos dos Ancestrais” até o seu desfecho na “Dança do Sacrifício”.



Figura 27 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)



Figura 28 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)



Figura 29 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)



Figura 30 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)



Figura 31 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)



Figura 32 – Círculos da Primavera (The Joffrey Ballet)

Maurice Béjart concebeu toda sua coreografia privilegiando a figura masculina dentro da narrativa. Todo o primeiro ato – que compreende os sete primeiros quadros da obra – é dominado pelo elenco masculino. Nessa parte da coreografia, acontecerá um processo ritual de escolha do homem que contrairá núpcias com a mulher escolhida. Polarizados, homem e mulher

estarão – na maior parte da coreografia – organizados em grupos separados, tornando-se difícil concluir se ambos fazem parte de um mesmo grupo, mas que naquele momento encontram-se separados ou se, enquanto alegorias do masculino e do feminino, são essencialmente isolados. Desta forma, não existe, na coreografia de Béjart, qualquer menção a ritos de abdução, ou a própria abdução, como também o destaque de uma figura como o velho sábio ou círculos de primavera. O que é possível verificar, na primeira parte do trabalho de Béjart, é que estágios do processo ritual, estabelecidos no argumento de 1913 – diluídos na versão original, como as lutas entre as tribos rivais, o processo de escolha de um representante, seguida por sua glorificação – aparecem condensados nesse primeiro ato e tornam a se repetir, de modo mais condensado ainda, quando entram em cena o bando feminino. A opção pelo termo bando, se dá em alusão à inspiração do coreógrafo francês evidente nos movimentos e gestos que trazem animalidade e no fato, anteriormente relatado, de que um documentário sobre o acasalamento de gazelas influenciou a criação da peça.

Quando as mulheres entram em cena, não existe nenhum tipo de jogo para eleger aquela que será a escolhida. A eleita já aparece ocupando posição de destaque frente as demais mulheres de seu bando, e logo se iniciará uma espécie de ritual de glorificação, um tipo de preparo para o encontro com o bando dos homens que logo acontecerá. O encontro entre os dois bandos é algo que está implícito, envolto por uma atmosfera de tensão, desde o início do balé. Essa cena substitui o quadro que corresponderia à invocação dos ancestrais na composição de Stravinsky. Na leitura de Béjart não há nenhuma referência aos antepassados, supondo a ausência da memória e o domínio do tempo dos instintos. Nos quadros finais da composição, os bandos estarão misturados, os eleitos contrairão núpcias e expandirão a energia sexual para os demais presentes, organizados em casais, em uma espécie de dança da terra, assim como o quadro final do primeiro ato na sequência de Stravinsky e Roerich. O ato final – no qual caberia o sacrifício, segundo a coreografia de 1913 – é marcado pela celebração do encontro dos escolhidos, que finalizam com um abraço estilizado, sustentados por todos os integrantes. Uma possível releitura do que seria o casamento sagrado. A liberdade interpretativa de

Béjart, faz com que sua primavera seja destituída do sacrifício, o quadro final, e o mais característico da obra.

Diferente de Béjart, a coreografia de 1975, de Pina Bausch, aproxima-se mais do argumento e da sequência estabelecidos por Stravinsky e Roerich. Com uma abordagem mais épica e agressiva, Bausch apresenta uma primavera pouco idílica quando comparada ao trabalho do coreógrafo francês e menos mítica quando em relação à coreografia original. Como sua pretensão é denunciar a opressão masculina frente ao gênero feminino, na proposta de Pina Bausch também percebemos a exploração das polaridades macho e fêmea, mas com pouco privilégio cênico dentro da montagem. Enquanto em Béjart, os homens dominam o primeiro ato por inteiro, na leitura da alemã, a peça começa com a presença feminina no palco, misturando-se com o elenco masculino no terceiro quadro. O ponto de vista aqui não é a do homem e da superação de sua insegurança frente ao feminino desconhecido, como em Béjart, mas sim da mulher que ocupa a posição de oprimida em uma sociedade patriarcal. Mesmo organizada sobre um arcabouço arquetípico, dentre as três versões analisadas, a proposta de Bausch é a mais crua no que se refere à concretude da vida humana. Se Nijinsky, em sua coreografia, propicia a abertura de uma fenda no tempo dos mitos, por meio da representação de um ritual, Bausch para além do tempo dos instintos de Béjart, nos lança para o agora.

A coreógrafa alemã escolhe manter o sacrifício, que acontece em congruência com o movimento da música que trata desse tema. O sacrifício da escolhida, do mesmo modo que na versão de Nijinsky, será no ato final da peça. Contrariando as outras duas versões, a coreografia de Bausch não é dividida em atos: é uma encenação contínua e incansável. Alguns temas da coreografia original são mantidos, conscientemente ou não, nos respectivos movimentos da música.

Há a formação de um grande círculo, dada a chegada dos círculos da primavera na composição, assim como, quando se atinge o movimento que corresponde à procissão do velho sábio, teremos um homem dentre todos do grupo que se destacará dos demais, um consorte, um sacrificador. Porém, embora na versão de 1913 seja clara uma hierarquização entre os homens – jovens, adultos e anciãos – e nas mulheres – donzelas, não casadas e casadas

–, na versão de Pina Bausch, um homem representa todos os homens e, uma mulher, todas as mulheres, mesmo que, cenicamente, a coreógrafa alemã tenha revelado ao público um homem dentre os demais e uma mulher como a escolhida.

O próprio ritual de escolha daquela que será sacrificada, remete-nos à ideia de que todas ali presentes serão sacrificadas, embora apenas o sangue de uma delas escorrerá sobre o solo. O processo de escolha da eleita segue a mesma sequência do libreto: temos o momento da “Roda das Jovens Donzelas” e da “Glorificação da Vítima”; contudo, o jogo de acaso que determinará a vítima, ao invés de ter o erro como critério, tem – um tecido vermelho que circula entre os integrantes desde o início do espetáculo – um símbolo da violência e da eleição. Terminado esse momento da música, o tecido vermelho revela-se como traje a ser vestido pela eleita. Esse movimento de intensa força cênica anuncia um processo de opressão coletiva e a violência e rejeição por um dos homens.

Se o tempo escolhido por Bausch é o agora, não há invocação ou a participação dos antepassados e a eleita logo iniciará uma dança violenta que culminará em sua morte. Enquanto o homem que a agrediu permanece deitado e imóvel sobre o chão, a eleita dança tocando fortemente seus peitos, um deles à mostra, sua vagina e seu rosto. Ela corre em busca de socorro, mas a multidão assiste inerte a sua dança agonizante. A eleita é sacrificada por todos.

Um enxame de flautas

Tomaremos, como exemplo, antes de seguir a análise dos elementos levantados nos fragmentos, o cuidado promovido pelos coreógrafos para a “Melodia de Abertura” – a Introdução do Primeiro Ato, da composição de Stravinsky em *A Sagração da Primavera* – para que o leitor compreenda a proposta de escrita e comparação adotadas neste trabalho.

Declarada como um “enxame de flautas primaveris” (TARUSKIN, 1996, p. 874) por Stravinsky, a “Melodia de Abertura”, na versão original, não exhibe coreografia. Em suas poucas apresentações no ano de 1913, durante a execução do primeiro quadro da composição, a cortina encontrava-se fechada

e a plateia ouvia a introdução do fagote alto, acompanhado por alguns instrumentos de sopro até a entrada das cordas. Os sons se misturarão e serão interrompidos subitamente até que o fagote retorne em um semitom abaixo.

Em sua versão coreográfica de 1959, Maurice Béjart põe seu corpo de baile em cena junto aos primeiros acordes do fagote. Conforme surge o som das flautas, na composição, os homens, reunidos em grupo, despertam vagarosamente para a nova estação que se inicia. Sozinhos, aos pares ou em quartetos, esses homens levantam a sua cabeça em direção à luz (Figuras 33 a 39).



Figura 33 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)



Figura 34 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)



Figura 35 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)



Figura 36 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)



Figura 37 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)



Figura 38 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)



Figura 39 – Introdução – Melodia de Abertura (Ballet du XXe Siècle)

Pina Bausch, do mesmo modo que Béjart, posiciona suas bailarinas em cena desde o início da música. O grupo composto somente por mulheres, neste quadro, dança e as bailarinas tocam-se suavemente como em regozijo por sua condição de mulher. É um feminino em exaltação. Algumas estão deitadas, como aquela que toca seu rosto com um tecido vermelho esticado no

chão, enquanto outras tocam suas vestes, suas peles e movimentam-se numa fruição delicada dos sentidos (Figuras 40 a 45).

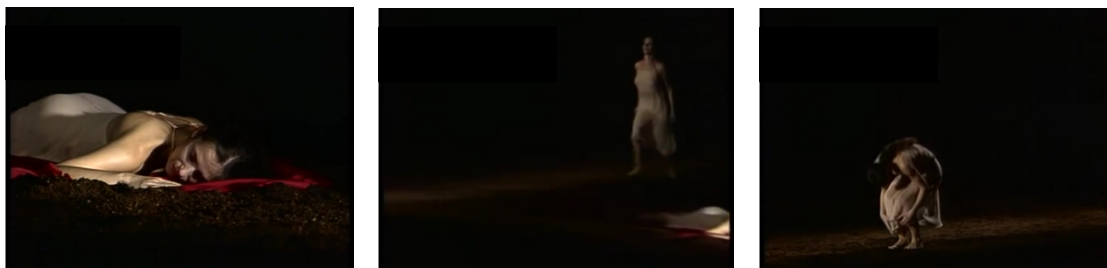


Figura 40 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)



Figura 41 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)



Figura 42 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)

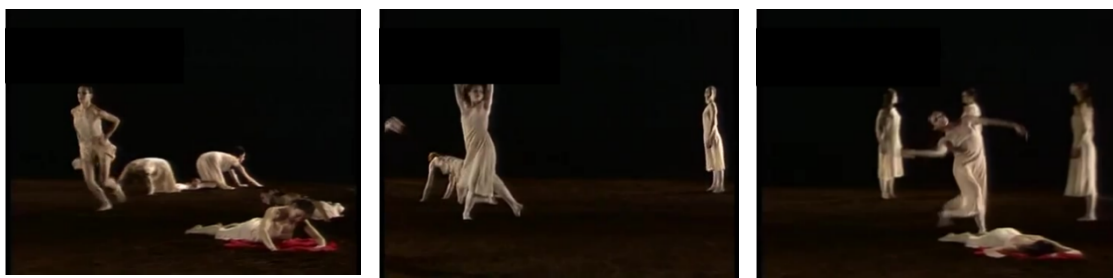


Figura 43 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)

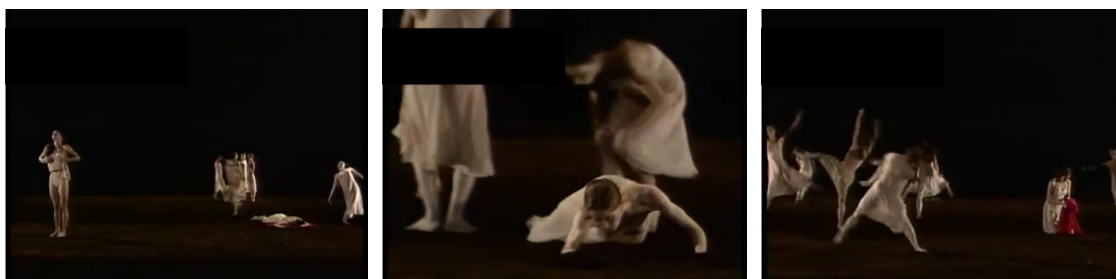


Figura 44 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)



Figura 45 – Introdução – Melodia de Abertura (Tanztheater Wuppertal)

Apenas pela “Melodia de Abertura” já é possível evidenciar o tratamento diferenciado dado à composição de Stravinsky pelos diferentes coreógrafos. Comparando as cenas de Béjart e Bausch, podemos inferir a existência de uma oposição entre masculino – Béjart – e feminino – Bausch, ou dos princípios ativos – despertar em Béjart – e passivo – regozijo em Bausch. Mais à frente, verificaremos que a ideia de oposição, mesmo que não tratada de forma tão rigorosa como Lévi-Strauss o fez, estará presente na organização dos três balés. De todo modo, para que haja a construção de um argumento que sustente o sentido dessas oposições, discorreremos, desde já, acerca dos elementos reconhecidos nas três variantes, acompanhados da interpretação metafórica de seus significados, dentro das concepções dos artistas, e de uma interpretação antropológica no que diz respeito aos estudos dos ritos e dos mitos.

Uma frenética comunhão com a terra

A relação com o sagrado e a sexualidade, embora entremeada de preconceitos e distorções, especialmente com a ascensão das religiões de salvação⁵⁹, sempre esteve presente na vida do homem. “Na esfera humana, a atividade sexual se separa da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão⁶⁰” (BATAILLE, 2014, p. 132).

Em *A Sagração da Primavera*, a potência sexual é manifesta, haja vista o tema da fertilidade presente na composição musical e nas coreografias, como também a sensualidade corpórea, entendida aqui como manifestação dos sentidos, inerente ao próprio ato de dançar.

Nas três variantes estudadas a força da sexualidade pode ser observada enquanto tema. As junções e disjunções estabelecidas entre o feminino e o masculino aparecem de maneiras distintas nas versões de Nijinsky, Béjart e Bausch. Enquanto a *Primavera* de Bausch explicita a violência sobre o corpo da mulher, um feminino submetido ao desejo de controle dos homens, as *Primaveras* de Nijinsky e Béjart aproximam a sexualidade do sagrado, como outrora vivenciada por sociedades não-ocidentais, do presente e do passado.

Sobretudo no que se refere aos ritos de fertilidade, Max Weber em sua obra *The sociology of religion* (1993, p. 236) afirma que a “intoxicação sexual é um componente típico dos ritos dos vários deuses funcionais que controlam a reprodução, seja do homem, dos animais, dos rebanhos ou das sementes”. Visto que os germes⁶¹ precisavam ser ajudados no seu processo de desenvolvimento, o homem - em sua solidariedade nas formas e atos da vida - reconheceu em práticas, como o casamento sagrado⁶² e as orgias, um meio

⁵⁹ Max Weber (2015, p. 53-54) delimita as religiões de salvação, como aquelas cujo objetivo é assegurar um estado sagrado para os salvos, a partir do cumprimento de um sistematizado e racional estilo de vida, enunciado por uma profecia ou um conjunto de mandamentos.

⁶⁰ Em “O erotismo”, Georges Bataille (2014, p. 16-17) define o erotismo como a vida levada a uma intensidade tal que não se distingue mais da morte. É uma dança, propriamente humana, que se dá entre dois polos: o do interdito e o da transgressão. O interdito é a proibição, o mundo do trabalho, da identidade, da conservação, da descontinuidade. O erotismo é a experiência interior da transgressão do interdito.

⁶¹ Gérmen aqui é entendido como embrião, o mesmo que gérmen, parte da semente, da qual se forma a planta (FORNARI, 2001, p.127).

⁶² Hieros gamos (do grego: “casamento sagrado”), relações sexuais de divindades de fertilidade em mitos e rituais, característicos de sociedades baseadas na agricultura de cereais, especialmente no Oriente

mágico de garantir a fertilidade da terra. Assim, o ato sexual, partindo do princípio da similaridade, influenciaria o crescimento das árvores e das plantas. Do mesmo modo que a fecundidade da mulher influenciaria a fecundidade dos campos, a fartura da vegetação ajudaria na capacidade de concepção da mulher (ELIADE, 1993b, p.287).

Curiosamente, conforme apontado por Frazer (1982, p. 65), “a crença teórica na influência simpática dos sexos sobre a vegetação, que levou certos povos a entregarem-se às suas paixões como meio de fertilizar a terra, levou outros a buscarem o mesmo objetivo por meios diametralmente opostos”. Assim, enquanto certas sociedades como os pipiles da América Central mantinham relações íntimas no momento exato em que as primeiras sementes eram lançadas ao solo, os índios da Nicarágua, desde o momento em que semeavam o milho, abstinham-se de relações sexuais. Eliade (1993b, p. 288) menciona que em “certas regiões, em Java, quando o arroz floresce, os cônjuges têm suas relações no próprio campo”. Já em outras culturas, o casamento sagrado foi reduzido à dança cerimonial de um casal enfeitado com espigas de trigo, ou ao casamento alegórico da “noiva do trigo” com o “noivo do trigo” (ELIADE, 1993b, p. 288). A importância do ato sexual e sua aproximação sobretudo com o cultivo da terra, faz com que compreendamos claramente o caráter lascivo nos mitos dos deuses responsáveis pelo controle da fecundidade, como observado no mito de Yarilo.

Na composição de Stravinsky, o último quadro do primeiro ato é intitulado de “Dança da Terra”, e corresponderia a um momento do libreto original, no qual as pessoas da comunidade entrariam em uma dança passional para assim unirem-se com a terra. Na coreografia de Nijinsky, da mesma maneira que no libreto, essa é a passagem do balé em que o tema da sexualidade se revela mais clara. Assim como foi mencionado por Eliade (1993b, p. 289), em algumas culturas os jovens lançavam-se ao pares e repetiam a hierogamia nos sulcos arados para aumentar ao máximo todas as forças da coletividade, a coreografia de Nijinsky explora um conjunto de movimentos frenéticos, em um tipo de delírio genésico, aparentemente desarmonizados, que contrabalançam ações nos planos alto e baixo.

Médio. Pelo menos uma vez por ano, as pessoas divinas (por exemplo, os humanos representando as divindades) envolvem-se em relações sexuais, o que garante a fertilidade da terra, a prosperidade da comunidade e a continuação do cosmos (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2019).

A coreografia explora movimentos diretos, sem quase nenhum movimento ondulatório como saltos com giros, tremulações no lugar, rápidas passagens pelo chão, incluindo alguns bailarinos que se ajoelham, como em súplica (Figura 46). Cabe ressaltar que a exploração de movimentos no chão é uma das rupturas com o balé clássico, possível de ser detectada na coreografia de Nijinsky. Aos poucos, o corpo de baile começa a construção de duas rodas em torno do velho sábio que permanece o tempo todo ao centro da cena. As duas rodas, que giram em sentido contrário, lentamente se unem até se fecharem com o velho sábio ao centro. A cena termina – à exceção do velho sábio – com todos os bailarinos apontando seus braços direitos para o alto com os punhos cerrados (Figura 47).



Figura 46– Dança da Terra (The Joffrey Ballet)



Figura 47– Dança da Terra (The Joffrey Ballet)

Pina Bausch segue o libreto, mas muito mais do que uma exaltação à fertilidade da terra, sua coreografia é um sobressalto e um desespero. A cena inicia-se com um dos homens deitando-se com os braços abertos sobre o tecido vermelho esticado sobre o chão. Em seguida, com movimentos frenéticos, corridas desordenadas pelo espaço, uma dança é iniciada pelas mulheres e logo será seguida pelos homens. Como na coreografia de Nijinsky, Bausch aproveita esse momento da música para colocar uma explosão de saltos, tremulações e agachamentos, diferindo apenas pelo fato de que suas

bailarinas, assim que atingem o solo após um salto, lançam-se ao chão em rápidos rolamentos, típicos da dança moderna. Aleatoriamente, as bailarinas começam a interromper seus movimentos e, distribuídas pelo espaço, tremulam, enquanto são levemente sacudidas e, aos poucos abraçadas pelos homens, abraço que será repetido por outras bailarinas que não estão a tremular. É uma espécie de conforto e estímulo no meio do desespero que se instaura. Aquilo que seria uma comunhão com a terra, aparenta a violência que se alastra como uma epidemia. A cena termina com algumas mulheres e homens organizados em um grupo, a maioria de costas, enquanto duas bailarinas da frente se abraçam e uma outra posiciona-se com as pernas flexionadas e os braços esticados para a frente. Afastada do grupo, um pouco à frente, uma terceira bailarina, com as mãos levadas ao rosto, tem seu tronco inclinado para frente e é consolada por uma quarta mulher. O homem permanece deitado com os braços abertos sobre o tecido vermelho esticado no chão (Figuras 48 a 51).



Figura 48 – Dança da Terra (Tanztheater Wuppertal)



Figura 49 – Dança da Terra (Tanztheater Wuppertal)



Figura 50 – Dança da Terra (Tanztheater Wuppertal)



Figura 51 – Dança da Terra (Tanztheater Wuppertal)

Nesse trecho, das variantes de 1913 e 1975, encontramos cruzamentos de gestos e movimentos de dança, justaposição entre o tema proposto pela música e pela dramaturgia elaboradas pelos coreógrafos, ainda que em Nijinsky a ideia de uma dança para fecundidade da terra esteja mais presente do que em Bausch e sua dança de desespero.

O tema do ato sexual desenfreado, próximo à orgia, é deslocado na coreografia de Bausch para o terceiro quadro do segundo ato. O que na composição de Stravinsky corresponderia à “Glorificação da Vítima Escolhida”, a criadora alemã exhibe o grupo masculino violentando sexualmente as mulheres, enquanto a escolhida, aquela que será sacrificada, é tocada por um homem, talvez um cônjuge, e troca suas vestes brancas pelo vestido vermelho. É uma espécie de singela contração de núpcias em oposição à explosão da violência de um estupro coletivo do masculino sobre o feminino. Esse homem, o sacrificador, embora dotado de toda a delicadeza e complacência por aquela mulher, traz consigo toda a violência simbólica de um patriarcado. Os movimentos apresentam intensa conotação sexual, remetendo à imagem da penetração com uma qualidade muscular repleta de tônus e força (Figuras 52 a 56).

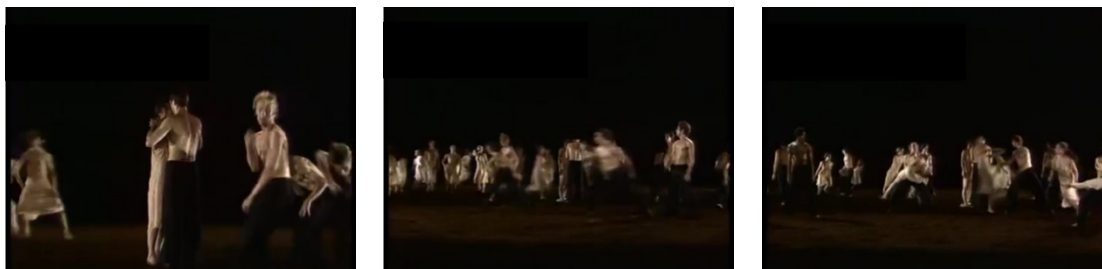


Figura 52 – Glorificação da Vítima Escolhida (Tanztheater Wuppertal)

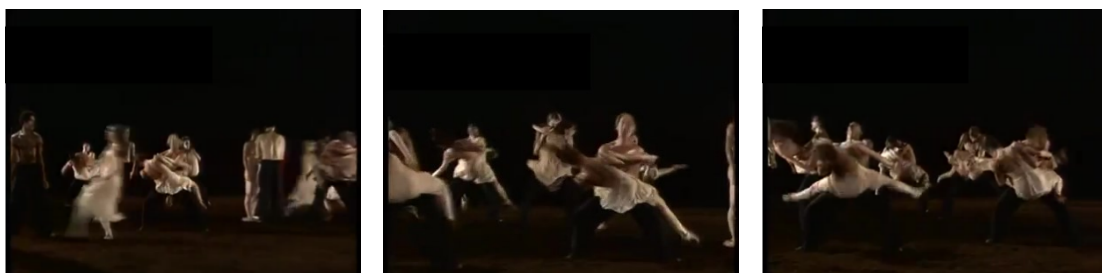


Figura 53 – Glorificação da Vítima Escolhida (Tanztheater Wuppertal)



Figura 54 – Glorificação da Vítima Escolhida (Tanztheater Wuppertal)



Figura 55 – Glorificação da Vítima Escolhida (Tanztheater Wuppertal)



Figura 56 – Glorificação da Vítima Escolhida (Tanztheater Wuppertal)

Diferente dos dois coreógrafos, Béjart desloca a ideia de um delírio genésico para o final da peça, contrapondo a sua dramaturgia com o libreto de Roerich e Stravinsky. Quando os autores determinaram o sacrifício, Béjart mostra a união do feminino com o masculino e uma celebração aos moldes das danças da terra de Nijinsky e Bausch. Dessa maneira, na versão do coreógrafo francês, “Dança da Terra” do libreto, apresenta a partida do bando de homens rumo ao desconhecido. Uma luz lateral acende-se, como se indicasse o caminho a ser seguido, a direção à qual o bando precisa caminhar para encontrar o bando feminino (Figuras 57 e 58).



Figura 57 – Dança da Terra (Ballet du XXe Siècle)



Figura 58 – Dança da Terra (Ballet du XXe Siècle)

Curiosamente, será na versão de Béjart que os excessos sexuais praticados em prol da fecundidade serão coreografados de um modo similar ao

que seriam as orgias rituais, conforme a descrição de Eliade (1993b, p.289). Para o teórico, em um dos tipos de orgia ritual, os casais lançavam-se nos sulcos arados para o ato sexual. A *Sagração* de Béjart, mesmo que em um momento diferente da música, é aquela que traz maior verossimilhança, por meio da metáfora corporal da dança, da ideia do coito. Nessa variante, após o encontro da mulher e do homem escolhidos, que praticaram o ato sexual no centro da cena (casamento sagrado), mulheres e homens organizam-se em duplas, distribuídos quase milimetricamente pelo espaço, e ali iniciam uma dança que explora movimentos de atração e repulsão entre os dois corpos, de um modo preciso, abrupto e rápido. Logo, os pares partirão para uma sequência de movimentos cujo destaque está na rotação de quadril realizado pelas mulheres. Segue-se uma sequência das mulheres sobre os ombros dos homens, até que as duplas atinjam o plano baixo e finalizem com uma partitura de movimentos no chão, para depois levantarem-se, e caminhar em direção ao casal principal, erguendo-os sobre o grupo que se formara. Alguns bailarinos terminam a cena com os dois braços esticados em direção ao casal de escolhidos que estão ao alto (Figuras 59 e 60), muito semelhante ao desfecho proposto por Nijinsky.



Figura 59 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)



Figura 60 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)

A função ritual da orgia

Juntamente com o tema da fertilidade que permeia a música e as coreografias de *A Sagração da Primavera*, é preciso detectar nelas a presença do elemento orgiástico, que faz parte de certos rituais. Para Michel Maffesoli (2005, p.21) ele implica uma escala de sentimentos e paixões que remete ao mesmo tempo “à cólera e à resistência, à efervescência e à doçura, à agitação e à superação de si mesmo”.

Mircea Eliade, em seu *Tratado de História das Religiões* (1993b, p. 289-290), atribui à orgia o papel de reproduzir a união do par divino. Dentro dos ritos agrários, posto que a orgia não é exclusiva dos cerimoniais de fertilidade, ela pode apresentar *duas funções* diferentes e complementares. *Uma delas* refere-se ao seu papel de garantir a fertilidade dos seres por meio da circulação da energia vital e sagrada, considerados os excessos como um mecanismo de ruptura entre o homem, a sociedade, a natureza e os deuses, pois pelo fato de a orgia ser um ato sexual exagerado possibilita aos homens a perda de sua individualidade, fundindo-se em uma única unidade viva. Mais especificamente quanto aos ritos agrários, Eliade (1993b, p. 290) afirma que

As orgias praticadas em ligação com o drama da vegetação, e especialmente com as cerimônias agrárias, explicam-se ainda melhor. É preciso reanimar a Terra, excitar o Céu, para que a hierogamia cósmica – a chuva – se faça nas melhores condições, para que os cereais cresçam e frutifiquem, para que as mulheres gerem filhos, para que os animais se multipliquem e para que os mortos possam saciar a sua vacuidade com a força vital (ELIADE, 1993b, p. 290).

Nessa perspectiva, a orgia é um elemento que transmuta a condição do homem em uma condição agrícola. Ao abolir as normas, os limites e sua individualidade, os homens equiparam-se às sementes que se desagregam ao fundirem-se com a terra para, assim, dar origem uma nova planta.

É assim que se realiza uma confusão patética e definitiva em que já não é possível distinguir nem “forma” nem “lei”. Experimenta-se outra vez o estado primordial, pré-formal, “caótico” – estado que corresponde, na ordem cosmológica, à “indiferenciação” caótica anterior à criação, – para promover, pela virtude da magia imitativa, a fusão dos germes na mesma matriz telúrica (ELIADEb, 1993b, p. 291).

Essa intuição cíclica do cosmos, que nasce do caos e a ele retorna, aproxima a alternância vida cotidiana – orgias rituais, a periodicidade dos fenômenos da natureza e do ciclo vida – com a morte, fazendo com que as orgias apareçam em cerimoniais voltados à regeneração (novo ano), não se limitando aos ritos de fecundidade, embora, muitas vezes, os cerimoniais agrários coincidam precisamente com os ritos de regeneração (ELIADE, 1993b, p. 292).

Logo, para a economia espiritual e psicológica, as orgias revelam uma *segunda função*, a capacidade de tornar possível e preparar a coletividade para a ideia de renovação e regeneração da vida. Durante as orgias rituais, os indivíduos identificam-se com a totalidade não diferenciada, reatualizando, assim, o caos mítico anterior à criação, ao mesmo tempo em que a criação é regenerada. As orgias seriam um elemento que possibilitariam a repetição do ato de criação, permitindo aos homens a esperança da restauração e da regeneração de si mesmos. “Na estrutura e na função da orgia, encontramos o mesmo desejo de repetir um gesto primordial: a criação organizando o caos” (ELIADE, 1993b, p.292).

Deste modo, as orgias rituais para Eliade (1993b, p. 289) corresponderiam a uma forma mais exacerbada do que seria a do casamento sagrado.

O *hierogamus* ou o casamento sagrado

Da união entre feminino e masculino, as variantes coreográficas de 1913 e 1959, trazem o tema do casamento sagrado, característico dos ritos de fertilidade. Em *O ramo de ouro*, Frazer (1982, p. 67) conceitua o casamento sagrado como um casamento real ou fictício, contraído entre homens e mulheres que se apresentam, naquele instante, como espíritos da vegetação. O objetivo do casamento sagrado, conforme o princípio da magia homeopática ou imitativa, seria a promoção da fertilidade da terra, dos animais e dos homens e a celebração anual dessas cerimônias, provavelmente, asseguraria que tal objetivo fosse atingido com maior segurança. Os papéis da noiva e do noivo divinos podem ser representados por imagens ou por pessoas vivas.

O tema do casamento sagrado já se mostra implícito no poema de Sergei Gorodetsky utilizado por Igor Stravinsky para a concepção da música e do

argumento de *A Sagração*. Retomando o debate já apresentado, podemos supor que a morte da jovem tília proferida pelo velho sábio da tribo, corresponderia, por analogia, ao mecanismo utilizado para que as núpcias sagradas entre Yarilo e a noiva branca, ambos tratados como espíritos da vegetação, fossem contraídas.

De certa forma, consideradas as transformações naturais do discurso mítico, o casamento sagrado – descrito no poema de Gorodetsky e nos círculos de “khorovod” preservados na cultura popular eslava – reaparece intencionalmente ou não, nas coreografias de Nijinsky e Béjart para *A Sagração*.

Tomando como base a ideia de Van Gennep (2011, p.30) de que existe uma justaposição entre os ritos, nas coreografias de Nijinsky e Béjart podemos identificar a sobreposição entre os ritos de casamento e os ritos de fertilidade. A partir disso, é possível discutirmos a presença do tema do casamento sagrado nas duas peças, segundo a leitura de que os ritos de casamento seriam ritos de passagem. Fora isso, outros tipos de cerimoniais, como os ritos de rapto, ritos de “fazer passar por cima”, e até mesmo ritos de iniciação – que conforme Van Gennep (2011, p.112) se intercalam com os ritos de casamento em algumas culturas – podem ser identificados nas três versões de *A Sagração da Primavera* aqui exploradas. Buscaremos, agora, levantar e discutir esses temas relacionados aos ritos de casamento nas coreografias de Nijinsky, Béjart e Bausch.

Van Gennep (2011, p.108) encerra os ritos de casamento no grupo dos ritos de agregação. Muito mais do que a união de dois indivíduos, esses ritos tratam, na verdade, do estabelecimento de uma ligação entre grupo⁶³, com considerável alcance econômico⁶⁴ e cuja complexidade varia de acordo com o tipo de família a se constituir⁶⁵. Assim,

⁶³ Para Van Gennep (2011, p. 109) as coletividades interessadas na união dos indivíduos incluem quatro tipos: 1º) as duas sociedades sexuais, às vezes representadas pelos rapazes e pelas damas de honra, pelos parentes masculinos, de um lado, e de femininos, de outro; 2º) os grupos dos ascendentes, em linha paterna ou em linha materna; 3º) os grupos dos ascendentes nas duas linhas ao mesmo tempo, isto é, as famílias no sentido comum da palavra, e às vezes as famílias em sentido amplo, nelas compreendidos todos os aparentados; 4º) as sociedades especiais (clã totêmico, fraternidade, classe de idade, comunidade dos fiéis, corporação profissional, casta) a que pertencem um ou outro grupo dos jovens, ou ambos, ou o pai e mãe deles, ou todos os seus parentes; 5º) o grupo local (povoado, aldeia, bairro da cidade, grande fazenda etc.)

⁶⁴ Van Gennep (2011, p. 109) afirma que os grupos estão todos mais ou menos interessados nos arranjos de ordem econômica. Se o grupo sofrerá a perda de uma forma viva de produção, moça ou rapaz, é justo que haja alguma compensação, e por isso, os ritos misturam-se aos atos de ordem econômica (fixação, pagamento, devolução de dote etc.).

⁶⁵ Em nota de rodapé, Van Gennep (2011, p. 109) menciona a classificação de THOMAS, N. W. Kinship and marriage in Australia. Cambridge, 1906, p. 104-109: A) Promiscuidade: I, não regulamentada: a) primária, b) secundária; II) regulamentada: a) primária, b) secundária; B) Casamento: III, poligamia, primária ou secundária, simples ou adéfica, unilateral ou bilateral; IV, poliandria; V, poliginia, mesmas divisões, mas sempre unilaterais; VI, monogamia; as três formas de casamento podem ser matrilocais, de retorno ou patrilocais; VII, a união livre e

Casar-se é passar da sociedade infantil ou adolescente para a sociedade madura, de certo clã para outro, de uma família para outra, e muitas vezes de uma aldeia para a outra. Esta separação do indivíduo de certos meios enfraquece estes meios, mas reforça outros. O enfraquecimento é ao mesmo tempo numérico (portanto dinâmico), econômico, sentimental. Daí as práticas pelas quais os que se tornam mais fortes compensam em certa medida o enfraquecimento dos meios aos quais estão ligados por vínculos de cosanguinidade, de conacionalidade, de reciprocidade, atuais ou em potência (VAN GENNEP, 2011, p. 112-113).

Rituais de Abdução

O casamento, então, leva o deslocamento de um certo número de elementos uns com os outros e, atuando por continuidade, determinará a ruptura do equilíbrio da comunidade, obrigando, assim, o estabelecimento de vínculos entre os grupos participantes da relação. Porém, em certos casos, a elevada importância de um indivíduo dentro de seu grupo, seja ele econômico, sentimental ou até mesmo numérico, gera uma resistência natural e oposta à alteração dos meios, o que implicará, segundo Van Gennep (2011, p. 113) os ritos de rapto.

Muito mais do que a tomada de mulheres à força de outras tribos ou clãs ou, até mesmo, a saída encontrada por dois namorados que buscam se casar contra a vontade de suas famílias ou contra as regras sociais a eles impostas, os ritos de rapto abordam cerimônias que enfatizam a mudança de meio e de estado dos indivíduos a eles relacionados, por isso, Van Gennep (2011, p. 112) coloca os ritos de rapto como análogos aos ritos de iniciação. Para tornar mais claras as particularidades destes cerimoniais, transcreveremos o cerimonial de casamento dos árabes do Sinais, utilizados pelo antropólogo alemão

1º) o jovem e mais duas outras pessoas moças agarram a moça na montanha e conduzem-na à tenda de seu próprio pai; 2º) quanto mais a moça se defende “mais é aplaudida pelas companheiras”; 3º) os jovens colocam-na à força no apartamento das mulheres; 4º) um parente do futuro cobre-a com um pano e exclama: “Ninguém senão (e dá o nome do futuro esposo) te descobrirá”; 5º) a mãe da moça e seus parentes vestem-na cerimonialmente; 6º) é colocada sobre um camelo, mas continua a debater-se enquanto os amigos do noivo a seguram; 7º) obrigam-na assim a dar três vezes a volta à sua tenda e suas companheiras lamentam-se; 8º) em seguida é conduzida ao apartamento das mulheres da tenda do noivo; 9º) se esta tenda é afastada, ela chora durante todo o caminho (VAN GENNEP, 2011, p. 113).

VIII, a ligação (com sanção social); todas estas formas podem ser temporárias ou permanentes. Não parece que a forma da família influa sobre a sequência dos ritos de noivado e do casamento.

Van Gennep (2011, p. 113) infere que o rapto, aqui mencionado trata de uma separação da moça do grupo formado pelas moças do seu lugar de origem e, para que ela sobreviva ao rapto, faz-se necessário que a família e toda a tribo da moça resistam às intenções da tribo, da família e dos companheiros do moço.

No argumento original de *A Sagração da Primavera*, logo após o momento dos “Presságios”, acontece uma espécie de jogo ritual caracterizado pela investida dos homens da aldeia sobre as moças que acabaram de chegar do rio. O terceiro quadro do balé, denominado “Ritos de Abdução”, dramatiza, na forma de jogos, um cerimonial de rapto dentro de todo o processo ritual exigido pela chegada da nova estação. Aproximando o argumento e a coreografia de Nijinsky às colocações de Van Gennep, podemos supor que esses jogos anunciam a separação de uma das donzelas de seu grupo de origem, ou seja, sua iniciação, e a solidariedade observada entre o grupo de mulheres, como resistência às investidas masculinas, mostra uma preocupação como um todo, com o sucesso do processo ritual deste casamento sagrado.

Van Gennep (2011, p. 113) afirma que a solidariedade nos ritos de rapto pode acontecer de duas maneiras: pela solidariedade de classe de idade – somente as moças dão apoio às moças – ou pela solidariedade sexual – todas as mulheres da tribo, jovens ou velhas, casadas ou viúvas, de sua parentela ou da tribo apoiarão a raptada. Na coreografia de Nijinsky, é evidente a existência da solidariedade sexual entre as mulheres. Embora o começo do quadro mostre mais uma apresentação dos grupos masculino e feminino em suas hierarquias, jovens e adultos, o clímax da cena acontece quando os homens, separados em dois grupos, acam todas as mulheres agrupadas ao centro da cena. A solidariedade sexual pode ser enfatizada quando notada a concentração das jovens donzelas, vestidas de branco e azul, ao fundo protegidas pelas mulheres adultas, vestidas de laranja, à frente do grupo (Figura 61).



Figura 61 – Ritual de Abdução (The Joffrey Ballet)

O rapto aparece de modo bastante peculiar na proposta de Bausch. Pensando em sua leitura épica da *Sagração*, o momento do rapto, – que se dá em concomitância com o movimento da música – ocorre de maneira mais dilatada e individualizada. Os homens entram em cena justamente nessa cena, a coreografia explora movimentos bruscos e corridas, especialmente entre as mulheres. Em um primeiro momento, logo após sua invasão, os homens dançam de modo a parecer marcar sua presença no espaço. As mulheres que, aos poucos, passam o tecido vermelho umas às outras, partirão em seguida para uma sucessão de corridas aleatórias, como se procurassem escapar daquela presença. Os homens, lentamente, ladeiam as mulheres até que uma fica isolada do grupo e é “raptada” por eles. A dança passa a ter uma coreografia tensa e de apelo sexual. Diferente da concepção de Nijinsky, original ao libreto, o rapto em Bausch, não demonstra, ou demonstra pouco, uma solidariedade sexual entre as mulheres. Van Gennep (2011, p. 116) interpreta a fuga e as perseguições múltiplas nos ritos de casamento, como uma maneira de romper os fortes vínculos do noivo e da noiva com seus ambientes anteriores (de idade, sexo, parentesco, tribo), porém mais do que um jogo, um drama ritual, a ideia do casamento não é operante nessa versão; o que existe são ritos isolados que, comumente, aparecem sobrepostos em ritos de casamento. O rito do rapto na *Sagração* de Bausch é um anúncio da violência. (Figura 62).



Figura 62 – Ritual de Abdução (Tanztheater Wuppertal)

Na *Sagração da Primavera* de Béjart, o rapto inexistente, mas talvez possamos propor que o tema apareça como um leve *leitmotiv*. No movimento da música de Stravinsky, que corresponde aos “Ritos de Abdução”, a primavera dos instintos do coreógrafo apresenta um tipo de cerimônia de iniciação masculina.

Ritos de Iniciação

Ritos de iniciação nada mais seriam do que uma categoria dos ritos de passagem, “cujo caráter propriamente sexual não poderia ser negado, dos quais se diz que tornam o indivíduo homem ou mulher, ou aptos a sê-lo” (VAN GENNEP, 2011, p. 73). Como os ritos de rapto, os ritos de iniciação marcam a passagem para uma nova condição social, fazendo com que os indivíduos percam os laços com seu grupo anterior (de classe, de idade etc.). Na versão de Béjart esse trecho do balé marca o início de um dilatado processo de escolha, preparo e reconhecimento daquele que será o futuro consorte do bando. Esse rito de iniciação começará no movimento da música correspondente aos “Círculos de Primavera” e seguirá até o que seria “A Procissão do Velho Sábio”.

Quanto aos ritos de iniciação em *A Sagração da Primavera* de Béjart importante destacar, como quer Van Gennep (2011, p. 73), da confusão existente entre os termos ritos de puberdade e ritos de iniciação. Entende-se como ritos de puberdade, um conjunto de práticas que têm como ponto de partida o fenômeno fisiológico da puberdade e não necessariamente coincidirá com os ritos de iniciação que marcam, em diversos povos, a transição da infância à adolescência. A questão acima mostra-se ainda mais difícil quando se trata dos rapazes – o elenco do primeiro ato da peça de Béjart é exclusivamente masculino e serão eles que participarão daquilo que podemos aproximar de um rito de iniciação. A primeira emissão de esperma que, biologicamente, marca a maturidade sexual dos homens é consideravelmente variável e, muitas vezes, despercebida, sendo impossível prever. Por esse motivo, a puberdade nos rapazes é fixada – pela opinião comum e salientando as variações étnicas e individuais – no aparecimento de barba, de pelos do púbis entre outras coisas.

Entretanto no que se refere à coreografia de Béjart, tal distinção mostra-se complexa, uma vez que o universo exposto ao espectador é povoado por instintos animais. Não é evidente a personagem desempenhada pelos bailarinos, mas a

sobreposição entre o humano e o animal é fortemente presente na concepção do coreógrafo. Cabe lembrar que a inspiração para a criação de sua *Sagração* foi um documentário visto por ele sobre o acasalamento das gazelas. Assim, uma interpretação mais biológica acerca desse momento, mostrar-se-ia mais conveniente. Porém, a amplitude dos estudos sobre o comportamento animal é tão extensa que, facilmente, nos afastaríamos do nosso foco e ainda correríamos o risco de cometer algum equívoco perante a enorme variabilidade de comportamentos dentro das espécies animais, como também dentro das próprias populações. Em todo caso, na variante de 1959, podemos identificar a equivalência entre os dois ritos em questão. Por sua inspiração biológica, os homens e mulheres da coreografia de Béjart atravessam ritos de puberdade e iniciação.

Encarado como um rito de iniciação, esse momento da *Sagração* de Béjart, encontra-se expandido dentro da coreografia, praticamente o primeiro ato inteiro, três quadros dos seis que o compõem, é preenchido pelo processo de escolha daquele que participará do acasalamento. O processo de iniciação do homem escolhido compreenderá três momentos diferentes (Figuras 63 a 68): uma espécie de glorificação (exaltação dentro do bando), a purificação (são proferidos chutes sobre o corpo do homem escolhido enquanto ele se desloca em rolamento pelo espaço) e um tipo de orientação (os líderes do bando explicam-lhe as próximas etapas).



Figura 63 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)



Figura 64 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)



Figura 65 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)



Figura 66 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)



Figura 67 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)



Figura 68 – Círculos da Primavera (Ballet du XXe Siècle)

Passadas essas três etapas, o homem escolhido, assim como seus companheiros passarão por algo que se aproxima da ideia de *communitas* na teoria de Victor Turner (2001, p.13). Esse trecho da música, que corresponde à “Procissão do Velho Sábio”, na variante de 1959 apresenta possivelmente um momento de liminaridade do escolhido, visto que alguns de seus movimentos lembram um estado de transe. Tremulações no corpo, movimentos abruptos e rápidos, até a realização de uma partitura quase em uníssono, explorando batidas de pés no chão (Figuras 69 e 70), para, então, surgir um novo homem, possivelmente preparado, que seguirá em direção ao encontro de sua consorte.



Figura 69 – Procissão do Velho Sábio (Ballet du XXe Siècle)



Figura 70 – Procissão do Velho Sábio (Ballet du XXe Siècle)

Essa sequência de etapas que acontece nos últimos quatro quadros do primeiro ato da música de *A Sagração da Primavera*, exhibe, de modo completo, os

três momentos delimitados por Van Gennep (2011, p.30) nos ritos de passagem. As etapas de glorificação, purificação e orientação acima descritas corresponderiam ao estágio preliminar dos ritos de passagem; já o estado de transe e a saída do bando, se encaixariam, respectivamente, nos estágios de margem e pós-liminar.

Ainda, em uma duplicação, Béjart repetirá essa sequência de etapas, de um modo mais sintético e breve, quando iniciado o segundo ato, na apresentação da mulher escolhida. Diferente do rito de iniciação do homem, o cerimonial no bando feminino não terá a participação de lutas, compreendendo uma dança de glorificação; uma purificação, cujos movimentos e gestos das mãos de algumas mulheres, remetem a algo semelhante ao ato de lambar dos animais e a um breve momento de liminaridade (Figuras 71 a 74).



Figura 71 – Introdução (Ballet du XXe Siècle)



Figura 72– Introdução (Ballet du XXe Siècle)



Figura 73 – Introdução (Ballet du XXe Siècle)



Figura 74 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Ballet du XXe Siècle)

Também é interessante comentar, que ao contrário do homem que foi impelido a sair, a seguir em direção a algo, a mulher, passada a etapa daquilo que se entendeu como fase de margem, foi envolvida pelas outras mulheres, formando alguma coisa parecida com um receptáculo, uma proteção contra invasores (Figura 75). Essa opção de Béjart, pode estar associada aos conceitos, dentro de certas simbologias, de que a energia masculina (yang) é ativa e a energia feminina (yin) é passiva, posto que, segundo Garaudy (1980, p.169) a dança de Béjart foi influenciada pelas filosofias orientais.



Figura 75 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Ballet du XXe Siècle)

A união dos pares

Na versão de Béjart, o rapto, como um rito de segregação dentro dos ritos de casamento, foi substituído pelos cerimoniais de iniciação. Oposto às outras variantes em análise, a coreografia de 1959 tem como ponto final o encontro entre homem e mulher. O sacrifício foi substituído pela união. E muito mais do que as versões de Nijinsky e Bausch, *A Sagração* do francês permite a observação do preliminar, da limiaridade e do pós-liminar.

Os ritos de iniciação discutidos anteriormente, e aplicados na montagem de Béjart, serviriam para estabelecer a segregação dos escolhidos – mulher e homem – de seus mundos prévios, suas condições passadas, para que possam se lançar em uma nova etapa. Após um rápido momento de liminaridade, mais evidente no rito de iniciação do homem, ambos estão preparados para o momento de agregação e encerramento da peça: o encontro.

Finalizado o processo de iniciação da mulher, a narrativa caminha para a investida masculina sobre o feminino. A escolhida, protegida por seu receptáculo, é alvo do interesse masculino. Como imponentes invasores, o bando dos homens aparece em cena e cerca o receptáculo criado pelas mulheres. Depois do ataque masculino, o receptáculo abre-se, a escolhida revela-se e principia-se uma etapa de estranhamento e reconhecimento (Figuras 76 a 78).



Figura 76 – Glorificação da Vítima Escolhida (Ballet du XXe Siècle)



Figura 77 – Glorificação da Vítima Escolhida (Ballet du XXe Siècle)



Figura 78 – Glorificação da Vítima Escolhida (Ballet du XXe Siècle)

O feminino e o masculino se desejam, mas se desconhecem. A eleita começa uma dança de afirmação a qual é assistida por homens e mulheres. À medida que ela se aproxima, os bandos se afastam (Figuras 79 a 82).



Figura 79 – Invocação dos Ancestrais (Ballet du XXe Siècle)



Figura 80 – Ritual dos Ancestrais (Ballet du XXe Siècle)



Figura 81 – Ritual dos Ancestrais (Ballet du XXe Siècle)



Figura 82 – Ritual dos Ancestrais (Ballet du XXe Siècle)

Surge, então, o escolhido, e uma dança de corte é inaugurada. Como algumas espécies animais, os dois dançam para se reconhecerem e para atrair o parceiro. Instituído o casal, segue-se para o ato sexual, o acasalamento. Isolados na cena, com um pino de luz, acontece um duo com movimentos fluidos, no qual ele segura o corpo dela enquanto ela desliza as mãos sobre o corpo dele. Passam para uma sequência de acolhimento e afastamento com os braços até que a escolhida escorrega pelo corpo do homem e ele se deita-sobre ela como em uma cópula (Figuras 83 a 91). A luz é aberta e os demais bailarinos se unem, aos pares, realizando a coreografia de celebração do casamento, como uma grande orgia, sem a participação dos eleitos, que permanecerão estáticos, no centro da cena, em posição de coito, durante todo o frenesi dos bailarinos. A cena, assim como a peça, termina com o erguimento do casal de eleitos pelo grupo.



Figura 83 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)

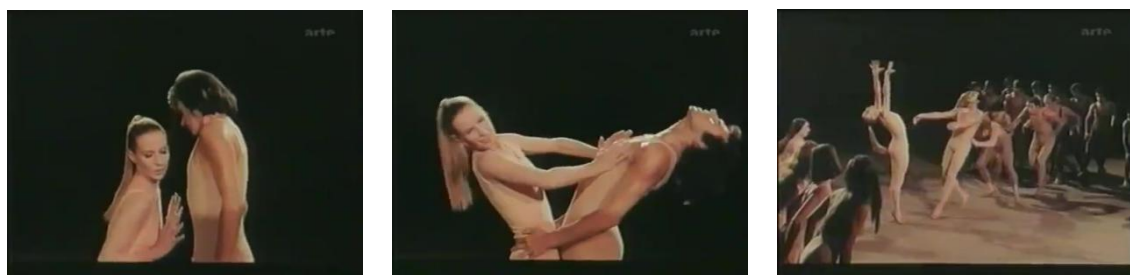


Figura 84 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)



Figura 85 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)



Figura 86 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)



Figura 87 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)



Figura 88 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)



Figura 89 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)



Figura 90 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)



Figura 91 – Dança do Sacrifício (Ballet du XXe Siècle)

O costume de fazer passar todo o cortejo, os noivos ou somente um deles por cima de alguma coisa – dentre as diversas interpretações possíveis, como especulado por Van Gennep (2011, p. 116) – pode ser visto como um rito de passagem. Quando o indivíduo é erguido ou submetido a gestos coercitivos – como percebidos nos ritos de iniciação do homem, na coreografia de Béjart – marca-se a passagem de um mundo para outro, de uma família para outra.

Embora a *Primavera* de Béjart, traga em sua construção o espírito instintivo da animalidade, reconhecemos nela a transposição de elementos particulares ligados ao tema do casamento sagrado. Percebe-se uma nítida correspondência com a união do par divino, ainda que na coreografia não esteja delimitada a posição dos dois como deuses ou como sacerdotes representantes, comuns nesse tipo de ritual.

Na variante de 1913, coreografada por Nijinsky, o tema do casamento sagrado também pode ser considerado, se levarmos em conta a tradição da cultura eslava de escolher uma virgem para contrair núpcias com Yarilo, assim que chega a primavera. Cruzando essa informação, com a discussão do poema de Sergei Gorodetsky e o sacrifício da primeira versão do balé de *A Sagração da Primavera*, podemos supor que o sacrifício da virgem, dentre outras leituras, carregue o valor simbólico de garantir, por meio da morte, o encontro do casal sagrado, a saber, a jovem donzela, uma espécie de sacerdotisa e Yarilo, o deus.

Para encerrar, é importante assinalar que, diferentemente da compreensão de Eliade (1993b, p.289) e Frazer (1982, p. 65), de que a hierogamia repetia um gesto primordial, personificado nas figuras de um casal alegórico, cujo papel era aumentar a força mágica da vegetação quando anunciada a primavera, Van Gennep (2011, p.123) entenderá essa relação existente entre as cerimônias de casamento, durante a primavera, de outro modo. Para ele, o casamento é permeado, em sua maioria, por ritos de agregação. Esses cerimoniais apresentam importância coletiva, pois unem um ou outro dos indivíduos a novos grupos, quando não determinam a união de dois ou vários grupos. Sua realização influencia a vida cotidiana das comunidades, pois, quando ocorre, interrompe as atividades diárias, afirma Van Gennep (2011, p.123):

As núpcias são aí ocasiões de parada da produção, de gastos das economias, de sobressaltos da sensibilidade habitualmente apática etc. [...] esta é a repercussão do casamento sobre a vida sempre em grupos pouco numerosos e muito coesos. Esta repercussão do casamento sobre a vida geral parece-me explicar, do mesmo modo que a teoria biológica de Westermarek e de Havelock Ellis, por que os casamentos são feitos na primavera, no inverno ou no outono, isto é, nas estações mortas e não no momento dos trabalhos do tempo. Não vou ao ponto de negar a persistência de antigas épocas de cio nem a influência dos ciclos cósmicos, marcada pelo renovo da vegetação e pela excitação animal e humana. Mas isto dificilmente explica a multiplicidade dos casamentos no outono, quando se diz frequentemente que esta data é escolhida com satisfação porque nesse momento os trabalhos agrícolas estão terminados, os celeiros e arcas plenos, e a ocasião é boa para os solteiros arrumarem um interior para o inverno (VAN GENNEP, 2011, p. 123).

Lutas rituais

Dentro dos cultos de fertilidade, as lutas são interpretadas por Eliade (1993b, p. 260) como uma outra maneira de estímulo para as forças genésicas da vegetação. As batalhas e os conflitos observados nos cerimoniais agrários, remetem à concepção antiga quando as lutas e os jogos brutais entre grupos de sexo diferente aumentariam e incentivariam a energia universal. Tal como as orgias e a hierogamia, as lutas provocariam a circulação da energia vital e sagrada.

Van Gennep (2011, p.149) acrescenta que os combates rituais nada mais são do que jogos, sendo o ato de bater, seja pelo meio de lutas ou em situações isoladas, o equivalente a cortar ou quebrar, garantindo, assim, o rompimento com um mundo ou com uma condição anterior. Por isso, essas ações seriam típicas dos

ritos de separação e fariam parte, como pensa Eliade (1993a, p.67), de um sistema vasto de purificações e de renovação periódica.

Dentro da sequência de quadros da música de *A Sagração*, o quinto movimento do primeiro ato, propõe uma espécie de luta ritual entre os homens da comunidade. A coreografia de Nijinsky, fiel ao libreto, apresenta um combate entre os homens da comunidade que se estenderá para um tipo de combate metafórico entre os clãs da tribo, embora essa informação não fique muito clara. Esse trecho da dança começa com os homens jovens da comunidade lutando à frente do palco, enquanto os demais homens, que também lutam, encontram-se distribuídos pelo espaço em pequenos grupos. As mulheres, também organizadas em grupos, realizam movimentos e gestos que se contrapõem à luta, como se nesse momento estivessem ali como comentadoras daquilo a que assistem. Logo, os grupos separados de homens e mulheres unem-se em dois grandes grupos, partindo para uma marcha coletiva de enfrentamento, evidente pelo desenho formado pelos corpos unidos em blocos (Figura 92). Os blocos são desfeitos e os bailarinos partem para uma sequência de giros até voltarem à desorganização ocasionada pelas lutas (Figura 93).



Figura 92 – Rituais das Tribos Rivals (The Joffrey Ballet)



Figura 93 – Rituais das Tribos Rivals (The Joffrey Ballet)

Esse movimento da música, denominado por Roerich e Stravinsky de “Ritual das Tribos Rivals”, é utilizado por Bausch como uma dilatação das lutas travadas

entre o feminino e o masculino. Os contrapontos da melodia da música, aproveitados por Nijinsky como ação (homens lutando) e reação (mulheres comentando), na versão da coreógrafa alemã é ampliada, em sua visão épica, como a ostentação da força opressora do masculino versus a resistência da força delicada do feminino. Notemos que na leitura subjetiva aqui feita das coreografias, a resistência e a delicadeza do feminino são identificadas como forças poderosas contra as imposições do masculino, possíveis de serem percebidas no tônus muscular e na complicada coreografia executada pelas bailarinas. As mulheres sustentam seus movimentos em ponta e esses, assim como os deslocamentos realizados, exigem equilíbrio e precisão fora do comum. Por sua vez, a coreografia dos homens explora muito mais a rapidez e o fôlego, visto o constante deslocamento pelo palco e a visível participação da respiração em sua coreografia brusca e bruta (Figura 94). Pina Bausch apresenta nesse trecho uma dança de polaridades, na qual um toma a frente do outro (Figura 95).



Figura 94 – Rituais das Tribos Rivals (Tanztheater Wuppertal)



Figura 95 – Rituais das Tribos Rivals (Tanztheater Wuppertal)

Em Béjart, as lutas serão antecipadas. Já no terceiro quadro, o movimento que corresponderia aos “Ritos de Abdução”, o coreógrafo francês exibe uma sequência de movimentos claramente marcada pela ideia do combate. O bando de homens se dividirá em dois grupos, tendo dois homens como seus representantes,

responsáveis por iniciar o processo de escolha daquele que será o incumbido em consumir o encontro com o feminino. Os movimentos são energéticos, repletos de saltos e giros, com muito tônus, elevações em duplas, socos e contato corporal (Figuras 96 a 98). Nesse trecho da coreografia de Béjart é que será escolhido o homem (Figura 99) que consumará o ato sexual final.



Figura 96 – Ritual de Abdução (Ballet du XXe Siècle)



Figura 97 – Ritual de Abdução (Ballet du XXe Siècle)



Figura 98 – Ritual de Abdução (Ballet du XXe Siècle)



Figura 99 – Ritual de Abdução (Ballet du XXe Siècle)

As coreografias de Nijinsky e Bausch para a música “Ritual das Tribos Rivals” atuam em consonância com a interpretação de Eliade (1993b, p. 260) segundo a qual as lutas entre grupos de gêneros diferentes participam da circulação da energia universal. As lutas entre rivais, especialmente no contexto narrativo da coreografia de Nijinsky, exemplificaria o que Eliade (1993b, p. 260) identificou como uma luta entre o verão e o inverno, ou seja, uma alegoria da luta entre a divindade da vegetação com o seu adversário: a esterilidade. Béjart, ao explorar a ideia de jogos rituais apenas no contexto masculino, associa-se à prática do bater enquanto um rito de iniciação masculino como interpretado por Van Gennep (2011, p.149). Feitas essas colocações e, levando-se em conta que para Eliade (1993b, p. 260) “cada ritual não passa da repetição de um gesto primordial que teve lugar *in illo tempore*”, as lutas encenadas nas três variantes estudadas seriam a recorrência das oposições caos – ordem que estabelecem o cosmos: verão – inverno (Nijinsky); preliminar – pós-liminar (Béjart) e feminino – masculino (Bausch).

O sacrifício

O ritual sacrificial sempre foi de interesse nos estudos antropológicos. Segundo Marcel Mauss e Henri Hubert (2005, p.8) as pesquisas e conceitos de Edward Bunnet Tylor, William Robertson Smith e Sir James George Frazer foram fundamentais para a construção do conceito de sacrifício.

Enquanto Tylor (*apud* MAUSS e HUBERT, 2005, p.8) apresentou o sacrifício como uma prática selvagem para estabelecer conexão com os seres sobrenaturais, posto o afastamento dos deuses dos homens, Robertson Smith (*apud* MAUSS e HUBERT, 2005, p. 9), aproveitando o conceito de totemismo⁶⁶, desenvolveu o sacrifício como uma via para o restabelecimento de uma aliança rompida com o

⁶⁶ Totemismo consiste em uma crença de que um deus ou totem (qualquer objeto, animal ou planta que seja cultuado como um símbolo ou ancestral de uma sociedade) é parente de seus adoradores (MAUSS e HUBERT, 2005, p.9). A palavra totem é originada do vocábulo indígena norte-americano *Ojibwa*, cujo significado é “ele é meu parente”, e por implicação, um membro do próprio clã. O conceito de totemismo foi elaborado a partir das ideias de Robertson Smith (1889) e Émile Durkheim (1915), e de suas observações de religiões mais primitivas, cuja organização e solidariedade dos clãs estavam baseadas em torno de um “emblema” de seu respectivo totem. A noção de totemismo foi discutida, criticada e ampliada por pesquisadores como Freud, Weber, Radcliff-Brown, Malinowski e Lévi-Strauss (BARFIELD, 2001, p.645).

sagrado. O sacrifício serve, em sua interpretação, como uma comunhão, muito mais do que uma dádiva, uma vez que o consumo do totem, animal sagrado, garantiria, ao homem, a reaproximação de seu parentesco divino pela assimilação e semelhança, ao mesmo tempo em que permitiria sua expiação. Em sua teoria, o sacrifício humano seria um reminescente dos sacrifícios dos animais totêmicos, que perderam seu caráter sagrado com a domesticação. O homem, o dono do rebanho, ganha status significativo de vítima e o sacrifício-expiatório é agora um sacrifício-dádiva.

Mauss e Hubert (2005, p.11) apontam que as ideias de Robertson Smith reduzem a variedade dos sacrifícios a um princípio aleatoriamente escolhido. Para os autores, só é possível verificar o totemismo em estado puro em algumas tribos da Austrália e das Américas, sendo assim difíceis de serem encontrados sacrifícios exclusivamente totêmicos. Além disso, as fontes por ele pesquisadas, como a bíblia ou versos de sacrifícios gregos primitivos na Ilíada, são, para Mauss e Hubert (2005, p.14), de aparente simplicidade e cronologicamente enganadoras.

Deste modo, Mauss e Hubert (2005, p.19) delimitarão o sacrifício como

um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetiva ou de certos objetos pelas quais ela se interessa (MAUSS e HUBERT, 2005, p.19).

Notamos, assim, que na concepção de Mauss e Hubert (2005, p.19) o sacrifício sugere a ideia de consagração. Então deduzimos que, em *A Sagração da Primavera*, a primavera será consagrada por meio do sacrifício. Como mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, a palavra sagração traz a noção de transformação de um objeto ou alguém, de um domínio comum para um domínio sagrado. Mauss e Hubert (2005, p.15) comentam que a consagração pode se dar de duas maneiras: pelo esgotamento de seus efeitos sobre um único objeto/sujeito, a unção por exemplo, ou quando seus efeitos atingem um coletivo, uma pessoa moral. Esse é o caso do sacrifício.

O esquema sacrificial em *A Sagração*

Marcel Mauss e Henri Hubert (2005, p.25), a partir do estudo de um conjunto de ritos sacrificiais, prescritos pelo ritual semítico e pelos rituais gregos e latinos, construíram um esquema para expressar o funcionamento dos sacrifícios.

Considerando que o sacrifício é um ato religioso, ele só poderá ser efetuado em um ambiente e por intermédio de elementos essencialmente religiosos. Essa característica sagrada que permeia os ritos de sacrifício implicam a necessidade de um preparo para a *entrada* no ritual e, desse modo, a primeira fase do sacrifício teria por objetivo atribuir aos elementos constituintes a mudança do estado de profanos para o sagrado. O sacrificante, o sacrificador, o lugar, os instrumentos e a vítima carecem de ser preparados (MAUSS e HUBERT, 2005, p. 26).

O esquema do ritual de sacrifício é bem evidente na variante de 1913 de *A Sagração da Primavera*. Todos os rituais apresentados no libreto, que são anunciados logo no segundo quadro pela velha anciã em “Presságios da Primavera”, constituem, de certo modo em uma sequência, aleatória, de cerimoniais para o ápice da narrativa, o final da peça, quando acontece o sacrifício da jovem donzela. Na versão de Béjart, como já mencionado, o sacrifício foi suprimido, e na versão de Bausch, esse tipo de oblação, pensando-se no esquema de Mauss e Hubert (2005, p.25), será examinado com reticência.

Mauss e Hubert (2005, p.16) denominam de sacrificante, o sujeito que receberá os benefícios ou se submeterá aos seus efeitos, podendo ser um indivíduo ou uma coletividade. Na *Sagração* de Nijinsky a comunidade cumpre o papel do sacrificante e, sob essa perspectiva, todo o coletivo precisa passar pelos ritos de preparo que antecedem ao sacrifício. Assim, visto que todos os elementos essenciais para o sacrifício precisam sofrer a mudança de estado do profano para o sagrado, para a variante de 1913, os ritos anteriormente discutidos – os de rapto, lutas e orgia rituais – são aqui reconhecidos como processos de purificação ou ritos de segregação que garantirão o abandono de uma condição anterior de toda a comunidade. “O sacrificante é obrigado a tornar-se ele próprio deus para ter condições de agir sobre eles” (MAUSS e HUBERT, 2005, p. 26).

Todavia, poucos são aqueles que se aventuram a entrar em contato sozinho e diretamente com as coisas sagradas. O estado elevado do sagrado obriga, muitas vezes, a presença de um intermediário, um guia, um sacerdote. No libreto de

Stravinsky e Roerich essa função pode ser identificada na figura do Velho Sábio, que acompanhado por uma procissão de anciãos, sacramenta e abençoa a terra com um beijo (Figuras 100 e 101). O beijo do velho sábio sobre a terra é como uma conversa com o sagrado. Mesmo não participando ativamente do rito sacrificial da jovem donzela, pois não está presente na cena, podemos traçar um paralelo do personagem da coreografia de Nijinsky com o sábio do poema de Gorodetsky, que fustigará com as lâminas de seu machado o corpo da noiva branca, a jovem tília. É por meio de sua presença física que o limiar dos dois mundos – o profano e o sagrado – se reúne (MAUSS e HUBERT, 2005, p. 29).



Figura 100 – Procissão do Velho Sábio (The Joffrey Ballet)



Figura 101 – Procissão do Velho Sábio (The Joffrey Ballet)

Outro elemento importante do esquema ritual do sacrifício é a escolha do lugar e dos instrumentos. Para Mauss e Hubert (2005, p. 31) o sacrifício não pode acontecer em qualquer lugar, ou momento do dia, ou do ano. A oblação pode ser oferecida de dia, ao entardecer ou à noite. Em *A Sagração da Primavera*, a velha anciã orienta que o rito sacrificial, que ocorre à noite, na ocasião da chegada da primavera, deve ser feito fora da aldeia, nas montanhas. “O próprio local da cena deve ser sagrado: fora de um local santo a imolação não é mais que um assassinato” (MAUSS e HUBERT, 2005, p.32). Esse é um dos detalhes que nos leva a ter uma outra interpretação ao sacrifício exibido na variante de 1975, de Pina

Bausch. Não há a construção de um ambiente sagrado, na versão da coreógrafa alemã; nela, o sacrifício é apenas um catalisador da violência humana.

O espaço delimitado para o sacrifício organiza-se com um único objetivo: tudo deve convergir para a vítima (MAUSS e HUBERT, 2005, p. 35). A delimitação de uma série de círculos mágicos, concêntricos, interiores ao espaço sagrado concentra tudo e todos em um mesmo centro. A “Invocação dos Ancestrais” e os “Ritos dos Ancestrais” trazem justamente esse processo, o estabelecimento e a canalização do sagrado, fortalecido pela participação de seus antepassados totêmicos, os ursos⁶⁷. A comunidade, com alguns homens trajando pele de urso sobre seus corpos, realizam uma coreografia concêntrica tendo a vítima, imóvel, bem ao centro (Figura 102 a 105).



Figura 102 – Invocação dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)



Figura 103 – Invocação dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)



Figura 104 – Invocação dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)

⁶⁷ Segundo Kelly (2000, p.269) há uma antiga crença eslava de que os ursos são ancestrais dos humanos.



Figura 105 – Invocação dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)

Mauss e Hubert (2005, p.34) ressaltam que o sacrifício precisa ter uma continuidade, uma vez iniciado deve seguir até o final, sem interrupção, e em ordem. Os três quadros finais da coreografia de Nijinsky acontecem sem interrupções, uma em seguida da outra; uma vez iniciada a “Invocação dos Ancestrais”, a coreografia só será suspensa com os acordes finais e a morte da donzela. Se revisitarmos toda a coreografia de *A Sagração* de Nijinsky, percebemos a pequena quantidade de pausas entre um quadro e outro. Toda a coreografia acontece quase em fluxo, com poucas pausas na narrativa⁶⁸, como na mudança dos atos ou entre a “Glorificação da Vítima Escolhida” e a “Invocação dos Ancestrais”.

Outro fator importante é na assistência de quem se realizará o ritual. Segundo Mauss e Hubert (2005, p.28), “um certo grau de parentesco com o deus é inicialmente exigido”. Em algumas culturas, como a grega, estrangeiros, escravos e frequentemente as mulheres eram excluídos da participação do ritual. Daí a provável explicação para o fato de que, finalizada toda a “Invocação dos Ancestrais” e o “Rito dos Ancestrais”, todas as mulheres se retirem do espaço sagrado (Figuras 106 a 108), permanecendo, naquele cenário, apenas os homens com suas peles de urso, que logo receberão a companhia dos demais homens, – e a vítima, que agora pode ser submetida ao sacrifício.



Figura 106 – Ritual dos Ancestrais (The Joffrey Ballet)

⁶⁸ Sobre esses cortes, estamos nos referindo a mudanças na narrativa e não na interrupção da música. Na composição de Stravinsky não há pausas entre um quadro e outro, apenas entre os atos.

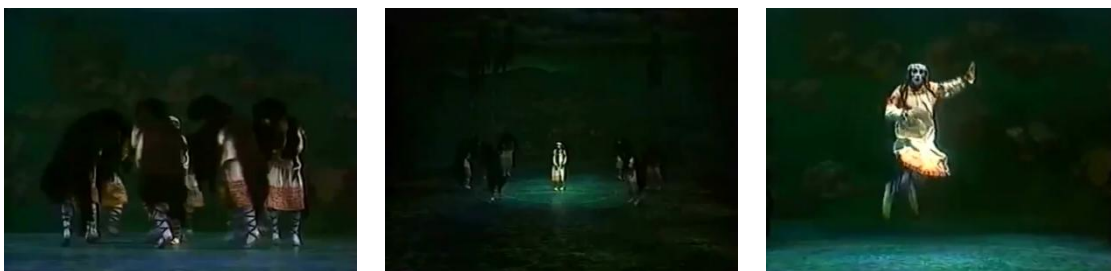


Figura 107 – Ritual dos Ancestrais e Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)



Figura 108 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)

A escolha da vítima, em alguns casos, conforme Mauss e Hubert (2005, p.36), é instituída em razão de seu nascimento, pois sua alma está ligada à divindade por laços especiais. Contudo, na maioria das vezes, são necessários ritos para colocá-la no estado sagrado exigido pelo seu destino. Na variante de 1913, a escolha advém do acaso, da repetição de um erro, um passo mal desempenhado, durante a execução da dança nas “Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas” (Figuras 109 a 113).



Figura 109 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (The Joffrey Ballet)



Figura 110 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (The Joffrey Ballet)



Figura 111 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (The Joffrey Ballet)



Figura 112 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (The Joffrey Ballet)



Figura 113 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (The Joffrey Ballet)

A partir daí a jovem será conduzida ao lugar do sacrifício por meio de um conjunto de cerimônias: “Glorificação da Vítima Escolhida” (Figuras 114 a 118), “Invocação dos Ancestrais” (Figuras 102 a 105) e “Ritual dos Ancestrais” (Figuras 106 a 108).

O sacrifício em prol de algo ou alguém, seja a comunidade ou não, é tido, na maioria das vezes, como um crime, um sacrilégio. Por esse motivo, em alguns

dos rituais que antecedem sua realização, aparecem libações e expiações de todos os envolvidos. Mauss e Hubert (2005, p.39) afirmam que nos sacrifícios semíticos, gregos e latinos, as pessoas se eximiam do ato que iam cumprir, por meio de prantos, gemidos, pedidos de perdão e até mesmo com a punição, agressões físicas ou o exílio, daquele que seria o autor da morte. Algo semelhante aparece durante a “Glorificação da Vítima Escolhida”, pois a dança das jovens pode ser interpretada como um pedido de perdão por aquilo que está por vir, além do enaltecimento daquela que será sacrificada (Figuras 116 a 118).



Figura 114 – Glorificação da Vítima Escolhida (The Joffrey Ballet)



Figura 115 – Glorificação da Vítima Escolhida (The Joffrey Ballet)



Figura 116 – Glorificação da Vítima Escolhida (The Joffrey Ballet)



Figura 117 – Glorificação da Vítima Escolhida (The Joffrey Ballet)



Figura 118 – Glorificação da Vítima Escolhida (The Joffrey Ballet)

Encerrado o cumprimento dos rituais preparatórios para o sacrifício, os rituais do segundo ato – “Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas”, escolha da vítima; “Glorificação da Vítima Escolhida”, pedido de perdão, enaltecimento e preparo da vítima; “Invocação dos Ancestrais” e “Ritos dos Ancestrais”, invocação e canalização das energias sagradas – se cumprirá o objetivo de todos os ritos anunciados pela velha anciã: o sacrifício.

A donzela escolhida que desde o término cruel das “Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas” permaneceu imóvel, principia uma dança agonizante na presença dos homens trajando a pele de urso. Sua dança, o único solo da peça, é marcada por movimentos que se repetem muitas vezes, mas conforme o avançar da música ficam mais pesados, denunciando o cansaço da vítima. Ela tenta escapar algumas vezes, mas é impossível deixar o círculo criado. São muitos saltos, giros, quedas e, no final, tremulações; depois de alguns saltos, a vítima cai no chão e logo é alçada para o alto como oblação (Figuras 119 a 127).



Figura 119 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)



Figura 120 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)



Figura 121 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)



Figura 122 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)



Figura 123 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)



Figura 124 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)



Figura 125 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)



Figura 126 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)

No sacrifício, a aniquilação é o ato essencial, é quando a vítima se separa definitivamente do mundo profano. A vítima está **consagrada**. Ao mesmo tempo, em que se almeja que a morte seja imediata - acelerando a passagem para a sua vida divina e o encontro com Yarilo e impossibilitando que o espírito se corrompa com más influências - o corpo mantém-se visível e tangível e, em virtude do ritual,

permanece preenchido por uma força sagrada, carecendo, então, de cuidados e respeito (MAUSS e HUBERT, 2005, p.41). É por esse motivo, talvez, que o ato de elevação da vítima ao final do sacrifício (Figura 127), além de encarado como a entrega para o deus, pode ser interpretado como um cuidado respeitoso com o seu corpo, agora sagrado, em um mundo profano. Do mesmo jeito que a elevação pode ser analisada como um símbolo da passagem deste para outro mundo, como observado nos ritos de casamento por Van Gennep (2011, p.116), na *A Sagração da Primavera* de Nijinsky, o sacrifício da jovem donzela é o meio de consumação de suas núpcias com Yarilo.



Figura 127 – Dança do Sacrifício (The Joffrey Ballet)

Na visão de Van Gennep (2011, p.156), a “série típica dos ritos de passagem (separação, margem e agregação) fornece a estrutura do sacrifício”. Terminado o sacrifício, temos a agregação sagrada entre a jovem donzela – jovem tília, noiva branca – com o deus, em uma releitura do casamento sagrado, juntamente com a agregação de um novo tempo pela comunidade, obrigando – depois que os efeitos úteis foram produzidos, embora não representados no balé de Nijinsky – à realização de ritos de *saída* do sacrifício simetricamente estabelecidos na ocasião da entrada (MAUSS e HUBERT, 2005, p.52).

Yarilo: um deus agrário que se sacrifica para existir

Frazer (1982, p.174), utilizando a teoria de Robertson Smith, contribuiu para a teoria do sacrifício ao reconhecer, na figura dos demônios agrários (espíritos da vegetação), a imagem dos deuses sacrificiais e seu papel como bodes expiatórios (expurgação das mazelas, doenças, morte e pecado) nos cerimoniais anuais que comemoravam e reeditavam o drama da morte do deus. Nos sacrifícios agrários, o deus, depois de morto, era compartilhado na refeição comunal para que o homem se expiasse pela ingestão do alimento (MAUSS e HUBERT, 2005, p.11).

Essa perspectiva de Frazer (1982, p.174) revela, para Mauss e Hubert (2005, p. 73), o caráter múltiplo adquirido pelos sacrifícios agrários com o passar do tempo. Sobrecarregado de ritos acessórios, esses foram reunidos em diversas formas de sacrifício, assim como se misturaram a outros ritos, como os de chuva e sol, assumindo, por fim, a função predominante de expiação (MAUSS e HUBERT, 2005, p.81).

Em um primeiro momento, a vítima dos sacrifícios agrários simbolizaria os campos e seus produtos, ao passo que seria uma representação de toda a comunidade que profana a colheita e se serve dela. O sacrifício era um mecanismo para qualificar essa colheita e aqueles que dela se beneficiarão (MAUSS e HUBERT, 2005, p.75).

Isso decorreria, segundo Mauss e Hubert (2005, p.73) porque, para o homem primitivo, os campos seriam entidades vivas, dotadas de um espírito, que adormece no inverno, reaparece na primavera e manifesta-se na colheita. Para usufruir de suas ofertas, a colheita ou o uso dos frutos, e trazê-las para o mundo profano, o homem viu-se obrigado a eliminar esse espírito momentaneamente, mas recriá-lo e fixá-lo tempos depois, possibilitando o retorno da fertilidade da terra.

Essa interpretação é muito próxima do pensamento de Eliade (1993b, p.280) que entende o ato sacrificial com uma tentativa humana para a regeneração periódica das forças sagradas.

Evidentemente, todo rito ou cenário dramático que pretende obter a regeneração de uma "força" é, ele próprio, a repetição de um ato primordial, do tipo cosmogônico, que teve lugar *ab initio*. O sacrifício de regeneração é

uma repetição ritual da Criação. O mito cosmogônico implica a morte ritual (quer dizer, violenta) de um gigante primordial, de cujo corpo se constituíram os mundos, cresceram as plantas etc. (ELIADE, 1993b, p.280).

A eliminação de um espírito sagrado, mesmo que momentaneamente, criou a necessidade da expiação, do pedido de perdão por esse sacrilégio, fazendo com que o rito sacrificial incorporasse as práticas purificadoras e expiatórias antes de sua realização. Mauss e Hubert (2005, p.75) explicam que as lutas entre os sacrificantes seriam uma possibilidade de expiação, já que “os golpes pareciam santificá-los, redimi-los e purificá-los (MAUSS e HUBERT, 2005, p.75). Sob essa outra perspectiva, as lutas (Figuras 92 e 93) presentes no libreto de *A Sagração da Primavera*, especialmente na variante de 1913, trariam, a ideia da expiação da comunidade frente à ofensa por eliminar uma vida.

No entanto, para Mauss e Hubert (2005, p.77) muitos dos sacrifícios agrários, para além da necessidade de eliminar um caráter sagrado dos campos, tinham a finalidade de garantir a fertilidade da terra, ou seja, eles serviriam para a comunicação dessa necessidade ao cosmos. Os dois pesquisadores citam, como exemplo, os Khonds que santificavam suas vítimas humanas para assegurar essa fertilidade. Com isso, a assimilação dos ritos de profanação das primícias e os da fertilização dos campos gerou a fusão de duas cerimônias com funções distintas sobre uma única vítima. Uma situação muito mais próxima da exibida no libreto de *A Sagração*, uma vez que, no balé, a jovem donzela é morta com o comprometimento de uma boa colheita, e de um período de fertilidade para a comunidade. Assim, os sacrifícios agrários teriam uma dupla finalidade: fertilizar a terra e permitir trabalhar-se nela, usufruindo de seus produtos (MAUSS e HUBERT, 2005, p.73).

Simultaneamente, o sacrifício traz uma espécie de exaltação das vítimas – a propósito da sua consagração e de seus efeitos diretos sobre a comunidade – levando-as a uma forma superior de santificação, e a uma equivalência com a imagem divina. Como em uma progressão, o sacrifício, outrora exclusivamente agrário, encaminha-se para a elaboração do sacrifício do deus. Contudo, para que exista essa equidade entre a deidade e a vítima, mostrar-se-á imprescindível a existência de alguma afinidade entre essas duas naturezas para que, assim, o espírito passe a ser reconhecido na figura de um

animal ou de um homem. Mauss e Hubert (2005, p.84-85) sobre isso escrevem:

Enquanto ela [a *vítima*] é simplesmente o primeiro feixe ou os primeiros frutos da colheita, o espírito permanece, como ela, uma coisa essencialmente agrária. Desse modo, ele não sai do campo senão para retornar em seguida; só se concretiza no momento preciso em que se concentra na vítima. Assim que esta é imolada, ele difunde novamente em toda espécie agrícola cuja vida produz, e então volta a ser vago e impessoal. Para que sua personalidade se acentue, é preciso que os laços que o unem aos campos se afrouxem, e para isso é necessário que a própria vítima esteja menos próxima das coisas que representa. Um primeiro passo nesse sentido é dado quando, como acontece com frequência, o feixe consagrado recebe o nome ou mesmo a forma de um animal ou de um homem (MAUSS e HUBERT, 2005, p. 84-85).

Quando o afastamento entre a vítima e as coisas que ela representa, os campos, é marcado, sobretudo, pela figura de um humano, dá-se a transformação do espírito sagrado em uma personalidade moral e, dessa forma, nas palavras de Mauss e Hubert (2005, p. 85), começa a existir uma lenda independente dos rituais. Esse ponto de vista é muito semelhante àquele adotado por Van Gennep (2011, p.91) para esclarecer a associação entre os dramas agrários e os ritos de passagem, assim como traz a mesma essência da explicação da Escola Mito e Ritual, considerando que a figura do deus – o mito – seria decorrente das transformações acometidas pelo tempo sobre o sacrifício – o ritual.

Para Mauss e Hubert (2005, p.88), os mitos, como o de Yarilo, conservam vestígios de sua origem: “um sacrifício mais ou menos alterado forma o episódio central” (MAUSS e HUBERT, 2005, p.88). Além disso, outros acontecimentos dentro de um mito, corresponderiam ao episódio da morte – sacrifício – do deus: apedrejamentos, combates, o suicídio, o casamento sagrado – que sucede a morte e a ressurreição do deus. Em uma das variantes do mito de Yarilo, encontramos no matrimônio com sua irmã Morana, um casamento sagrado e, em seu esquartejamento, após trair sua irmã-esposa, o equivalente ao apedrejamento. Em outras versões, as alternâncias das estações, seja entre Yarilo (primavera-verão-outono) e Morana (inverno), ou entre Perun (primavera-verão) e Veles (outono-inverno) no ciclo de vida do deus, corresponderiam uma variação do combate entre as polaridades vida e

morte e, assim, uma variância do tema sacrifício, segundo as concepções de Mauss e Hubert (2005, p.88). Sobre essa leitura também podemos reconhecer, no casamento sagrado explorado na *Primavera* de Béjart, uma outra forma de abordar o tema sacrificial e, do mesmo modo, na variante de Nijinsky, cuja ideia do sacrifício envolve o casamento sagrado entre a jovem donzela – a noiva branca – e Yarilo. Na concepção de Mauss e Hubert (2005, p.94),

O sacrifício produziu na mitologia uma infinidade de descendentes. De abstração em abstração ele se tornou um dos temas fundamentais das lendas divinas. Mas foi precisamente a introdução desse episódio da lenda de um deus que determinou a formação ritual do sacrifício do deus. Sacerdote ou vítima, sacerdote e vítima, é um deus formado que ao mesmo tempo age e padece no sacrifício. Ora, a divindade da vítima não se limita ao sacrifício mitológico, aparecendo igualmente no sacrifício real que lhe corresponde. Uma vez constituído, o mito reage sobre o rito do qual saiu e nele se realiza (MAUSS e HUBERT, 2005, p.94).

Com o passar do tempo, a ideia do sacrifício animal, mas principalmente do humano, foi substituída simbolicamente dentro dos rituais, e seus vestígios podem ser verificados em alguns costumes como aspergir e lançar água em representantes da vegetação, como também nas práticas de queimar bonecos de palha e espalhar suas cinzas pelo campo (ELIADE, 1993b, p.276). Seria o exemplo de Kupala, uma segunda divindade da mitologia eslava, que assim como Yarilo, presidia as condições agrárias e o estado de alegria. Os cultos de Kupala envolviam oferendas na forma de coroa de flores, comumente atiradas aos rios e lagos, ou ídolos de palha – que remetem a figuras femininas – enfeitados de fitas e outros adornos, os quais eram afogados em rios ou queimados em fogueiras⁶⁹ (LAMAS, 2000, p.80).

No que concerne à periodicidade dos sacrifícios, Mauss e Hubert (2005, p.95) explicam-na como uma consequência da regularidade do próprio ritmo da natureza e o mito, narrando o tema do sacrifício, assegura a sua perpetuidade, particularmente quando em seu conteúdo encontra-se a passagem de um momento expiatório ou a vitória do deus em um embate. Portanto, para Mauss e Hubert (2005, p.95),

⁶⁹ As práticas rituais de afogar ou incendiar as vítimas ou seus substitutos (bonecos, imagens) são indícios da fusão de rituais outros, como os de chuva e sol, conforme apontado por Mauss e Hubert (2005, p.81).

o mito só faz o deus vivo sair da prova para submetê-lo novamente a ela, de modo que constitui sua vida como uma cadeia ininterrupta de paixões e ressurreições [...] O deus sai do sacrifício senão para reentrar e vice-versa [...] O deus que ali comparece como vítima existe em si, tem qualidades e poderes múltiplos. Assim, o sacrifício aparece como uma repetição e uma comemoração do sacrifício original do deus (MAUSS e HUBERT, 2005, p.95).

Na teoria do sacrifício de Mauss e Hubert (2005, p.98) o sacrifício do deus revela a essência e a origem dos deuses, uma vez que neles estão presentes o princípio de toda a vida e, para além de assegurar o renascimento desses deuses, o sacrifício serviria como um evento conservador de sua existência. Nas cosmogonias dos mitos sacrificiais, a criação se deu pelo sacrifício. Desta maneira, o sacrifício, em Nijinsky, e o casamento sagrado, em Béjart - considerando sua participação na sucessão das fases na vida do deus moribundo - seriam ações que garantiriam a Yarilo a sua permanência na cultura dos eslavos.

A violência ritualizada na *Primavera*

A *Primavera* de Pina Bausch está longe de ser um rito agrário ligado à fertilidade. Mesmo que a coreógrafa se beneficie da sequência e dos temas disparadores do libreto de Roerich e Stravinsky, seu balé é mais um drama social. A coreógrafa não está interessada em seguir o padrão linear do original de 1913, tomando o contexto como metáfora para recriar a condição e a sua atmosfera (CLIMENHAGA, 2009, p.10).

O motor da *Sagração* de Bausch é o sacrifício da mulher em uma sociedade opressora comandada pelos homens. A atmosfera da coreografia é épica e contemporânea, alimentada pela explosão do movimento feminista deflagrado nos anos 60 e consolidado nos 70. Não podemos interpretar o rito sacrificial da variante de 1975 como mero sacrifício que consagra uma comunidade, como um rito de passagem que encerra, na morte da escolhida, o ápice da liminaridade, atingindo um coletivo como proposto por Mauss e Hubert (2005, p.15). A *Sagração* pelo sacrifício na criação de Pina Bausch é um ato de violência. É a violência ritualizada.

A relação entre a violência e o sacrifício pode ser mais bem compreendida quando nos debruçamos sobre o pensamento do filósofo René Girard, especialmente em sua obra *A violência e o sagrado*. Girard (1998, 12) defende que a violência está presente em todas as sociedades, sendo, portanto, uma condição inerente da humanidade. Com isso, qualquer sociedade está sujeita a arroubos de violência devido a um círculo constante de contenções. Nas sociedades primitivas, *a priori*, os ritos sacrificiais apresentariam a função de apaziguar as desavenças, as rivalidades, os ciúmes, as disputas – ocasionados pelo desejo mimético⁷⁰ –, impedindo a explosão de conflitos, restaurando a harmonia de uma comunidade e reforçando a unidade social (GIRARD, 1998, p.19).

Buscando o controle e a canalização dos deslocamentos da violência, o sacrifício, em sua função social, permite que a criatura que antes excitava a fúria seja substituída por outra, escolhida pela sua vulnerabilidade e por seu fácil alcance. “A violência não saciada precisa e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa” (GIRARD, 1998, p.13).

A princípio, do mesmo modo que Mauss e Hubert (2005, p.84) apontam a importância da existência de uma afinidade entre a natureza do deus e das vítimas, Girard acredita que todas as vítimas, “devem *assemelhar-se* àquelas que substituem” (GIRARD, 1998, p.14), mas não é o que necessariamente acontece quando tratamos do sacrifício humano. Considerando o panorama geral das vítimas nele envolvidas, o filósofo expõe uma lista bastante heterogênea, com indivíduos que apresentam um vínculo frágil ou até mesmo nulo com a sociedade, sendo eles: “os prisioneiros de guerra, os escravos, as crianças e os adolescentes solteiros⁷¹, os indivíduos defeituosos, ou ainda a escória da sociedade, como o *pharmakós* grego” (GIRARD, 1998, p.24).

A escolha da vítima pautada em sua integração à sociedade justificaria, até certo ponto, o lugar ocupado pela mulher nos ritos sacrificiais, uma vez que, em muitas culturas as mulheres não pertencem à sociedade. Isso, talvez, explique o papel da vítima, nas variantes de 1913 e 1975, ser ocupado por mulheres. Todavia, Girard (1998, p.24), ressalta que as mulheres nunca ou

⁷⁰ Desejo mútuo de duas ou mais pessoas pela posse de algo (CARVALHO, 1998, p.8 *apud* GIRARD, 1998).

⁷¹ Na maioria das sociedades primitivas, as crianças e os adolescentes ainda não iniciados não pertencem à comunidade (GIRARD, 1998, p.24).

quase nunca foram entendidas como sacrificáveis pelas sociedades primitivas, porque, segundo o autor, estando casadas transformar-se-iam em propriedade do marido ou de seu grupo. Do mesmo modo, se o que modifica o status da mulher dentro de uma sociedade primitiva é o matrimônio, a falta de integração das jovens donzelas dentro da comunidade eslava seria uma oportuna explicação para a sua escolha como vítimas sacrificiais no rito encenado por Nijinsky.

No entanto, o que nos interessa nesse momento é a escolha da mulher na variante de Bausch. As colocações de Girard (1998, p.24) referem-se à organização do sacrifício dentro de comunidades tidas como primitivas que em nada se assemelham, quanto à estruturação, à sociedade contemporânea celebrada na *Sagração da Primavera* da alemã. A sociedade exposta por Pina Bausch não se vale mais dos sacrifícios para apaziguar a violência e para impedir a explosão de conflitos; a sociedade discutida na variante de 1975 encontra-se em meio ao que Girard (1998, p.57) chamou de *crise sacrificial*, ou seja, quando o sacrifício ritual já não mais atua eficientemente como válvula de escape de uma violência que transborda.

A *Sagração da Primavera* de Pina Bausch não pode ser enquadrada no esquema ritual do sacrifício proposto por Mauss e Hubert (2005, p.25), pois não há a criação de um espaço sagrado, de entrada e saída, muito menos, um processo de purificação dos participantes ou do lugar e dos instrumentos envolvidos. Substituindo o esquema cerimonial dos ritos sacrificiais, temos um tipo de julgamento⁷². As mulheres que iniciam a narrativa no palco, logo deixam de regozijar a condição do feminino quando o tecido vermelho, em nossa leitura o sangue menstrual, adquire o símbolo da ameaça e a lembrança da condição de ser mulher. O tecido vermelho cai no chão como uma sentença. Além de impuro, aos olhos dos homens, o sangue passa a ser a marca da violência (Figura 128).

⁷² Schechner (2012, p.54 *apud* LIGIERO, 2012) divide os rituais em dois grupos: os rituais sagrados, ligados à expressão ou a promulgação de crenças religiosas; e os rituais seculares, associados aos cerimoniais de estado, vida diária, esportes e qualquer outra atividade sem caráter religioso. Sob este ponto de vista, poderíamos considerar os julgamentos, metáfora usada para distinguir o ritual na *Sagração* de Bausch, como um tipo de rito.



Figura 128 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)

Diferente da variante de 1913, na qual os ritos são anunciados por uma Velha Anciã, na versão de Bausch não há a opção de negligenciar os fatos. O segundo quadro do libreto de Stravinsky e Roerich não traz a atmosfera de “Presságios da Primavera”, mas sim a agonia de uma sentença: a morte de uma mulher (Figuras 129 a 133).



Figura 129 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 130 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 131 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 132 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 133 – Presságios da Primavera (Tanztheater Wuppertal)

Passados os jogos de abdução, a narrativa de Bausch caminha para os “Círculos da Primavera”. Diferentemente dos círculos de “khorovod” em honra a Yarilo, observados na variante de 1913, essa passagem da coreografia da alemã funciona mais como uma metáfora do círculo vicioso de uma sociedade catatônica e sem vida, estabelecida pelas regras morais de convivência, que fazem da mulher uma representante da submissão. A coreografia pesada e lenta, realizada em uma roda que ocupa praticamente todo o palco e que se orienta em sentido anti-horário, traz movimentos repetitivos, duos e situações que remetem a figura feminina ao papel imposto de alicerce do homem (Figuras 134 a 141).



Figura 134 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 135 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 136 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 137 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 138 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 139 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 140 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)



Figura 141 – Círculos da Primavera (Tanztheater Wuppertal)

Terminados os “Círculos”, seguimos para a estação dos jogos “Rituais das Tribos Rivais” (Figuras 94 e 95) até “A Procissão do Velho Sábio”, substituído pela imagem épica do amante. Aqui podemos identificar um dos elementos do esquema ritual do sacrifício proposto por Mauss e Hubert (2005,

p.25). O homem destacado como o amante assume o papel do sacrificador, cuja função ficará evidente quando iniciado o processo de escolha da vítima. Nesse primeiro momento, cumprindo o dever de uma apresentação, esse homem, o sacrificador, destaca-se do grupo masculino e caminha para uma das extremidades do palco e deita-se sobre o tecido vermelho (Figuras 142 e 143), ali permanecendo até o final da “Dança da Terra”, último quadro musical do primeiro ato da composição.



Figura 142 – Procissão do Velho Sábio (Tanztheater Wuppertal)



Figura 143 – Procissão do Velho Sábio (Tanztheater Wuppertal)

Na fotografia do homem deitado sobre o tecido vermelho e das mulheres paralisadas frente ao destino que lhes aguarda, há a passagem para o segundo ato sem qualquer menção a um intervalo. Mesmo sem a música de Stravinsky, Bausch mantém a narrativa da cena e preenche o espaço com a respiração ofegante de seus bailarinos. A música retorna e o feminino revela sua angústia. Deixada para trás a febre da violência do quadro anterior, na “Dança da Terra” (Figuras 48 a 51), os bailarinos voltam a repetir os movimentos da “Melodia de Abertura” – “Introdução” do primeiro ato, contudo agora com um tom pesado e denso, sem a leveza do regozijo (Figuras 144 a 146).



Figura 144 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)



Figura 145 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)



Figura 146 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)

Há uma espécie de culpa implantada pelo masculino. Aos poucos, elas amontoam-se em um grupo, permanecendo de costas para todo o espaço. Aleatoriamente, cada uma desprende-se do grupo, levando as mãos das coxas até os peitos, friccionando o vestido para logo retornar ao grupo. Uma das mulheres separa-se do grupo e caminha em direção ao homem deitado sobre o tecido vermelho. Ela será imitada por outras duas mulheres até que, aos poucos, cada uma sai do grupo executando uma dança que se desloca por todo o espaço (Figuras 147 a 150).



Figura 147 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)



Figura 148 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)

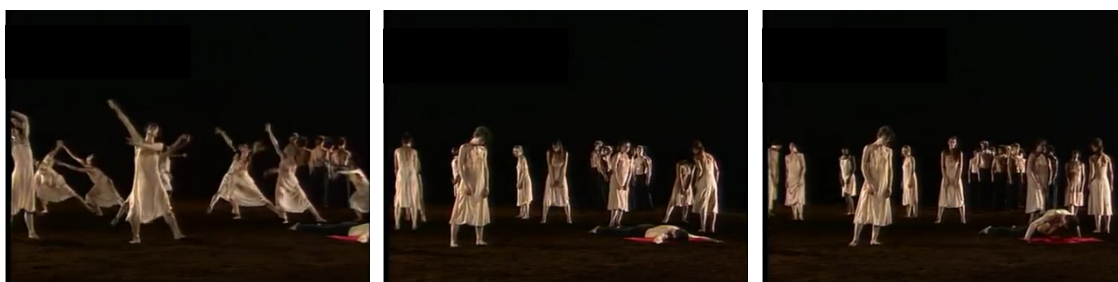


Figura 149 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)



Figura 150 – Introdução (Tanztheater Wuppertal)

Iniciam-se as “Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas”. O grupo dos homens que permanecia de costas para as mulheres vira-se em direção a elas, enquanto o homem que deitara sobre o tecido vermelho levanta-se lentamente até ficar em pé. As mulheres dançam, repetindo parte da coreografia observada nas lutas do “Ritual das Tribos Rivais” (Figuras 94 e 95).

Uma das mulheres caminha em direção ao tecido vermelho e logo é acompanhada por outra. A dupla começa ser cerceada pelo grupo dos homens, ao passo que o homem, que anteriormente estivera ali deitado, caminha até o centro do palco. Percebida a presença desse homem em meio ao grupo de mulheres, elas voltam a formar um grupo, depois que uma delas rapidamente retira o tecido vermelho do chão mantendo-o junto ao grupo. Perfiladas uma atrás da outra, elas caminham em sentido anti-horário, recuando algumas vezes. As “Rodas Misteriosas” estão estabelecidas. Elas olham com atenção para o homem e o tecido começa a ser passado de mão em mão, e aquela que detiver o tecido deve caminhar em direção ao homem. O tecido vermelho aqui ganha mais um significado: o de expressão do amor. Cada uma das mulheres que segura o tecido oferece-o ao homem, estabelecendo uma ambiguidade nesse símbolo: o tecido encontra-se entre a doação da feminilidade e a marca da violência. A escolha não é feita ao acaso como nas “Rodas Misteriosas” de Nijinsky; a eleição, na variante de Bausch, é determinada pelo homem: será ele quem escolherá a vítima e segurará, com força, os seus braços. (Figuras 151 a 156).



Figura 151 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)



Figura 152 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)



Figura 153 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)



Figura 154 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)

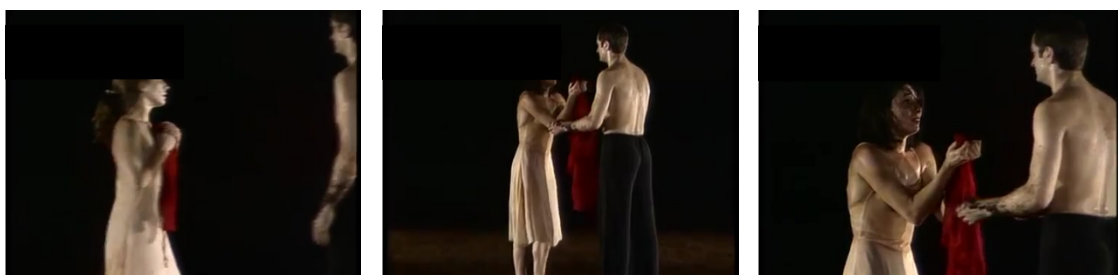


Figura 155 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)

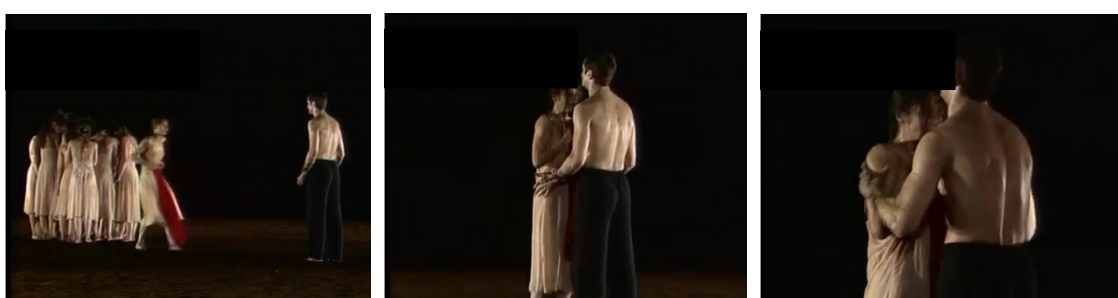


Figura 156 – Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas (Tanztheater Wuppertal)

Acontece agora uma espécie de matrimônio, de núpcias entre o casal. Os homens e as mulheres realizam um tipo de orgia, caracterizada mais como uma violência sexual sobre as mulheres. É a “Glorificação da Vítima Escolhida” (Figuras 52 a 56).

A coreografia caminha para o momento final. Na *Primavera* de Bausch, não há a participação dos ancestrais. Não há necessidade de sua invocação. O coração do sagrado, na variante de 1975, encontra-se na violência, como enunciado por Girard (1998, p.46)

O sagrado é tudo o que domina o homem, e com tanta mais certeza mais o homem considere-se capaz de dominá-lo. Inclui portanto, entre outras coisas, embora secundariamente, as tempestades, os incêndios das florestas e as epidemias que aniquilam uma população. Mas é também, e principalmente, ainda que de forma mais oculta, a violência dos próprios homens, a violência vista como exterior ao homem e confundida, desde então, com todas as forças que pesam de fora sobre ele (GIRARD, 1998, p.46).

Sem um ritual, o que Bausch mostra-nos nos momentos finais é a peregrinação da mulher até a sua morte. Ela passará por uma discreta expiação, sob os olhares julgadores e condescendentes dos seus algozes que se abstêm da culpa, uma vez aliviados da violência despertada por seus desejos miméticos (Figuras 157 a 163).



Figura 157 – Invocação dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)



Figura 158 – Invocação dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)



Figura 159 – Invocação dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)



Figura 160 – Invocação dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)



Figura 161 – Ritual dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)



Figura 162 – Ritual dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)



Figura 163 – Ritual dos Ancestrais (Tanztheater Wuppertal)

O homem, amante e sacrificador, deita mantendo os braços esticados para o alto, enquanto a vítima cumpre sua sentença, dançando até a morte, assistida pelos olhares atentos de um grupo aplacado (Figuras 164 a 174). Oriunda da crise do sacrifício, a manutenção da violência sobre uma vítima relativamente indiferente, como nos ritos, serve, ainda, para a proteção, a qualquer custo, dos membros da sociedade (GIRARD, 1998, p.14).



Figura 164 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)



Figura 165 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)

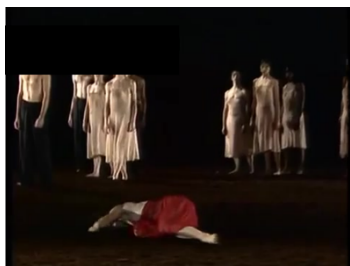


Figura 166 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)



Figura 167 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)



Figura 168 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)



Figura 169 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)



Figura 170 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)



Figura 171 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)



Figura 172 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)



Figura 173 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)



Figura 174 – Dança do Sacrifício (Tanztheater Wuppertal)

A dança como gesto arquetípico e a erosão do sagrado

Podemos reconhecer até agora – considerado o princípio da contiguidade do material mítico enunciado por Lévi-Strauss – que nas três coreografias analisadas alguns elementos associados ao tema da fertilidade se repetem, muitas vezes deslocados dentro da estrutura argumentativa das criações. Ao mesmo tempo, alguns desses elementos mostram-se dilatados ou contraídos dentro da narrativa. Esse entendimento do mito, como uma narrativa que se transforma ao longo do tempo e do espaço, graças à fragilidade da oralidade frente às estruturas de pensamento, permite-nos aproximar o fazer coreográfico da função poética concedida pelas musas aos aedos: transportar o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo.

Os poetas valem-se das inspirações de Mnemosyne⁷³ para rememorarem a realidade primordial da qual proveio o cosmos. Na dança, o gesto do coreógrafo se equipara a esse ritual de restauração do tempo mítico, do instante da criação, mesmo utilizando-se de referências e de métodos técnicos que asseguram a linearidade da criação pelo corpo (LANGENDONCK, 1998, p.86). Nijinsky, Béjart e Bausch criam o cosmos como foi criado e, considerando a vida no cosmos como uma evidência da própria sacralidade, como percebida pelo homem religioso ou pelas sociedades primitivas, a dança é uma repetição de um gesto arquetípico. Sobre isso, afirma Mircea Eliade:

⁷³ Mnemosyne é a personificação da Memória. Na mitologia grega era filha de Urano e Geia, e uniu-se a Zeus durante nove noites consecutivas, concebendo após um ano, as nove musas (BRANDÃO, 2014, p.432).

Todas as danças eram originalmente sagradas, pois tinham um modelo extra-humano. Se esse modelo foi um animal totêmico ou emblemático, se os seus movimentos foram reproduzidos para esconjurar pela magia a sua presença concreta, para o multiplicar ou para alcançar a incorporação do homem no animal; se, noutros casos, esse modelo foi revelado por uma divindade (pírrica, por exemplo, dança armada criada por Atena etc.) ou por um herói (cf. a dança de Teseu no Labirinto); se a dança é executada com o fim de obter alimentos, honrar os mortos ou assegurar a harmonia do cosmos; se ela surgiu com as cerimônias mágico-religiosas, de iniciação, ou nos casamentos tudo isso são pormenores que não nos interessam de momento. O que importa é a origem extra-humana pressuposta (pois todas as danças foram criadas *in illo tempore*, na época mítica, por um antepassado, um animal totêmico, um deus ou um herói). Os ritmos coreográficos têm um modelo exterior à vida profana do homem; quer reproduzam os movimentos do animal totêmico ou emblemático ou dos astros, quer constituam em si mesmos rituais (passos complicados, saltos, gestos efetuados com instrumentos cerimoniais etc.), as danças imitam sempre um gesto arquetípico ou comemoram um momento mítico. Em suma, são uma repetição e, por consequência, uma reatualização “daquele tempo” (ELIADE, 1993a, p. 43).

O gesto pode ser interpretado de inúmeras maneiras. O antropólogo Massimo Canevacci em uma entrevista (LIMA, 2013, p.182) atribui aos gestos o importantíssimo papel de participar do processo da metacomunicação humana. Para ele, os fragmentos corporais, o movimentar das mãos, os olhares, as expressões do rosto, influenciam diretamente na interpretação das informações transmitidas, ampliando ou conferindo ambiguidade à comunicação.

Marcel Mauss (2005, p.411), em seu trabalho sobre *As Técnicas do Corpo*, entende o gesto como resultado de uma relação complexa, além do natural e do cultural, envolvendo a produção tecnológica de um momento histórico específico.

No que compete a Lévi-Strauss (2011, p.625), pouco ou quase nada o antropólogo dedicou ao aprofundamento do papel do gesto dentro dos sistemas culturais os quais analisou. Suas referências à arte deram-se, sobretudo, no campo da música e da pintura e, poucas vezes, à literatura e ao cinema. Ao gesto, o antropólogo dedica algumas páginas em seu último volume das *Mitológicas* para comentar a função metonímica que ele exerce sobre a narração do mito. Para ele, os gestos, semelhantes aos efeitos vocais, modulam e reforçam o discurso mítico, compensando a relação deficiente com

o som e contribuindo para que o mito exerça sua função significativa acima da língua (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 625); ao mesmo passo que reduzem o discurso, adquirindo a função de metáfora dentro do rito (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 647).

Rudolf von Laban (1978, p.60), teórico do movimento do começo do século XX, é mais objetivo ao conceituar o gesto. Para ele,

Gestos são ações das extremidades, que não nem envolvem nem transferência nem suporte de peso. Podem dar-se em direção do corpo, para longe dele, ou ao seu redor e podem também ser executados com ações sucessivas das várias partes do membro (LABAN, 1978, p.60).

A definição de Laban (1978, p.60) acerca do gesto, obriga-nos a entendê-lo como uma variação mais sutil de movimento, sem a exploração de peso ou um deslocamento. No entanto, quando Eliade (1993a, p.43) reconhece na dança a repetição de um gesto primordial, sua intenção é defender a dança como uma ação de cunho transcendente, herança dos deuses e, por isso, do mesmo modo que o mito e o rito, alicerçada em um complexo simbólico.

O símbolo, o mito e o rito exprimem, em planos diferentes e com os meios que lhes são próprios, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a realidade última das coisas, sistema que podemos considerar como uma metafísica (ELIADE, 1993a, p..17).

Na tentativa de resgatar historicamente o sagrado na dança, Bourcier (1987, p. 3) expõe quatro registros arqueológicos e orquésticos⁷⁴, como indicativos da existência de uma dança no paleolítico ligada ao sagrado. O primeiro deles compreende a silhueta, gravada nas paredes da caverna de Gabillou (Dordonha), de um personagem, em perfil, cujas cabeça e corpo estão cobertos por pele de bisão. A posição das pernas, na figura, indica um tipo de salto no lugar (Figura 175). Posição semelhante será identificada em um

⁷⁴ Orquéstico é referente ao ato de dançar. Quanto a esses documentos Paul Bourcier (2001, p. 1) alerta para o cuidado com a probabilidade científica, vistas as dificuldades para a reconstrução de uma história da dança na pré-história. Datado o primeiro documento que indica indiscutivelmente um humano em ação de dança em 14.000 anos, o intervalo de tempo até o aparecimento da escrita e, consequentemente um registro maior da vida cotidiana, é indiscutivelmente longo, pobre em registros e marcado pela manifestação de diferentes culturas em períodos diversos (Neolítico, Idade do Bronze e Idade do Ferro). Fora isso, os poucos documentos orquésticos datados dessa época encontram-se ainda pouco estudados e espalhados pelo mundo. Por isso, qualquer conclusão tirada acerca deste momento da história da dança, deve acontecer com a cautela de não sobrepor às evidências ao fascínio de sistemas de ritos mágicos.

segundo vestígio: o fragmento do círculo de ossos em uma gruta em Saint-Germain-Laye. Nesse documento, é visível um corpo com uma inclinação de quarenta graus em relação ao eixo das pernas, a cabeça coberta com uma máscara em forma de focinho e o sexo com traços itifálicos⁷⁵ (BOURCIER, 1987, p. 5 e 8).

Em um terceiro documento, conhecido como a roda de Addaura (Sicília), encontra-se um círculo com sete personagens, todos nus e trajando máscaras de algum animal ainda não identificado. Dentre esses sete personagens, dois deles, com características itifálicas, destacam-se e ocupam a posição central do círculo, apresentando traços cuja angulação permite a inferência de movimentos de contorção no chão (Figura 176). Por último, Bourcier (2001, p.6), destaca a figura do “homem com o arco”, da gruta de Trois-Frères, cujo movimento orquéstico não se mostra tão evidente. Isolada de qualquer outra figura, em uma gruta repleta de representações, o historiador chega às seguintes constatações sobre a imagem: a cabeça está inteiramente coberta por uma máscara dotada de chifres e pelos e voltada para a frente; o tronco, dotado de certa inclinação, está vestido por uma pele de animal; braços em semiextensão em planos diferentes e as pernas levemente flexionadas também em planos diferentes, o que sugere um movimento de giro do corpo sobre si mesmo. Na região do quadril encontra-se um órgão sexual masculino fixado a uma cauda de cavalo (Figura 177).



Figura 175 – Pintura rupestre na gruta de Gabillou – França



Figura 176 – Pintura rupestre na gruta de Addaura – Sicília



Figura 177 – Pintura rupestre da gruta de Trois-Frères – França

Admitindo a semelhança da constituição anatômica dos humanos daquela época à nossa e que, em qualquer parte do mundo e em qualquer época, as danças sagradas buscam colocar seus executantes em comunicação

⁷⁵ Falo ereto.

imediate com o divino, Bourcier (2001, p.7) propõe que o giro do dançarino de Trois-Frères, por conta da angulação dos traços que representam suas pernas e braços - do mesmo modo que os xamãs e outros sacerdotes de hoje, como dervixes e ламы - indicaria que as pinturas parietais mencionadas tratavam de um momento de busca pela perda do sentido de localização no espaço, um estado de êxtase.

Em suma, parece, segundo os documentos conhecidos, que a dança nos períodos mesolítico e paleolítico está sempre ligada a um ato cerimonial que coloca os executantes num estado fora do normal (BOURCIER, 1987, p. 9).

Bourcier (1987, p.9) aponta ainda que, do mesmo modo que o uso de máscaras de animais favoreceriam à despersonalização do indivíduo, o círculo, como observado na roda de Addaura, representaria uma dinâmica de grupo, reforçando o abandono, ao menos de uma parte, da identidade pessoal em benefício da coletiva.

O início das práticas da agricultura e da criação de animais mudará a condição humana, tornando o homem o senhor de seu próprio destino, passando de predador a produtor. O Neolítico será marcado pela sedentarização do homem. A fixação possibilitará o aumento da população culminando na formação das primeiras cidades. Os ritos se personalizarão e, à medida que cada grupo se desenvolve, novas danças serão criadas, reforçando a construção de uma identidade. Sociedades arcaicas, como a de Catal Hüyük (Anatólia), ilustram a existência de danças totêmicas e danças agrárias nesse período e imagens existentes em Fulton's Rock, África do Sul (Figura 178), mostram, por exemplo, um personagem enterrado em um recinto enquanto outras figuras dançam ao seu redor. O autor sugere estar ali a expressão de um sacrifício ritual e a efígie do mito do deus que morre e ressuscita na primavera celebrado em muitos cultos (BOURCIER, 2001, p.12).

A partir de então, Bourcier (2001, p.12), descreve “uma mudança no sentido da dança: da identificação com o “espírito”, conseguida pela dança por giro, passa-se à liturgia, a um culto de relação e não mais de participação”. Processo o qual denominará de erosão do sagrado cujo esgotamento se cumprirá quando a dança for restrita ao teatro grego.

O circuito completo da erosão do sagrado na dança, na visão de Bourcier (2001, p.23), é claramente verificado na dança grega veiculada a Dioniso⁷⁶. Tida como a dança mais antiga na Grécia, a dança dionisíaca provém do velho fundo Neolítico, do deus moribundo associado ao sacrifício e ao surgimento da primavera. No começo - uma dança sagrada - a dança de Dioniso foi inscrita no calendário civil grego, transformando-se nos ditirambos, em cerimoniais civis até sua derivação do coro trágico para o coro da comédia, do satírico. A dança sagrada da mania (Figura 179), formada “por movimentos vivos, passos corridos ou escorregados, braços estendidos, com maior frequência em oposição, saltos com as pernas esticadas ou não, torso, pescoço e cabeças jogados para trás”, (BOURCIER, 2001, p.26), metamorfoseou-se em uma bufonaria. Quando a dança chegou em Roma, o sagrado já havia se esvaído.

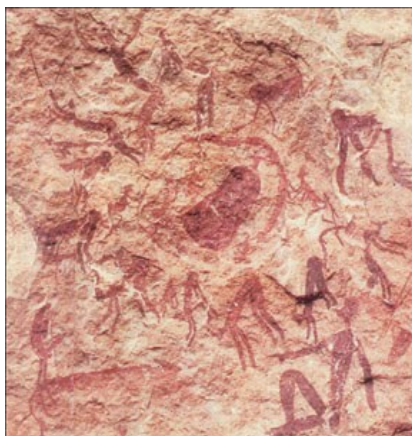


Figura 178 – Pintura rupestre
Futon's Rock



Figura 179 – Dança dionisíaca
em friso grego (50 a.C.– 40 a.C.)

A Primavera invoca a ancestralidade

Depois do ostracismo do sagrado até o fim do século XIX, a dança, no período entre séculos, voltou à liberdade de sua ancestralidade. A dança da transição dos séculos reconheceu inconscientemente suas origens na

⁷⁶ Dioniso é o deus grego do vinho, do delírio místico e do teatro. Seu mito é complexo, porque é formado de elementos por vezes dispares, providos de locais diversos sobretudo da Ásia Menor. Está associado a imagem do deus moribundo e da regeneração no ciclo vida e morte (BRANDÃO, 2014, p.173).

liminaridade recuperando a transcendência presente em seu passado quando as produções artísticas apresentavam uma finalidade inteiramente ritual⁷⁷ (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p.10).

Segundo Cassiano Sydow Quilici (2004, p.25), o reestabelecimento de um “teatro ritual” será tendência nas artes cênicas modernas, levando a uma série de desdobramentos na arte da contemporaneidade. Impulsionada pelas críticas às concepções racionalistas na arte e pelos modos de controle da vida dos românticos no fim do século XVIII, e ainda, pela desdramatização da cena e abertura às referências artísticas e culturais do oriente com os simbolistas no fim do século XIX, a ritualização da arte se dispersará, no século XX, em todas as suas manifestações. No campo teatral, nas criações de August Strindberg, Gordon Craig, Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Julian Beck e Tadashi Suzuki; nas primeiras performances dos futuristas e do Cabaret Voltaire da década de 1910; nos experimentos de Oskar Schlemmer, diretor da seção artística da Bauhaus; no Black Mountain College, de John Cage e Merce Cunningham; no *action painting* de Jackson Pollock; nos *happenings* de Allan Kaprow na década de 1960; nas novas expressões da dança, com Isadora Duncan, Lesle Horton, Ruth SaintDenis e Ted Shawn, Mary Wigman, Kurt Joss, Martha Graham, Yvonne Rainer e Pina Bausch, dentre outros (QUILICI, 2004, p.69; COHEN, 2011, p.40-46).

Para Quilici (2004, p.30), Antonin Artaud será, dentro das artes da cena, aquele que construirá um teatro ritual de intensidade e radicalidade, “forjado a partir do mergulho e da investigação de estados físicos e mentais” (QUILICI, 2004, p.31), erigindo um teatro sagrado e ritual. O teatro ritual de Artaud surge

como possibilidade de reconexão com as potências vitais, aproximando-nos, ao mesmo tempo, da instabilidade ameaçadora e do caos. Ele não impõe uma “representação” que transforma o mundo e a natureza em “objetos” passíveis de controle e manipulação. A multiplicidade de linguagens e substâncias de expressão agenciadas não são controladas “de fora”, por um código

⁷⁷ Ainda hoje, em muitas culturas, como as sociedades do passado, a arte, a política e a religião encontram-se reunidas, sendo manifestações do sagrado inerente ao homem. Esse processo estético vivenciado pelas sociedades do passado, ou aquelas hoje tidas como sociedades não-ocidentais, foi denominado por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015, p.10) de “artealização ritual”, um momento, diferente do vivido pela contemporaneidade, onde a arte, assim como a dança, não é, ou era, criada com a intenção da apreciação ou para o consumo. Seus aspectos estéticos, sociais e religiosos estavam estruturalmente ligados e indiferenciados. O mito e a dança mantinham-se misturados.

que se sobrepõe a elas e as ordena (como no caso da representação de um “texto”). (QUILICI, 2004, p.59).

O retorno ao ritual para os artistas do começo do século XX, veio da necessidade de uma aproximação direta com a vida, oprimida pelas máquinas e pelas cidades e pelo racionalismo da ciência. Procurando a espontaneidade, o natural, em detrimento do elaborado e do ensaiado, esse movimento de ruptura, de quebra da sacralização de uma arte inatingível, conhecido como *Live Art*, transforma a própria vida em arte e ritualiza os atos comuns do cotidiano. Isadora Duncan, por exemplo, libertou “de certa forma a dança, incorporando ao seu repertório movimentos e situações comuns do dia-a-dia” (COHEN, 2011, p.38).

Embora as produções dos Balés Russos ainda mantivessem a tradição da dança clássica, elas se contaminaram com os ares da modernidade. As duas primeiras coreografias de Nijinsky para a companhia, “L’Après-Midi d’un Faune” e “Jeux”, apontavam uma pequena ruptura com a rigidez técnica do clássico. O “Fauno”, segundo Bourcier (2001, p. 227), tinha forte influência dos princípios rítmicos dalcrozianos e Portinari (1989, p. 119) comenta que “Jeux”, além dos passos de balé, explorava movimentos esportivos. Esses traços de liberdade, pontuais no balé moderno de Nijinsky, podem ser explicados pela interferência das ideias de Isadora Duncan, nas produções de Mikhail Fokine⁷⁸, o coreógrafo idealizador da maioria das coreografias dançadas por Nijinsky durante seu tempo como bailarino na empresa de Diaghilev (PORTINARI, 1989, p.113).

Particularmente, no que diz respeito à *A Sagração da Primavera* de Nijinsky, o coreógrafo solicitou a Jacques-Dalcroze uma assistente que pudesse analisar os ritmos da composição e acompanhar os ensaios dos bailarinos, segundo os princípios dalcrozianos de que “o corpo é o ponto de passagem obrigatório entre o pensamento e a música” (BOURCIER, 2001, p. 291).

O corpo será outra via de acesso para a ritualização das artes da cena no século XX e a suscetibilidade às paixões cotidianas será foco de intensas

⁷⁸ Mikhail Fokine foi um coreógrafo russo, responsável por grande parte dos trabalhos apresentados pelos Balés Russos. Diplomado pela Escola Imperial em 1898, elaborou uma reforma coreográfica de alcance mundial, sofreu influências da dança livre de Isadora Duncan e da escola rítmica de Jacques Dalcroze (PORTINARI, 1989).

reflexões. A potencialidade do ritual em colocar o corpo no momento presente criará um corpo novo, um corpo primitivo que, conforme Sônia Machado de Azevedo (2008, p.129), “supõe poder desafiar e ultrapassar limites que a realidade do mundo real aprisiona”.

Esse corpo que urge pela liberdade e tendo sua inspiração no passado, pode ser observado, com certa cautela, muito mais pelos símbolos do que pela presença, já que há a interferência das técnicas nas três variantes coreográficas de *A Sagração da Primavera*.

Comparando os movimentos identificados nas pinturas parietais do Paleolítico - particularmente nas imagens que demonstram pulos e giros - com as coreografias analisadas, podemos verificar uma ampla exploração desses movimentos nas partituras das três criações. Uma evidência dessa contaminação encontra-se na dança sagrada que pretende, por meio da perda dos sentidos de localização, levar ao transe sagrado. Momentos como esse mostram-se mais notórios durante a “Dança da Terra” (Figuras 46 e 47) e na “Dança do Sacrifício” da versão de Nijinsky (Figuras 119 a 127); no momento de liminaridade durante a iniciação do Escolhido (“Procissão do Velho Sábio”) na versão de Béjart (Figuras 69 e 70) e na “Introdução” do segundo ato na versão de Bausch (Figuras 145 a 150). Do mesmo modo, os movimentos vivos, os passos corridos e os braços estendidos presentes em frisos gregos que representam a mania dionisíaca estão distribuídos em muitos momentos das coreografias de Nijinsky e Bausch, principalmente nos trechos que abordam um contato com o sagrado: a própria “Dança da Terra” na *Sagração* de 1913 e a violência ritualizada nos “Ritos de Abdução” (Figura 62) e nos trechos das músicas que correspondem à “Dança da Terra” (Figuras 48 a 51) e à “Glorificação da Vítima Escolhida” (Figuras 52 a 56) na *Sagração* de Bausch.

No que diz respeito às formações coletivas, o uso de círculos, por exemplo, os três coreógrafos exploram de maneiras diferentes. Maurice Béjart utiliza-se do círculo duas vezes em sua montagem: quando a Escolhida é protegida em uma espécie de cúpula antes da invasão do bando dos homens (Figuras 76 a 78) e no trecho final quando acontece a celebração do encontro entre o feminino e o masculino (Figuras 59 e 60). Cabe ressaltar que, embora não seja uma formação de corpos, o palco da *Primavera* de Béjart é desenhado nesse formato. Pina Bausch também pouco se utiliza dos círculos;

o corpo de baile estará nessa formação em alguns momentos quando as mulheres estão juntas no começo da coreografia, quando da realização dos “Círculos da Primavera” (Figuras 135 a 142) e nas “Rodas Misteriosas das Vítimas Escolhidas” (Figuras 152 a 155); no mais, a criadora alemã explora, em quantidade, a formação em grupos, semelhantes a blocos circulares.

Em oposição a seus sucessores, Vaslav Nijinsky recorre aos círculos em exorbitância, talvez porque a essência de sua *Sagração* seja, entre as três versões, aquela que mais se nutre da transcendência oriunda do mito e do rito. Na coreografia de 1913, teremos círculos nos “Círculos de Primavera” (Figuras 27 a 32), nas “Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas” (Figuras 109 a 113), na “Glorificação da Vítima Escolhida” (Figuras 114 a 118), no “Rito dos Ancestrais” (Figuras 106 a 107) e na “Dança do Sacrifício” (Figuras 119 a 127).

Recordando que, para Vitor Turner (2013, p. 98), durante a fase liminar do rito o indivíduo passa por uma perda de identidade e por experiências próximas à camaradagem, esses elementos rituais levantados por Bourcier (2011, p.9) e observados nas três versões de *A Sagração da Primavera*, fortaleceriam a ideia de que alguns desses padrões seriam indícios da manifestação do estado de *communitas* estabelecido pelo momento de liminaridade do ritual.

Richard Schechner (2002), pesquisador oriundo do teatro, em seus trabalhos sobre o universo da performance, amalgamado na antropologia, desdobrará a ideia de liminaridade de Turner e delimitará o que seria esse comportamento ritual. Para ele, esse conjunto de ações seriam memórias vivas não somente nas lembranças ou no plano das ideias, mas também no corpo, nos objetos, nos símbolos ou códigos utilizados durante o ato ritual. Schechner apropria-se tanto da noção inicial de fase liminar do ritual apresentada por Van Gennep quanto do desenvolvimento desse conceito elaborado por Turner. Afirmando que, durante o liminar do ritual, o indivíduo é transportado da sua realidade cotidiana para o espaço-tempo ritual no qual pode ou não sofrer uma transformação, o comportamento ritual estaria ligado a uma manutenção da memória coletiva e individual dos membros de um grupo. Deste modo, enquanto Turner entende o ritual enquanto representação simbólica, Schechner curva-se para a representação da memória em ação. “O que

Schechner vê são memórias expressas e existentes no corpo. Turner vê símbolos que expressam memórias” (COSTA, 2013, p. 58).

O giro, a máscara e o círculo observados nos estudos de Bourcier (2011, p.9), assim como os movimentos e gestos para Schechner, são, na visão de Turner (2005, p. 96), exemplos do cerne do mecanismo da liminaridade ritual, símbolos que compreenderiam, de um lado experiências sensoriais e do outro, valores lógicos e normativos. A mobilização desses símbolos no ritual, envolveriam, justamente uma troca dinâmica entre o polo das experiências sensoriais e o polo dos valores ideológicos, podendo um incorporar o outro efetivamente, havendo, então, a formação de elementos sensoriais com poder moral e elementos ideológicos com poder sensorial.

Não menos importante, percebemos, na aurora da dança, sobretudo no Neolítico, sua estreita relação com os ritos de fertilidade, cuja matéria mítica, escondida no argumento de *A Sagração da Primavera*, está associada. Podemos admitir que a imagem do deus moribundo em Fulton’s Rock (África do Sul) traga em sua herança a natureza de Yarilo.

No que se refere à presença do corpo ritual – um corpo que se torna desafiador de regras e padrões – das três variantes, a versão de Pina Bausch é a que mais atribui valor à liberdade e aos limites. A coreografia dançada sobre a terra leva seus bailarinos ao diálogo com a resistência, provocando ofegações e estados corporais que atingem diretamente o espectador. Refletindo sobre a cena como um ato ritual – embora a narrativa de Bausch, dentre as três coreografias seja aquela que mais se distancie dos elementos rituais do mito de Yarilo – será ela quem oferecerá ao público o que de mais próximo compreende-se por uma experiência ritual.

Fabio Cypriano (2005, p.31), fazendo uma breve análise de “O castelo de Barba Azul”, 1977 – que veio depois de *A Sagração* e que foi a última produção de Bausch dentro de seu ciclo de óperas – aponta para a utilização de “ritualismos das relações afetivas descortinadas pela repetição incansável de determinados gestos” (CYPRIANO, 2005, p.31). Esse recurso cênico é notadamente explorado em sua coreografia de *A Sagração*, conferindo ao espectador um retorno cíclico a momentos passados que, conforme associados ao cansaço físico dos bailarinos, ficam cada vez mais angustiantes. Essa percepção artística de Bausch corresponderia, talvez, ao que Azevedo (2008,

p.134) escreve acerca do corpo pós-dramático, em que o artista busca “assumir os seus contornos e conteúdos [...] percorrendo o trajeto em si mesmo e da memória armazenada” (AZEVEDO, 2008, p.134). Uma memória pessoal, da humanidade e por que não mítica, seguindo a leitura de Eliade (1993a, p.43).

A predominância do corpo ritual dentro do trabalho de Bausch, comparado às outras duas concepções coreográficas, pode ser explicada pela sua formação enquanto bailarina. Pina Bausch é descendente direta da dança expressionista alemã que buscava retratar os estados emocionais primitivos, e da dança-teatro alemã que uniu o balé clássico com os elementos dramáticos do teatro. Fora isso, diferente de Béjart, Bausch nutriu-se da atmosfera artística efervescente dos Estados Unidos de 1960. Durante seu tempo de estudante na The Juilliard School, teve sua dança contaminada pelos *happenings* e pelas performances originados da *Live Art*.

Assim, dentro de toda essa construção, podemos considerar que a dança, o mito e o rito compartilham um parentesco muito tênue, favorecendo, desse modo, a permeabilidade de seus elementos constituintes em seus fundamentos estruturantes. Podemos investigar os mitos por meio da dança e a dança por intermédio da lógica dos mitos. Da mesma forma que os mitos passam pelo processo de anamorfose – vindo eles dos ritos ou transformando-se neles – a dança, durante sua história, passou por um processo semelhante ao da erosão, desligando-se do sagrado.

A *Sagração da Primavera*, curiosamente, ao mesmo passo em que pode ser percebida como uma manifestação em que a matéria mítica sobrevive, traz de volta esse conteúdo e catalisa a contaminação da dinâmica ritualística das artes da cena no século XX. Mesmo não fazendo uso dos elementos rituais, enquanto estrutura cênica, o conteúdo do balé serve de alerta para as transformações que a humanidade passaria nos próximos anos. Como a velha anciã do libreto de Stravinsky e Roerich, o balé anunciou a chegada de um novo tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconstruindo o trajeto realizado nessa pesquisa, e levando em conta os relatos e os documentos sobre o processo de criação de *A Sagração*, em 1913, reconhecemos em Yarilo, deidade eslava da fertilidade, a matéria mítica inspiradora para a construção de uma primavera ritual. Tanto o poema de Sergei Gorodetsky, “Yarila”, mencionado por Stravinsky, como as pesquisas arqueológicas de Roerich, apontam para um conjunto de rituais dedicados ao deus, conferindo à *Sagração* a predominância de um contexto ritual maior do que o próprio mito. Apesar disso, dada a relação direta existente entre rito e mito, é possível estabelecer uma linha de continuidade entre ambos, a depender da perspectiva teórica abordada para esses estudos.

Ao que tudo indica, Yarilo sobreviveu na cultura russa por meio dos cerimoniais populares, e nas canções e danças de “khorovod”. Yarilo pode ser interpretado como um mito do panteão eslavo cuja origem está atrelada à personificação dos rituais de fertilidade, como a individualização de um conjunto de ritos realizados para garantir a um período de abundância na natureza e, conseqüentemente, na comunidade. Esse ponto de vista pode ser encontrado inicialmente nos pressupostos de Frazer. Encontra-se também, na Escola Mito e Ritual, que identifica os ritos de passagem dentro da estrutura organizacional das narrativas míticas dos deuses de vegetação, como proposto por Van Gennep e, finalmente, na teoria do sacrifício formulada por Mauss e Hubert. Nessas três construções teóricas, o rito prevaleceria perante o mito.

No lado oposto, a teoria de Lévi-Strauss encontraria a sobrevivência de Yarilo nos cerimoniais populares, como um indício do progresso natural sofrido pelo mito ao longo do espaço-tempo. Admitindo que a estrutura dos mitos passa por modificações – por estarem vinculados à memória – o poema de Gorodetsky, os rituais dos Citas, estudados por Roerich em suas investigações arqueológicas e as canções e danças folclóricas do “khorovod”, seriam evidências esperadas dentro do processo de anamorfose dos mitos. Mesmo a apropriação de outras mitologias – pelos mitólogos de gabinete do século XIX – faria parte do *modus operandi*, entre a ordem e a desordem, realizado pelos mitos. Para Lévi-Strauss, os ritos nada mais são do que derivações de

narrativas míticas encontradas pelo homem para assegurar – por meio da ação e da repetição exatas – noções anteriormente instituídas. Yarilo é então, um exemplo do que o antropólogo francês denominou de mitologia implícita. De certa forma, quando Mauss e Hubert defendem a ideia de que o sacrifício é um mecanismo de manutenção – na memória de uma comunidade – da existência do deus, prefiguram, em suas argumentações, a compreensão levistraussiana da soberania do mito.

Assim, ainda pelo viés do pensamento de Lévi-Strauss, as três coreografias estudadas podem ser consideradas como derivações da narrativa mítica e, mesmo que tenham recebido uma maior contribuição da essência ritual de Yarilo ou de outras produções culturais estão inseridas na espiral formada pelo esgarçamento do mito ao longo do tempo. Por isso, as coreografias de Vaslav Nijinsky (1913), Maurice Béjart (1959) e Pina Bausch (1975) para *A Sagração da Primavera* podem ser interpretadas como variantes do mito do deus moribundo, vinculado à fertilidade e, aqui, representado por uma deidade eslava.

Construída a ambiguidade da natureza simbólica de Yarilo e do próprio balé – que oscila entre o rito e o mito –, ao tratarmos as coreografias como variantes de um mesmo mito, podemos observar a presença de oposições elementares nas criações das três versões aqui analisadas e, a partir delas, um número de fragmentos equivalentes aos que seriam os mitemas para Lévi-Strauss.

A oposição mais significativa e notória nas variantes estudadas é a estabelecida entre o feminino e o masculino. A dualidade entre os gêneros, imprescindível, inclusive, nos ritos de fertilidade, é visível nas três versões.

Os mitemas delimitados, correspondentes aos quadros do libreto de Stravinsky e Roerich, aproximam-se, em sua maioria, do grupo de rituais anunciado pela velha anciã no começo do argumento do balé de 1913. A sequência de rituais ocorrida no decorrer da peça retoma a discussão relacional entre rito e mito, agora reduzido a mitemas, e reforça a ambiguidade dessa relação, seja por oposição ou por complementaridade. Cada ritual praticado pela comunidade pagã do libreto original de *A Sagração da*

Primavera, além de servir para a preparação do coletivo para uma consagração, recolhe, por semelhança, um fragmento do mito de Yarilo.

Os principais mitemas-rituais aqui observados referem-se aos ritos orgíasticos, aos do casamento sagrado, aos ritos de rapto, aos de iniciação, às lutas rituais, e aos ritos sacrificiais. Todos eles rituais vinculados tanto a algum momento do ciclo de vida e morte do deus, como também a uma etapa da sequência da transformação vivida pelo sujeito individual e/ou coletivo durante os ritos de passagem, associados às estações do ano.

Considerada como a etapa maior de mudança, a liminaridade – referente ao período de espera entre a morte e o renascimento no ciclo mitológico do deus moribundo e ao intervalo preenchido pela escassez do inverno – com as suas variantes coreográficas, utiliza-se dos rituais estabelecidos para apresentar, ao espectador, a “passagem” de uma comunidade, grupo ou sociedade por meio do sacrifício ou do casamento sagrado.

Desse modo, o argumento de *A Sagração*, especialmente na variante de Nijinsky, oferece, por meio de seus mitemas, quadros ou rituais, o período de segregação do ciclo de vida e morte do deus até a sua liminaridade – a espera no submundo – para a sua agregação – o renascimento e o casamento com a virgem. O “Ritual de Abdução”, os “Círculos da Primavera”, os “Rituais das Tribos Rivaís”, a “Dança da Terra”, as “Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas”, a “Glorificação da Vítima Escolhida”, a “Invocação” e o “Ritual dos Ancestrais”, constituem uma sequência de mitemas e ritos de segregação para a purificação e expurgação de uma comunidade que conquistará a transcendência liminar com um sacrifício. A reprodução do ciclo mitológico do deus, por intermédio de ritos pela comunidade, associa-se à repetição do gesto primordial divino, proposto por Eliade, pela teoria do sacrifício de Mauss e Hubert e pelo princípio simpático estabelecido por Frazer. O sacrifício da jovem donzela rememora o do próprio deus consagrando à comunidade para um período de fartura, e providencia o encontro sagrado entre o feminino – a jovem – e o masculino – o deus. O sacrifício na *Primavera* de Nijinsky traz, de modo velado, a agregação da jovem, da comunidade e do deus pela união dos pares

no casamento sagrado. É o encontro entre mulher e homem, noite e dia, morte e vida.

Pensando no princípio da contiguidade do mito, elaborado por Lévi-Strauss, os ritos de segregação e o próprio sacrifício ritual encontram-se deslocados ou obliterados nas versões seguintes de *A Sagração da Primavera*. Na variante de 1959, coreografada por Maurice Béjart, o sacrifício foi suprimido, os ritos de segregação foram deslocados, condensados em ritos de iniciação, sendo a agregação representada pelo casamento sagrado. Defendendo uma *Primavera* do amor e dos instintos, o coreógrafo francês, dilata a importância da união dos pares, exibindo a complexidade da oposição feminino e masculino, tornando-a seu tema central. Pensados como ritos de passagem, os esquemas apresentados nas coreografias de 1913 e 1959 podem ser compreendidos como um conjunto de ritos de preparo para uma consagração, sendo a variante de Nijinsky, a consagração de uma comunidade pelo sacrifício e, a de Béjart, a consagração de dois indivíduos – a mulher e o homem – para o casamento sagrado.

Pina Bausch, por sua vez, retira da oposição mulher-homem a desigualdade no equilíbrio de suas forças. Na variante da alemã, não há consagração. O que seria a fertilidade original, divina em Nijinsky e instintiva em Béjart, garantida pela união dos opostos, é esgarçada, por Bausch, em toda sua polaridade e denunciada ao público por sua violência. Na variante de 1975, não temos uma sequência ritual que expõe o sujeito fictício à liminaridade. Os rituais e mitemas serão utilizados para discutir uma violência ritualizada. Embora presentes, algumas vezes deslocados na estrutura dramatúrgica, os ritos de “Abdução”, os “Círculos da Primavera”, os “Rituais das Tribos Rivaís”, a “Dança da Terra”, as “Rodas Misteriosas das Jovens Donzelas e a “Glorificação da Vítima Escolhida”, não conduzem a sociedade, representada sobre o palco coberto de terra, a um momento de consagração, ou de passagem para novas posições sociais. A releitura violenta desses ritos-mitemas, diferente das outras duas variantes, transporta o espectador para o estado de liminaridade.

Embora não considere ser propriamente adequado denominar essa circunstância de liminaridade – Turner ressalta que o deslocamento dos símbolos liminares pelas sociedades complexas adquire a condição de

liminóides – a coreografia de Bausch cerca-se do conjunto de ritos-mitemas do libreto de Stravinsky e Roerich para ofertar ao público um momento de transgressão. O sacrifício, assim como toda a criação da obra, transporta o caráter épico da interpretação. As bailarinas em cena representam todas as mulheres e o sacrifício de uma delas, a opressão de todas. A mulher que acaba por ser escolhida para o ato final, metamorfoseia a opressão submetida ao feminino pelo masculino ao longo do tempo. A escolhida, trajando o vestido vermelho - assistida por um grupo inerte e passível, dançando sobre a lama até cair ao chão – nada mais é do que uma projeção da condição vivida por todas as mulheres que estão ali presentes, seja no palco ou na plateia. É a aproximação da liminaridade do ritual à catarse pretendida pelas tragédias gregas e discutidas pela Escola do Mito e Ritual.

Curiosamente, essa característica, notada na variante de 1975, permite o levantamento de uma nova oposição nas concepções de *A Sagração da Primavera* a qual excede o conteúdo do próprio balé: a oposição mito e rito. Das três variantes estudadas, talvez por sua distância no espaço-tempo, a coreografia de Bausch é a que menos esconde, em sua concepção, o mito de Yarilo e a sua ligação com os ritos de fertilidade. Todavia, diferente das suas antecessoras, a *Primavera*, exibida pela coreógrafa alemã, utiliza muito mais a ritualização em cena. Assim, conforme Pina Bausch contribui, consideravelmente, para o processo de desarticulação do mito de Yarilo, fazendo-o inclusive desaparecer, é, em sua montagem, que o rito mostra-se mais fiel a seu comprometimento com a liminaridade estudada por Victor Turner. A variante de 1975 é o exemplo máximo, dentre as três coreografias, da ritualização que se deu nas artes da cena no século XX.

Desse modo, o estudo antropológico da história e dos contextos das diferentes versões de *A Sagração da Primavera* exemplifica o distanciamento das oposições do mito e do rito, outrora discutidas por Lévi-Strauss para as sociedades humanas. Enquanto na primeira versão do balé, concebido por Stravinsky e Roerich e coreografado por Vaslav Nijinsky, mito e rito estão misturados, dificultando, inclusive, compreender o início de um e o término do outro, a variante de 1975, mostra-nos a soberania do rito frente ao desaparecimento do mito. No percurso histórico das concepções coreográficas

de *A Sagração da Primavera*, Yarilo desaparece como um conteúdo personificado e sobrevive enquanto esquema ritual.

A particularidade da variante de 1975, quando comparada às outras duas versões, além do talento e da concepção de mundo de Pina Bausch, pode ser explicada pelo contexto histórico da peça, e pela história de vida da coreógrafa. A peça da alemã aparece no auge do movimento de liberdade sexual e feminista no Ocidente, unida ao fortalecimento de novas proposições dentro das artes da cena. Bausch teve contato direto com os happenings e performances durante seus estudos em Nova Iorque, e herdou de seus mestres, sobretudo de Kurt Joss, a pesquisa da dramaticidade da alma, bem ao gosto das danças modernas. Maurice Béjart, em contrapartida, baseia a sua criação em uma dança prospectiva, construída a partir do futuro, ou melhor, do que ele acreditava que estava por vir. A *Sagração* de Béjart, realizada no começo de sua carreira, período de grande prosperidade, proveniente da reconstrução da Europa pós-guerra, está impregnada de uma visão de futuro que parece otimista quando comparada à variante de Bausch, encenada anos depois. A sociedade, na qual o coreógrafo francês vivia durante a criação de sua versão do balé, ainda que apresentasse certa vulnerabilidade, mantinha-se inebriada pela atmosfera esperançosa dos avanços políticos, econômicos, sociais e culturais no continente. O maior indício desse futuro glorioso, talvez se encontre em sua escolha de substituir o sacrifício final pela celebração de um matrimônio.

Somados a esses aspectos, Béjart incorpora, à sua concepção de dança, uma formação acadêmica clássica e pouco moderna, quando comparada com a de Bausch, e sua descendência direta da dança moderna alemã. Dos modernos, Béjart tomará emprestado o ato fundamental da respiração – a necessidade humana de aspirar o desconhecido divino. A elaboração de sua técnica é predominantemente clássica e, por mais ousada e livre de preconceitos, ainda encontra poesia e pureza na formalidade.

A despeito da ausência, em sua apresentação do conjunto dos ritos de segregação e fertilidade, como nas variantes de Nijinsky e Béjart, a opção de Bausch, ao exibir os corpos livres de seus bailarinos com suas respirações ofegantes, e a repetição constante de gestos e movimentos – que, em certa

medida, remetem ao mesmo arranjo da repetição dos fragmentos inerentes ao processo ritual, conforme Lévi-Strauss –, oferece ao público a vivacidade do ritual. Embora explorando os mitemas-rituais identificados no libreto original – os ritos orgásticos, os ritos do casamento sagrado, os ritos de rapto, os ritos de iniciação, as lutas rituais e os ritos sacrificiais – Yarilo, na *Primavera* de Bausch, encontra-se pulverizado, beirando a ausência.

A leitura da *Primavera*, para cada um dos criadores de *A Sagração*, pode ser deduzida a partir do título adotado para a suas obras. Nijinsky e Béjart, ao se valerem do nome original, em francês, elaborado por Stravinsky e Roerich, *Le Sacre du Printemps*, reforçam, em suas concepções, a compreensão de uma *Primavera* consagrada, uma estação envolta em um caráter religioso e transcendente. Seja pelo sacrifício – em 1913 – seja pelo casamento sagrado – 1959 – as obras garantem, em sua narrativa, a liminaridade dos ritos de passagem. Por sua vez, ao nos debruçarmos sobre a tradução literal do alemão do título da variante de 1975, *Das Frühlingsopfer*, o mesmo que *O Sacrifício da Primavera*, podemos perceber, logo a princípio, a ausência do sagrado. O título da coreografia de Bausch já denuncia que não há uma consagração naquela *Primavera*. Se na variante de Nijinsky o sagrado é identificado com a forma do deus, e na *Sagração* de Béjart manifesta-se nos instintos, a concepção de Bausch “consagra” a violência.

As traduções dos títulos de um idioma para outro, do mesmo modo que as traduções do poema de Sergei Gorodetsky, do original russo para a versão em inglês, aqui interpretadas a partir da tradução para o português, exemplificam as anamorfoses sofridas pela semântica do mito com o passar do tempo. As limitações e estruturas das construções linguísticas na oralidade e na escrita, entre os idiomas, participam da obliteração ou da adição dos elementos e das reformulações sofridas pelo material mítico que, nesse caso, ainda será traduzido para uma linguagem cujos códigos não seguem as mesmas normas da palavra: a dança.

Por fim, é possível propor que as coreografias de Nijinsky, Béjart e Bausch para *A Sagração da Primavera*, tal como a própria composição musical e o libreto do balé criados em 1913, sejam uma variante de um mesmo mito.

Vaslav Nijinsky traz maior proximidade com o tempo mítico e com os princípios de uma magia imitativa. Os ritos são realizados para garantir o ritmo circadiano da natureza, os ritmos do cosmos. É uma outra mentalidade representada, é a exemplificação de um pensamento selvagem. Todo o conjunto de rituais apresentado traz uma única importância: conduzir as energias para o sacrifício da jovem donzela. O primeiro ato apresenta a purificação, a expurgação dos sacrificantes, seguido para um segundo ato, o preparo da vítima. Da oposição dia e noite, vida e morte, homem e mulher à oposição sacrificante e vítima.

Maurice Béjart faz a transição entre o tempo mítico e o da animalidade. São animais que executam alguns rituais. É um homem ainda ligado à natureza, mas sem uma abstração. É o tempo dos instintos, daí o cuidado em equiparar alguns conceitos antropológicos acerca dos rituais para a primavera do coreógrafo francês. São animais apresentados em cena. Animais antropomorfizados. Um olhar etológico seria mais interessante. Em Béjart, a matéria mítica é recortada e expandida e o tema do primeiro ato do libreto – a segregação – é dilatado. Sua peça trata da adoração da terra. A ele só interessa o aspecto gerador da primavera.

Pina Bausch não apresenta um ritual, porém, se utiliza seus elementos. Ela é do tempo dos homens. É a matéria mítica em seu estado mais cru, e pulverizado. Os elementos rituais são indicativos, visto que ela não expõe em cena um grande ritual com começo, meio e fim. É mais um cerimonial de sentença. As etapas de uma cadeira da morte. Não é um sacrifício em prol da comunidade, e muito menos uma abnegação; é o sacrifício única e exclusivamente dado pela condição da mulher. Dentre as três variantes, é o exemplo mais claro da performatividade herdada da liminaridade, pois, na verdade, talvez quem esteja participando de um grande rito de passagem seja o espectador – que sairá transformado e transtornado com a morte violenta da mulher.

A seu modo, os três coreógrafos reorganizaram os pedaços desarticulados de uma narrativa espalhada pelo tempo-espço. Como os poetas e os antigos aedos, esses coreógrafos, por meio do gesto, resgataram o tempo mítico e conduziram o espectador ao liminar dos rituais. Pelas suas

concepções de dança, contribuíram para a anamorfose do mito por meio do movimento. O trabalho do coreógrafo, então, pode ser equiparado aos narradores que garantem a sobrevivência dos mitos nas palavras proferidas nos círculos em volta das fogueiras nas noites estreladas.

Por esse viés, *A Sagração da Primavera* torna-se uma ode à transcendência, uma vez que busca na matéria mítica e no rito o seu enredo por trazer à tona – enquanto uma arte da cena – a liminaridade ritual, como defendida por Turner (2001, p.12), e por contribuir para a devolução dessa potência liminar para a dança e para a sociedade.

Considerando que Diaghilev buscava, com seus Balés Russos, a criação de uma arte total pela dança, o balé de 1913, carrega, em sua gênese, a essência da arte wagneriana, cujos princípios, para Lévi-Strauss, seriam herança legítima da sintaxe dos mitos, pelo fato de suas origens estarem, concomitantemente, vinculadas a um período de rebeldia – e de passagem – de uma sociedade oscilante entre a insustentabilidade da racionalidade da ciência, e a sensibilidade da vida.

Por ser uma manifestação artística, pode ser interpretada como um dos polos na oposição ciência e arte, enunciada por Lévi-Strauss (2014, p.41) em seu trabalho, *O pensamento selvagem*. Como um balé que surge em um momento de reação aos padrões da racionalidade, em uma perspectiva levistraussiana, a obra em questão detém uma força simbólica incomensurável, uma vez que advém do pensamento em estado puro sem o corrompimento da ciência. Alimentada pelo Orientalismo russo do século XIX – mesmo século em que a antropologia firmou-se enquanto conhecimento e debruçou-se sobre o sagrado das tribos primitivas para provar a superioridade do pensamento racional ocidental – e pelos impulsos indóceis dos românticos e simbolistas europeus, *A Sagração* encontra-se no fluxo entre as oposições elaboradas pelo pensamento humano: magia e ciência, emoção e razão, desordem e ordem, sensibilidade e racionalismo e por que não entre a contradição fundamental do pensamento humano – natureza e cultura.

A Sagração da Primavera materializou o momento de espera, de margem, entre o antigo modelo de dança e um outro que estava por vir. Do mesmo modo que o deus que morre, espera e renasce, o balé de 1913,

emergiu como uma espécie de catalisador artístico do “caos” vivido pelo homem durante a liminaridade, talvez, a grande mensagem escondida na matéria mítica de *A Sagração*, pois acima de todos os esforços despendidos pela cultura para controlar a natureza, ambas estiveram em algum momento de mãos dadas e equilibraram o mundo de forma dinâmica.

Talvez seja por isso que as coreografias de *A Sagração* apareçam em momentos críticos e/ou delicados do século XX até então. Como um bálsamo para os tempos perturbadores, o balé resgata a sensação da incerteza do amanhã. Mesmo que o pensamento racional tenha oprimido o selvagem, iludindo-nos com as certezas das ciências e o domínio sobre a natureza, ainda hoje fazemos os nossos sacrifícios diários almejando pela reaparição das dádivas do deus Sol.

Com isso, sugerir que o mito de *A Sagração da Primavera* esteja perdido em sua dança não é uma novidade. A dança e os mitos estão profundamente arraigados dentro do universo humano. Em muitas mitologias, a dança é uma oferta dos deuses e, por isso, uma manifestação de natureza transcendente, pois, antes mesmo do surgimento da humanidade, o sagrado dançava.

A Sagração da Primavera, ao mesmo tempo em que carrega em seu âmago a matéria mítica de Yarilo, aspergida em ritos, dramas e literatura, esconde, em seus espaços, a essência da própria dança. Ela nos induz para as nossas fragilidades e escancara nossa condição de bailarinos da grande dança que é o Universo. Ela devolve nossa vulnerabilidade. Evidencia nossa impotência. Revela a animalidade no humano, e a humanidade na fera.

REFERÊNCIAS

FILMOGRAFIA

LE Sacre du printemps. Brüssel: Artium Summa, 1970.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XedawBHB-uc>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

LE Sacre du printemps. West Germany: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1978.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nd_ZCuqYdVE>. Acesso em: 13 mar. 2017.

THE SEARCH for Nijinsky's Rite of spring. New York: WNET/13, 1989.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=jo4sf2wT0wU&start_radio=1&list=RDjo4sf2wT0wU&t=0>. Acesso em: 13 mar. 2017.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Sônia Machado de. O corpo em tempos e lugares pós-dramáticos. In: Guinsburg, Jacó; Fernandes, Silvia. (Org.). *O pós-dramático, um conceito operativo?* São Paulo: Editora perspectiva, v. 1, p. 9-259, 2008.

_____. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARFIELD, Thomas. *Diccionario de Antropología*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2001.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BELL, Catherine. *Ritual: perspectives and dimensions*. New York: Oxford University Press, 1997.

BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Lisboa: Fenda, 1996.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes: Edunb, 2008.

BRINKMANN, Stephan. Ihr seid die Musik! Zur Einstudierung von *Sacre* aus tänzerischer Perspektive. In: BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele (Org.). *Methoden der Tanzwissenschaft – Modellanalysen zu Pina Bauschs 'Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer'*. Bielefeld/ Deutschland: Transcript Verlag, 2015. P. 143-161.

BURKERT, W. *Mito e mitologia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.

CAROZZI, María Julia. Más ala de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica em las antropologías de la danza. In: CAROZZI, María Julia (coord.). *Las palabras y los passos: etnografias de la danza em la ciudad*. Bueno Aires: Gorla, 2011.

CARVALHO, Edgar de Assis. Apresentação In: GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

CLASTRES, P. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios guaranis*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990.

CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch*. Abingdon: Routledge, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA, Grasielle Aires. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. *Revista Aspás*, v.3, n.1, p.49-60, 2013.

CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIXON-KENNEDY, Mike. *Encyclopaedia of Russian and Slavic myth and legend*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1998.

DUMÉZIL, Georges. Ideés romains. Paris, 1969. In: *O homem nu*. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

_____ La religion romaine. Paris, 1966. In: *O homem nu*. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*: arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 1993^a.

_____ *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993b.

FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

FIGES, Orlando; HOJMAN, Eduardo. *El baile de Natacha uma historia cultural rusa*. Barcelona: Barcelona Edhasa, 2010.

FINK, Robert. The Rite of Spring and the Forging of a Modern Style. *Journal of the American Musicological Society*, Oakland, v.52, n.2, p. 299-362, jun-set, 1999.

FORNARI, Ernani Neto. *Dicionário prático de ecologia*. São Paulo: Aquariana, 2001.

FRAZER, James George. Apollodorus: the library. Londres & Nova York, 1921.
In: RUTHVEN, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____ *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____ *The golden bough: a study in magic and religion*. Mineola: Dover Publications, 2002.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GONÇALVES, Renata de Sá; OSORIO, Patrícia Silva. Apresentação. Dossiê Antropologia da Dança. *Antropolítica*, n.33, p.13-23, 2. sem, 2012.

HIEROS GAMOS. In: *Encyclopaedia Britannica*. 2019. Disponível em:
<<https://www.britannica.com/topic/hieros-gamos>>. Acesso em: 12 Fev, 2019.

HOBBSAWM, Eric John Ernest. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____ *A era dos impérios, 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

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

LABAN, Rudolf von. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LAMAS, M. *Mitologia geral*: Mitologias germânica, eslava, báltica, ungro-finlandesa, celta, ibérica, persa, indiana, budista, chinesa e japonesa. Lisboa: Editorial Estampa, 2000. Volume 2.

LANGENDONCK, Rosana. Van. *A Sagração da Primavera*: dança & gênese. São Paulo: Ed. do Autor, 1998.

LEACH, E. R. *As ideias de Lévi-Strauss*. São Paulo: Cultrix, 1977.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *Mito e significado*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1985.

_____. Ordem e desordem na tradição oral. In: *Minhas palavras*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. *O homem nu*. São Paulo: Cosac & Naif, 2011.

_____. O triângulo culinário. In: SIMONIS, Yvan. *Lévi-Strauss: a paixão do incesto: introdução ao estruturalismo*. Lisboa: Moraes, 1969.

LIMA, Dani. *Gesto*: práticas e discursos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo*. Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: C. das Letras, 2015.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio*: contribuição a uma sociologia da orgia. São Paulo: Zouk, 1985.

MARTIN, John. The modern dance, 1969 In: GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MILLINGTON, Barry. *Wagner*: um compêndio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

MORTON, Lawrence. Footnotes to Stravinsky Studies: 'Le Sacre du printemps'. *Tempo*, Cambridge, n.128, p. 9-16, mar, 1978.

PEREIRA, Sayonara Sousa. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO*: Espetáculo Cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp. São Paulo: Anna Blume, 2010.

_____ O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.8, n.3, p.487-521, jul./set, 2018.

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

_____ *Nos passos da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHECHNER, Richard *In*: LIGIERO, ZECA (org.) *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X: NEPAA, 2012.

SERVOS, Nobert. Pina Bausch Dance Theatre. Munique: K. Kieser, 2008.

_____ Pina Bausch Wuppertal Dance theater or the art of training a gold fish: excursions into dance. Köln: Ballett-Bühnen-Verlag, 1996.

SMORODINSKAYA, Tatiana; EVANS-ROMAINE, Karen; GOSCILO, Helena. *Encyclopedia of Contemporary Russian Culture*. Oxford: Routledge, 2007.

SOUZA, José Fernando Rodrigues de. *As origens da modern dance: uma análise sociológica*. São Paulo: Annablume, UCAM, 2009.

STRAVINSKY, Igor. *An Autobiography*. New York: W.W. Norton, 1962.

_____ *Stravinsky and the Russian Tradition*. Volume I. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

TURNER, Victor Witter. Are there universal of performance in myth, ritual and drama? *In*: SCHECHNER, Richard; APPEL, Willa (org.) *By means of performance: intercultural studies of theater and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

_____ *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EDUFF, 2008.

_____ *From ritual to theater: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____ *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2013.

VAN DEN TOORN, Pieter. C. *Stravinsky and the Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento e infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.* Petrópolis: Vozes, 2011.

WEBER, Max. *Sociologia das religiões*. São Paulo: Ícone, 2015.

_____ *The sociology of religion*. Boston: Beacon Press, 1993.

WERNECK, Mariza Martins Furquim. Claude Lévi-Strauss e as anamorfoses do mito. *Margem*, n.16, p.51-63, 2002.

_____ O trabalho do mito: diálogos entre Freud e Lévi-Strauss. *Ciência e Cultura*, v. 64, p. 45-47, 2012.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky*. Porto alegre: L&PM, 1991.

_____ Stravinsky. In: Oward, Hartog. *European Music in the Twentieth Century*. London: Pelican Books, 1961.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky*. Porto alegre: L&PM, 1991.

WEBGRAFIA

ADONIS. In: *Encyclopaedia Britannica*. 2019. Disponível em:
< <https://www.britannica.com/topic/Adonis-Greek-mythology>>. Acesso em: 02
Fev, 2019.

BALDER. In: *Encyclopaedia Britannica*. 2019. Disponível em:

< <https://www.britannica.com/topic/Balder-Norse-mythology>>. Acesso em: 02 Fev, 2019.

COSTA, José Roberto V. *Primavera*. Astronomia no Zênite, Jan 2013. Disponível em:
< <http://www.zenite.nu/glossario/primavera/>>. Acesso em: 15 Fev 2019.

KOJIC, Aleksandra. *Yarilo – The slavic god of vegetation, war and protector of the weak*. Slavorum, 2017. Disponível em:
<<https://www.slavorum.org/yarilo-the-slavic-god-of-vegetation-war-and-protector-of-the-weak/>> Acesso em: 17 Fev 2019.

LEE, Janani C. *The Myth of Le Sacre du Printemps: study of three choreographers*. Middletown: Sem editora, 2009. 91p. Disponível em
<http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1258&context=etd_hon_theses> Acesso em 17 Abr 2016

MORETTI, Juliene. *Ismael Ivo, diretor do Balé da Cidade, enche Municipal com pegada pop*. Veja SP-Cultura & Lazer, 2018. Disponível em:
<<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/ismael-ivo-bale-da-cidade-perfil/>>
Acesso em 16 Fev 2019

NDEMBU. In: *Encyclopaedia Britannica*. 2019. Disponível em
<<https://www.britannica.com/topic/Ndembu>>. Acesso em: 10 Fev, 2019.

OSIRIS. In: *Encyclopaedia Britannica*. 2019. Disponível em:
<<https://www.britannica.com/topic/Osiris-Egyptian-god>>. Acesso em: 02 Fev, 2019.

ROSILLO, Albo Campo. Russia's Unknown Orient: Orientalist Painting 1850-1920. *Nineteenth-Century Art Worldwide* 11, n.1, mar-jun, 2012.

Disponível em:

< <http://www.19thc-artworldwide.org/spring12/russias-unknown-orient-orientalistpainting-1850-1920>.> Acesso em: 17 Fev 2019.

SCHECHNER, R. O que é performance? Tradução de Almeida, R. L, publicado sob licença creativa Commons, classe3. Abr 2011. Do original em inglês SCHECHNER, R. *Performance studies*: na introduction. New York & London: Routledge, 2002. Disponível em:

<http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf> Acesso em: 05 Agos 2018

SERVICE, Tom. The Rite of Spring: 'The work of a madman'. The Guardian. London, 12 fev. 2013. Culture.

Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2013/feb/12/rite-of-spring-stravinsky>> Acesso em: 10 mar. 2017

SIMKIN, John. *Sergey Gorodetsky*. Spartacus Educational, Set 1997. Disponível em:

< <https://spartacus-educational.com/RUSgorodetsky.htm>> Acesso em: 17 Fev 2019

SPRING. In: *Encyclopaedia Britannica*. 2019. Disponível em

<<https://www.britannica.com/science/spring-season>>. Acesso em: 15 Fev, 2019.

TARUSKIN, Richard. *Shocker Cools Into a 'Rite' of Passage*. The New York Times, 14 Set 2014. Disponível em:

< <https://www.nytimes.com/2012/09/16/arts/music/rite-of-spring-cools-into-a-rite-of-passage.html>> Acesso em: 15 Fev 2019.

VARDOMSKAYA, T. *The Birch Tree* – S. Gorodetsky, 2016. Disponível em: <<https://vardomskaya.com/2016/08/02the-birch-tree-s-gorodetsky/>>. Acesso em: 20 de jun. 2018.

ICONOGRAFIA

Figura 1. Balés Russos em Sevilha. Serguei Diaguilev ao centro – 1916. Fonte: Russian Beyond Disponível em: <https://www.rbth.com/arts/328048-ballets-russes-who-made-russian-ballet-famous>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 2. Serguei Diaguilev e Igor Stravinsky Fonte: The Telegraph. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/10061574/The-Rite-of-Spring-1913-Why-did-it-provoke-a-riot.html>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 3. Vaslav Nijinsky – 1912. Fonte: Flickr. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/57440551@N03/11838528164>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 4. Igor Stravinsky –1915. Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/396387204681496017>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 5. Pierre Monteux. Fonte: Wikipedia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre_Monteux#/media/File:Pierre_Monteux,_Conductor_of_the_Ballets_Russes_\(c1911-1914\)_-_Gallica.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre_Monteux#/media/File:Pierre_Monteux,_Conductor_of_the_Ballets_Russes_(c1911-1914)_-_Gallica.jpg); Acesso em 13 fev 2019.

Figura 6. Nicholas Roerich. Fonte: Wikipedia. Disponível em: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:N.Roerich_by_B.Kustodiev_\(1913\).jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:N.Roerich_by_B.Kustodiev_(1913).jpg); Acesso em 13 fev 2019.

Figura 7. Pano de fundo para o Primeiro Ato: Adoração da Terra criado por Roerich. Fonte: Bgirl Rhapsody Disponível em: <https://bgirlrhapsody.wordpress.com/2015/02/16/ys-uzac-sacre-du-printemps-perfume-review/>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 8. Figurinos criados por Roerich para *A Sagração da Primavera*. Fonte: Coilhouse. Disponível em: <http://coilhouse.net/2011/04/diaghilev-gets-his-due-the-golden-age-of-the-ballets-russes-at-the-victoria-albert-museum>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 9. Desenho elaborado por Roerich para os figurinos de *A Sagração da Primavera*. Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/551620654336247127>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 10. Caracterização do Velho Sábio. Fonte: Flickr. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/31089402@N07/3478963257>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 11. Dançarinas caracterizadas para *A Sagração da Primavera* – 1913. Fonte: Lapham's Quarterly. Disponível em: <https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/riot-spring>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 12. Caracterização dos homens para *A Sagração da Primavera* – 1913. Fonte: British Library. Disponível em: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/the-riot-at-the-rite-the-premiere-of-the-rite-of-spring>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 13. Reconstrução do The Joffrey Ballet para *A Sagração da Primavera* de 1913 – 1987. Fonte: National Endowment for the Arts. Disponível em: <https://www.arts.gov/about/40th-anniversary-highlights/joffrey-ballet-resurrects-rite-spring>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 14. Maurice Béjart – 1984. Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://ca.wikipedia.org/wiki/Maurice_B%C3%A9jart#/media/File:Maurice-B%C3%A9jart-1984---w.jpg; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 15. A Sagração da Primavera coreografada por Maurice Béjart – 1959. Fonte: France Culture. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/danse/le-sacre-du-printemps-une-bataille-dhernani-choregraphique-et-musicale>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 16. Remontagem de *A Sagração da Primavera* de Béjart – 2015. Fonte: MA RTS. Disponível em: <https://www.rts.ch/info/culture/6631046-quand-la-coke-faisait-virevolter-les-corps-du-ballet-bejart.html>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 17. Pina Bausch – início dos anos 90. Fonte: Jerusalem Artists' House. Disponível em: <http://www.art.org.il/?exhibitions=aliza-orbach-photography-1970-2015&lang=en>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 18. *A Sagração da Primavera* de Pina Bausch – 1975. Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/293085888246608023>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 19. Remontagem de *A Sagração da Primavera* de Bausch. Fonte: Culture Kiosque Dance Reviews. Disponível em: http://www.culturekiosque.com/dance/reviews/pbausch_riteofspring829.html, Acesso em 13 fev 2019.

Figura 20. Yarilo. Fonte: Slavorum. Disponível em: <https://www.slavorum.org/yarilo-the-slavic-god-of-vegetation-war-and-protector-of-the-weak>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 21. Yarilo. Fonte: Slavorum. Disponível em: <https://www.slavorum.org/yarilo-the-slavic-god-of-vegetation-war-and-protector-of-the-weak>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 175. Pintura rupestre na gruta de Gabilou – França. Fonte: História das Artes Visuais. Disponível em: <https://hav120142.wordpress.com/2014/11/24/danca-dancando-na-sua-evolucao/>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 176. Pintura rupestre na gruta de Addaura – Itália. Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/rodrig2016/arte-paleolitico-arte-mobiliar/>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 177. Pintura rupestre da gruta de Trois-Frères – França. Fonte: Pinterest. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/557461260112009667>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 178. Pintura rupestre Futon's Rock – África do Sul. Fonte: Dhusara Research Publications. Disponível em: <https://www.dhushara.com/paradoxhtm/cosmosnatura/cosmosexnatura.html>; Acesso em 13 fev 2019.

Figura 179. Dança dionisíaca em friso grego (50 a.C.– 40 a.C.). Fonte: Museo Del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/dionysian-dance/9687ba2e-77fb-404b-9a2d-075d241a60f7>; Acesso em 13 fev 2019.

ANEXOS

PARTE I – A ADORAÇÃO DA TERRA			
	Igor Stravinsky (1913)	Vaslav Nijinsky (1913)	Maurice Béjart (1956)
	<i>Igor Stravinsky (1913)</i>	<i>Vaslav Nijinsky (1913)</i>	<i>Pina Bausch (1975)</i>
<i>Melodia de Abertura</i>	Introduzido por um fagote alto e aos poucos instrumentos de sopro aparecem e são seguidos por cordas. Os sons misturam-se e param subitamente. O fagote retorna um semitom abaixo.	Pano.	Homens em grupo despertam vagarosamente junto a uma nova estação que se inicia.
			Regozijo do feminino intoxicado. Tecido vermelho no chão.
<i>Presságios da Primavera</i>	Uma estampagem repetitiva de cordas e trompas. O ritmo é perturbado pela mudança constante de acento, dentro e fora da batida, até terminar em colapso. Duas construções rítmicas interferem uma na outra, aparentemente o caos.	Uma Velha de 300 anos de idade a partir da adivinhação por varas anuncia a necessidade do sacrifício de uma virgem da tribo em honra ao Deus da Primavera.	Apropriação vigorosa pelos homens, dos instintos de corte e acasalamento que despertam com a nova estação.
			O tecido vermelho é reconhecido como símbolo de mal augúrio. Ele é abandonado no chão. É a marca de uma sentença. A condição de ser mulher.
<i>Ritual de Abdução</i>	Uma aterradora caçada musical, finalizada em uma série de trinos de flautas.	As jovens donzelas chegam do rio. Início dos jogos rituais. Investida masculina sobre as mulheres da comunidade. Dança de adolescentes.	Processo da escolha do Consorte pelos líderes do grupo. A escolha por meio de confronto e do jogo.
			Entrada dos homens. A tensão e a atração entre o feminino e o masculino. Os homens dançam em triunfo e as mulheres dançam em desespero.
<i>Círculos da Primavera</i>	Um tema lento e laborioso aumenta gradativamente para um forte dissonante. Uma caricatura da melodia principal do episódio.	Acontecem os Círculos da Primavera. Dança de adoração ao Deus da Primavera.	Glorificação do escolhido. O eleito reconhece seu destino perante o grupo. O grupo reconhece o mais novo consorte que os representa. O escolhido sofre uma etapa de iniciação envolvendo força e resistência.
			O tecido vermelho cai sob a terra. Constrói-se uma grande roda ao seu redor. É uma grande dança circular.
<i>Ritual das Tribos Rivals</i>	Predomínio de metais e percussão.	Dois grupos se formam entre a comunidade e acontece uma espécie de luta ritual entre os homens.	A mulher raptada se desprende da roda e é assediada pelos homens. Uma segunda mulher resgata o tecido vermelho do solo. É oprimida pelos homens. O pano vermelho cai novamente sob o solo.
<i>Procissão do Velho Sábio</i>	Surge o som de tubas que são levadas em repetição até uma parada.	Entra o Velho Sábio em uma procissão de anciãos. Ele sacramenta o presságio e abençoa a terra com um beijo.	O tecido vermelho estendido no solo. O sacrificador. Ele deita sob o tecido de braços abertos.
<i>Dança da Terra</i>	Frases de grande vigor e que são finalizadas abruptamente.	Acontece a comunhão com a terra através de uma dança frenética.	Partida do bando em rumo ao desconhecido. Rumo ao feminino.
			A confirmação da sentença. Dança frenética. A epidemia da violência.

PARTE II – O SACRIFÍCIO			
	Igor Stravinsky (1913)	Vaslav Nijinsky (1913)	Maurice Béjart (1956)
Introdução	Os sons das madeiras e das trombetas silenciadas se destacam até uma crescente cadência final de cordas e flautas.	Pano.	Revela-se o refúgio das mulheres. Ambiente imaculado. Apresentação daquela que será desposada.
Rodas Misteriosas de Jovens Donzelas	Prefigurado com os sons do trecho anterior. Um acorde alto e repetido anuncia o momento da escolha da vítima.	É realizada uma dança circular entre as donzelas. Um passo errado confere a uma delas o título de Escolhida.	Ritual Pré-Nupcial da Consorte. Purificação. Prenúncio da energia masculina. Construção do receptáculo de proteção em torno da Escolhida.
Glorificação da Escolhida	Breve e Violenta.	Acontece a glorificação à Escolhida através de uma dança cerimonial das donzelas	Investida do bando masculino sobre o receptáculo do bando feminino.
Invocação dos Ancestrais	Frases curtas são intercaladas com rufares da percussão.	Os ancestrais são invocados. Homens dançam trajando peles de ursos.	Revelação do feminino. O receio do primeiro contato entre os sexos. O primeiro ensaio do bando masculino sobre o bando feminino.
Ritual dos Ancestrais	Começa em silêncio e lentamente constrói-se uma série de climas até diminuir de repente nas frases que iniciaram o trecho.	A Escolhida é confiada aos cuidados dos homens velhos. É assistida pelos ancestrais.	A Escolhida reconhece sua função dentro do grupo, afirma seu poder e assim apazigua a animosidade entre os dois bandos.
Dança do Sacrifício	Um vórtice rítmico imparável até uma terrível dissonância que acaba com um único acorde.	É o sacrifício. A Escolhida presa em um círculo dança até a sua morte. A donzela é oferecida ao Deus da Primavera.	O Consorte encontra a Escolhida. O primeiro contato entre os dois. O cortejar. Extravasamento da oposição e da complementariedade do Feminino e do Masculino. A União. O ato sexual.

Pina Bausch (1975)

A angústia do feminino.

Momento da escolha daquela que se entregará ao sacrificador (o homem). A escolhida encantada se entrega ao sacrificador.

Ele a segura pelos braços. Os homens entram em cena e tomam o corpo das mulheres em seus braços. Acontece o ato sexual. É violento. Invasivo. A escolhida veste o tecido vermelho.

A mulher se aproxima do homem que a toca pelas costas. Expição e julgamento da escolhida.

O homem empurra a escolhida até a frente do palco. Momento de peregrinação. Ela é entregue a multidão que observa atônita.

Dança compulsiva do sacrifício. É a consumação da sentença.