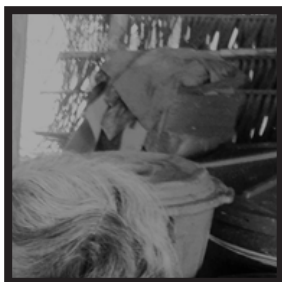
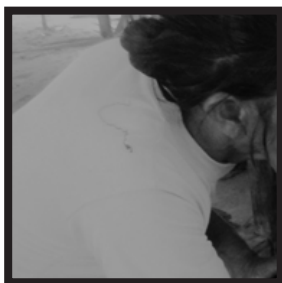


>A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA: NO ROTEIRO AS MARCAS DO AR- QUIVO E DO REPERTÓRIO

LUCIANE MOREAU COCCARO

>Universidade Federal do Rio de Janeiro



Resumo>

Este artigo analisa cinco versões do espetáculo de dança *A Sagração da Primavera* sob a perspectiva dos estudos da performance a partir dos conceitos arquivo, repertório, roteiro (TAYLOR, 2013) e movência (ZUMTHOR, 2010; 2014). Demonstro que as variações coreográficas ao mudarem nas encenações reforçam as dimensões de arquivo e repertório presentes em toda performance. O critério escolhido como fio condutor na análise dos roteiros é a distinção entre os coreógrafos que seguem e os que não seguem o roteiro, ou seja, o *Libretto* da *Sagração da Primavera* escrito por Stravinsky. E em segundo lugar, a investigação de aspectos dessas performances que podem ser identificados como marcadores de movência nos roteiros articulando as fontes de informação, tanto do arquivo, quanto do repertório. As análises das cinco coreografias, feitas neste artigo, foram realizadas a partir de registros em vídeo, de *blogs* dos artistas, de interpretações de historiadores da dança e de textos com as impressões de espectadores que escreveram em jornais na ocasião da estreia da obra em 1913.

Palavras-chave>

estudos da performance; movência; arquivo e repertório em dança; *A Sagração da Primavera*

> A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA: NO ROTEIRO AS MARCAS DO AR- QUIVO E DO REPERTÓRIO

LUCIANE MOREAU COCCARO

>lu.coccaro@gmail.com

Professora Adjunta dos Cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Ciências Humanas / Sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

INTRODUÇÃO

Danças mudam ao longo do tempo, mesmo que gerações de dançarinos [...] jurem que elas permanecem iguais. Porém, mesmo que a incorporação se modifique, o significado pode muito bem permanecer o mesmo (TAYLOR, 2013, p. 50).

Como o espetáculo de dança *A Sagração da Primavera*¹, apresentado há 105 anos e do qual não se tem nenhum registro arquivado filmico que retrate a coreografia, pode ter gerado 183 novas e diferentes montagens? A partir da citação acima de Taylor (2013) o que é passível de modificação de um espetáculo no tempo “é o valor, relevância ou significado do arquivo, e como os itens que ele contém são interpretados ou incorporados” (p. 49). Em vista disso, seguindo a perspectiva dos estudos da performance a partir dos conceitos arquivo, repertório, roteiro (TAYLOR, 2013) e movência (ZUMTHOR, 2010; 2014), pretendo demonstrar que em cinco versões da *Sagração da Primavera* as variações coreográficas ao mudarem nas encenações reforçam as dimensões de arquivo e repertório presentes em toda performance. Segundo a proposição de Taylor (2013), as categorias arquivo e repertório são fontes de informação e transmissão de conhecimento em constante interação e podem ser melhores entendidas se mediadas pela análise dos roteiros dos espetáculos. De acordo com a autora, os roteiros se referem ao enredo, à narrativa e à encenação dos espetáculos, a partir das fontes/registros encontrados, tanto no arquivo – vídeos e textos escritos “no *script*” –, quanto no repertório – a dimensão incorporada que tenta recuperar o espetáculo como aconteceu “ao vivo”.

Analisarei cinco roteiros de *A Sagração da Primavera* e os arquivos das montagens disponíveis em vídeo: as coreografias de Pina Bausch (1975)², de Millicent Hodson e Kenneth

1 Ao longo do artigo utilizo os termos *Sagração* ou *Sacre*.

2 *Le Sacre du Printemps* - de Pina Bausch – Wuppertal Tanz Theater - Alemanha – 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VUfj3vGo4n4&NR=1>> Acesso em: 22 jun. 2014.

Archer (1987)³, de Raimond Hogue (2004)⁴ e de Thierry Thieû Niang (2011)⁵ e o que teria sido o escândalo da recepção da obra de Vaslav Nijinsky (1913)⁶. A escolha dessas versões, dentre 183, deu-se porque essas são encenações reconhecidas entre historiadores e pesquisadores de dança como performances que contêm algo da criação de Nijinsky. Todas elas utilizam a música de Ygor Stravinsky. A análise visa entender como tanta variação deixa aparente um arquivo comum, e, marcadores que se repetem e reforçam o caráter de movência nos roteiros das diferentes versões, ou seja, a ideia de que quanto mais uma coisa muda, mais ela é ela mesma.

A utilização dos conceitos de arquivo e repertório foi mediada pela análise dos roteiros capaz de elucidar os modos como o arquivo e o repertório funcionam na transmissão de conhecimentos (TAYLOR, 2013). Pois, segundo Taylor (2013), os roteiros são formas de transmissão que permitem aos comentadores dos espetáculos contextualizar práticas artísticas específicas. Ademais, refletir acerca dos roteiros “pode expandir a capacidade de analisar questões do repertório – ‘ao vivo’, incorporado – e do arquivo – ‘que segue um *script*’, pois eles condensam as montagens e as ações/comportamentos” (TAYLOR, 2013, p. 66). O roteiro engloba: a narrativa, a sinopse, os *librettos*, o enredo e o desenrolar da encenação; o espaço físico, local da exibição, figurinos, cenário, estilo (ambiente, camada social, período histórico da dança) e; os aspectos corporais dos bailarinos, tais como, idade, sexo e técnicas de dança. O conceito de arquivo se refere aos materiais supostamente duráveis, tanto as interpretações de historiadores da dança sobre diversos aspectos da *Sagração*, quanto à pesquisa em textos e impressões de espectadores que escreveram em jornais na ocasião da estreia da obra, em 1913. Essas são, no caso de minha pesquisa, as fontes primárias. Considero articular as dimensões de memória arquivada e do repertório a partir de ambas fontes de dados, pois são as maneiras de obter informações sobre as performances de conhecimentos incorporados, especificamente descrições das coreografias e demais aspectos presenciais acerca dos cinco espetáculos investigados.

O caráter de reatualização ou *re-enactment* (LOPES, 2013), por meio da modificação ou reiteração de determinados aspectos de encenação nos roteiros dos quatro espetáculos posteriores à *Sagração* inaugural de Nijinsky (1913), fornece uma ideia do “ao vivo”, ou seja, da dimensão do repertório na criação de Nijinsky. A movência (ZUMTHOR, 2010; 2014) nas quatro *Sagrações* pós-Nijinsky é analisada a partir de seus roteiros, os quais são, segundo

3 *Le Sacre du Printemps* – versão de Millicent Hodson – pelo Joffrey Ballet – USA – 1989. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jF1OQkHybEQ>> Acesso em: 22 jun. 2014.

4 Blog de Raimond Hogue – Disponível em: <<http://www.raimundhoghe.com>> Acesso em: 8 jul. 2014. Trecho de *Sacre – Rite of Spring* de Raimond Hogue. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5UCy8VWqazU>> Acesso em: 16 jul. 2014. Entrevista com Raimond Hogue. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C_oH3Zm0Gkc> Acesso em: 15 jul. 2014.

Entrevista no Ecum - Encontro de Artes Cênicas em Belo horizonte em 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ePYiV2dZV5E>> Acesso em: 15 jul. 2014.

5 Blog de Thierry Niang. Disponível em: <<http://www.thierry-niang.fr>> Acesso em: 4 jul. 2014.

6 *Le Sacre du Printemps* - trecho retirado do filme *Coco & Igor* de Jan Keinan (2009). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mvAj2cOh1s4>> Acesso em: 22 jun. 2014.

Taylor (2013), os elementos capazes de fazer refletir sobre a integração entre o arquivo e o repertório, respectivamente, isto é, entre o registro das apresentações capturadas em vídeo e a sua reatualização incorporada. Cada nova criação sobre um mesmo tema afeta a sua recepção e por intermédio da movência reconhecemos nas mudanças a presença do arquivo. “A performance de uma obra poética encontra a plenitude de sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão, [...] sua potência criadora resulta da movência da obra” (ZUMTHOR, 2014, p. 285).

Este artigo dialoga, por um lado, com Piedade (2011) quando propôs entender como um espetáculo também de Nijinsky, *A tarde de um fauno* de 1912, pôde ter uma longa duração na história da dança ocidental. Por outro lado, integro-me ao debate com Järvinen (2013) e Lopes (2013) que reforçam o argumento de Taylor (2013) de que há uma negociação entre o que seria arquivo e o que seria repertório quando se trata da *Sagração da Primavera*. Por ter sido remontada 183 vezes, a *Sagração* faz parte da história da dança ocidental. Ela é uma obra que sem arquivo, sob forma de registro em vídeo da coreografia de Nijinsky, faz parte da dança ocidental do século XX a partir de diferentes maneiras de ser reatualizada. A utilização de referenciais da performance para analisar o fenômeno de longa duração da *Sagração da Primavera* na história da dança ocidental se justifica porque a performance tem esse papel “[...] enquanto aprendizado, armazenamento e transmissão de conhecimentos (Taylor, 2013, p. 45).

O critério escolhido como fio condutor na análise dos roteiros é a distinção entre os coreógrafos que seguem e os que não seguem o roteiro, ou seja, o *Libretto* da *Sagração da Primavera* escrito por Stravinsky. Em segundo lugar, a investigação de aspectos dessas performances que podem ser identificados como marcadores de movência nos roteiros articulando as fontes de informação, tanto do arquivo, quanto do repertório. As cinco coreografias analisadas neste artigo foram pesquisadas através de registros em vídeo ou em *blogs* dos artistas, dos quais se tem as referências no final do artigo⁷ e, na pesquisa de interpretações de historiadores da dança e de textos com as impressões de espectadores que escreveram em jornais na ocasião da estreia da obra em 1913.

O artigo está dividido em três partes. Na primeira, apresento o roteiro da criação inaugural de Nijinsky e problematizo o fato da noção de autoria em dança não ser algo tão relevante, uma vez que para Launay (2009) o esquecimento é condição da memória de movimentos em dança. O foco está na movência dos roteiros das coreografias, elemento capaz de articular as noções de arquivo e de repertório, para detectar entre a versão de Nijinsky e a de Hodson e Archer, o qual teve o papel de tornar esse espetáculo conhecido até hoje no meio

7 Dois são da *Sagração* de Nijinsky: No trecho do filme *Coco e Stravinsky*, uma montagem do que teria sido o escândalo da recepção da obra de Nijinsky em 1913. Numa versão da *Sagração* de Nijinsky com reposição de Millicent Hodson para o Joefrey Ballet em 1987. A montagem de Pina Bausch dançada em 1975 está disponível no You Tube. De Raimond Hogue há um vídeo e de Thierry Niang pesquisei imagens e informações presentes no *Blog* do coreógrafo. Alguns detalhamentos sobre o contexto das cinco versões pesquisadas foram adquiridos junto à historiadora da dança Isabelle Launay durante um curso que fiz com ela no Rio de Janeiro em 2013 sobre *A Sagração da Primavera*, que completou 100 anos nesta ocasião.

da dança. Classifico a *Sagração* de Nijinsky como predominantemente arquivado, porque sem registro fílmico ou fotográfico nenhum, ela gerou a montagem coreográfica de Pina Bausch em 1975, antes mesmo de se ter acesso à reposição de Hodson e Archer de 1987, que tenta recuperar a dimensão do repertório da criação inaugural. Na segunda parte, o foco está na análise comparada da coreografia de Pina Bausch que segue o roteiro - *Libretto* de Stravinsky, com a *Sacre* inaugural de Nijinsky. A *Sagração* de Pina foi apresentada em 1975, na Alemanha, enquanto ainda não se tinha nenhuma imagem filmada da *Sagração*. No terceiro tópico, demonstro que a reconstrução de Hodson e Archer serviu de arquivo e principalmente de repertório, porque graças a ela puderam ser reatualizadas as coreografias de Raimond Hogue, de 2004, e Thierry Thieû Niang, de 2011. Há evidências da movência nos roteiros dessas duas criações, as quais, apesar de terem mudado tanto, ainda são reconhecidas no *métier* de dança como *re-enacting* da proposta de “sacrifício e sagração” presentes na sinopse *Libretto* de Nijinsky/Stravinsky.

*A Sagração da Primavera: Roteiro - Libretto*⁸ - de Nijinsky (1913) e Hodson/Archer (1987)

A Sagração da Primavera foi coreografada por Nijinsky em 1913, a partir da composição da música e do *Libretto* com a sinopse da obra realizados por Stravinsky. No roteiro, a sinopse elucida o aspecto do arquivo, um registro escrito que durou no tempo e descreve a representação cênica de uma cerimônia inspirada nos povos pagãos da Sibéria, narrando o mito do sacrifício de uma virgem para fertilizar a terra na entrada da primavera. O espetáculo se divide em duas partes: a preparação do rito, no primeiro ato, “beijo à terra” ou preparação da terra; no segundo ato, “o sacrifício” que termina com a encenação da morte da “eleita”, bailarina escolhida para esse papel. Essas duas partes são compostas por 13 cenas no roteiro.

A partir da pesquisa de historiadores da dança⁹ e de arquivos de textos de comentadores da *Sagração da Primavera* que estiveram na estreia e publicaram em jornais da época suas impressões, obtive dados sobre a coreografia e o elenco, buscando me aproximar da dimensão do “estar lá”, ou seja, do repertório que é sempre presencial. Foram, no total, 45 bailarinos, sendo 21 homens e 24 mulheres em cena, mas não o tempo todo. Ao ritmo da música de Stravinsky os bailarinos e bailarinas dão golpes com os pés no chão ao mesmo tempo em que compõem vários deslocamentos divididos em subgrupos no espaço cênico. A alusão à primavera pode ser evidenciada através de homens e mulheres numa dança forte e alegre durante todo o primeiro ato. O clima é de alegria e jogo, com exceção de duas figuras anciãs que aparecem em momentos distintos ainda nessa primeira parte: o sábio e a velha que pressagiam um acontecimento dramático a se realizar no segundo ato; o sacrifício de uma das jovens. A segunda parte inicia em clima tenso, pois logo é definida a jovem que será sacrificada. A sua

8 Texto escrito da obra, que contém a sinopse da encenação.

9 Alguns detalhamentos sobre o contexto dessas versões foram adquiridos junto à historiadora da dança Isabelle Launay durante um curso que fiz com ela no Rio de Janeiro em 2013 sobre *A Sagração da Primavera*, que completou 110 anos nesta ocasião.

morte simbólica em cena culmina com o encerramento da música e o final do espetáculo. No último momento o grupo de bailarinos ergue o corpo da bailarina eleita para o sacrifício (CUETO JR., 2013).

Da criação inaugural de Nijinsky há relatos escritos sobre a recepção da obra, mas nenhum registro dos passos de dança foi deixado, isto é, da coreografia propriamente dita (JÄRVINEN, 2013). A investigação acerca da coreografia de Nijinsky, no nível do que Taylor (2013) considera repertório, refere-se à montagem em passos e gestos que se tem em registros arquivais por meio de fotos e vídeos da reconstrução de Millicent Hodson e Kenneth Archer (1987). De Hodson e Archer, há o espetáculo filmado e as fotos dele em remontagens para diversas companhias de dança nos EUA, França, Inglaterra, Finlândia, Portugal, Itália, Suíça, Rússia, Alemanha, Japão, e inclusive para o balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e para o Teatro Guaíra em Curitiba. Informações retiradas do *Blog* de Hodson e Archer¹⁰. Considero todos esses espetáculos remontagens, pois são reproduções de uma mesma sequência coreográfica de passos, diferente de coreografia, criação, ou versão que se refere a novas composições.

A *Sagração da Primavera* de Nijinsky estreou em 29 de maio de 1913 em Paris com uma temporada de 6 apresentações apenas. O que encontrei da época foram descrições de historiadores da dança sobre espectadores que assistiram a estreia e escreveram em periódicos e jornais sobre suas percepções. Esses relatos ressaltaram ter sido um escândalo a estreia da *Sagração*, porque o público teria vaiado e se revoltado contra a coreografia de Nijinsky. Quando historiadores da dança se referem à coreografia de Nijinsky, eles se reportam à montagem da qual se tem registro arquivado em fotos e vídeos, que é a reconstrução de Millicent Hodson e Kenneth Archer de 1987. Ao atentar para a ausência de fontes de dados registrados em vídeo da inaugural de *A Sagração da Primavera* de Nijinsky, percebi que Pina Bausch criou, em 1975, *Frühlingsopfer*¹¹ a partir do *Libretto* da *Sacre* escrito por Stravinsky, sem nenhuma imagem da coreografia de Nijinsky dançada na época. A reconstrução de Hodson e Archer da *Sagração* de Nijinsky somente foi encenada/registrada/filmada em 1987, 12 anos mais tarde. O rechaço inicial na estreia e o posterior sucesso na história da dança das montagens de Nijinsky e de Pina Bausch, demonstram a capacidade da performance em modificar os conhecimentos em dança, uma vez que a *Sagração* de Nijinsky marca o início da Dança Moderna e a versão de Pina Bausch demarca o último espetáculo coreografado assinalando as posteriores criações da coreógrafa na linhagem denominada *Tanztheater*.

Este tópico está centrado na noção de movência dos roteiros (ZUMTHOR, 2014) para analisar a instabilidade das variações nas reproduções de uma mesma performance. A adaptação é uma possibilidade em recriações de um mesmo espetáculo, uma vez que, a partir da movência, a oposição entre mudança e reiteração é colocada em jogo na relação entre arquivo e repertório ao *comparar* *A Sagração da Primavera* de Nijinsky com a de Hodson e Archer. Escolho

10 *Blog* de Hodson e Archer. Disponível em: <http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_Ballets_Old_%26_New/Welcome.html> Acesso em: 4 jul. 2014.

11 *A Sagração da Primavera*.

a movência para minha análise em vez de pensar em autoria, seguindo o argumento de Launay (2009) que afirma não ser relevante reivindicar nem autoria e nem autenticidade em dança. Ela parte do princípio de que a memória da dança incorpora o esquecimento de coreografias e passos. Próxima da discussão de Lopes (2013), comparo cinco versões da *Sagração* como modos performativos de construir memória por meio de inúmeros *re-enactments* em dança. Enfatizo que a articulação entre o que é arquivo e o que é repertório depende da movência dos roteiros, através de aspectos marcadores que mudam, e ao se modificarem, permanecem sendo reconhecidos no *métier* de dança como referentes à *Sagração* de Nijinsky, mesmo se sabendo tão pouco sobre ela.

A memória enquanto recriação do vivido no pensamento do “corpo-em-arte” é a tese sustentada por Leonardelli (2010) ao propor o estudo da memória: “em funcionamento nos processos de criação do corpo-em-arte” (p. 1). Segundo a autora, o resgate de um espetáculo ou performance tanto é estimulado pelas interpretações de pesquisadores e comentadores das obras, quanto por meio da análise do desempenho espetacular das composições coreográficas:

as artes performativas, como trabalho humano de fronteira disciplinar por natureza, oferecem os registros documentais por onde se pode iniciar um pensamento que revise a noção de memória como retorno da experiência (e do sujeito, enquanto formado por esse retorno) ao passado, até o desligamento completo do real; e sugerir a ideia de atualização do vivido pelo presente (LEONARDELLI, 2010, p. 5).

Em dança a performance tem um papel importante na memória, na manutenção da memória coletiva, porque as coreografias são lembradas em função de anotações de movimentos ou via lembranças das companhias de dança, dos(as) bailarinos(as) e dos(as) coreógrafos(as). A dança segue uma tradição oral e por isso pode ser pesquisada à luz de referenciais da performance. Muitos espetáculos de dança viraram domínio público graças à forma com que a memória coletiva dos artistas detém as informações sobre muitas dessas obras (CHARTIER, 2009). Parto da ideia de Taylor (2013) sobre a performance ser um comportamento expressivo responsável pela transmissão de memória em dança. Considero *A Sagração da Primavera* um conhecimento que foi sendo incorporado à história da dança ocidental. A questão é saber qual, dentre a versão de Nijinsky e a de Hodson/Archer, teve esse papel decisivo capaz de tornar esse espetáculo conhecido até hoje.

Embora na história da dança ocidental a *Sagração* de Nijinsky seja a mais famosa, demonstro neste artigo que a *Sacre* que temos em vídeos gravados é a de Hodson e Archer e, que essa montagem chamada reconstrução corresponde ao mais próximo do que teríamos da coreografia de Nijinsky. A fragilidade das fontes de pesquisa, de escrever sobre a *Sagração da Primavera* de Nijinsky a partir dos aspectos formais da dança e de ter poucos dados tornou-se o foco da análise. O tema desse artigo surgiu a partir da reflexão sobre os tipos de fontes de dados ou sobre a ausência delas. Analisei fontes de transmissão arquivada do que foi dito sobre o espetáculo de dança de Nijinsky a partir dos relatos da audiência na estreia e de historiadores que escreveram sobre essa época, dados registrados por Järvinen (2013), assim

como as descrições sobre o espetáculo, que foram adquiridos a partir dos historiadores da dança Bourcier (2001) e Launay (2003, 2009).

Considero a questão da movência relevante em minha análise, a partir do momento em que Millicent Hodson e seu marido Kenneth Archer fizeram o que chamaram de reconstrução da *Sagração*, e, desde sua primeira montagem em 1987, assumiram a autoridade para remontar a obra de Nijinsky. Da montagem coreografada por Nijinsky, em 1913, tem-se alguns desenhos. Hodson fez uma pesquisa destes desenhos e de anotações coreográficas feitas por Bradislava, irmã de Nijinsky, que dançou sua obra original, além de algumas notações da coreografia redigidas pela assistente de Nijinsky, Marie Rambert (LAUNAY, 2003). Destes traços de imagens e memórias da dança, Hodson e Archer coreografaram e venderam como se fosse a composição inaugural de Nijinsky.

Essa questão de autoria tem sido polêmica em alguns círculos de historiadores da dança como aponta Launay (2003), mas sigo a visão dela e de Järvinen (2013), segundo a qual não é relevante falar em autoria, mas em tradições orais como no caso da dança. O foco do presente artigo não está na autoria, isto é, decidir quem pode assinar a versão “original” da *Sagração*. A questão central é perceber um problema anterior ao da autoria: trata-se de uma questão de desigual tipo de fonte e de como analiso este dado. O que me detenho em demonstrar é que a partir dos dados de pesquisa de Järvinen (2013) é possível afirmar que no imaginário e na memória da dança ocidental o que tem sido difundido por historiadores da dança e bailarinos(as) é a versão polêmica da *Sagração* de Nijinsky, e por isso a considero no nível do arquivo. Temos dela impressões escritas por meio de relatos da época, em contraposição ao que de fato temos em forma de repertório da encenação coreográfica de Hodson e Archer. Esses criadores, desde 1987, executam as sucessivas remontagens da obra de Nijinsky pelo mundo afora, mais de 20 em 11 países diferentes.

Enquadro em minha análise a *Sagração* de Nijinsky mais como arquivo do que como repertório me contrapondo a noção de Järvinen (2013) que considera haver uma negociação entre ambos. Analiso que embora ela seja considerada repertório da dança moderna, obra-prima e emblemática do século XX, essa é uma visão da história da dança. Minha contribuição numa perspectiva antropológica é salientar o quanto a história da dança e o *métier* de dança contemporânea reificam a *Sagração* de Nijinsky como um marco significativo com base em dados quase inexistentes da encenação em si. Eu considero essa obra um arquivo porque tudo o que sabemos dela até hoje é conhecido apenas por descrições de espectadores que viram e contribuíram para construir classificações em dança, com base em suas interpretações. O que tenho acesso e o que parece ser uma espécie de elo perdido nesse processo de tentar capturar o que seria a criação de Nijinsky, é a reconstrução de Hodson e Archer de 1987. É a partir dela que as 183 novas versões puderam ser criadas, exceto a de Pina Bausch. Considero a *Sagração* de Hodson/Archer como repertório porque através dessa performance outras obras têm sido tanto reproduzidas como recriadas. Digo repertório no sentido de ter força enquanto performance na transmissão de conhecimentos incorporados, para seguir o argumento de

Taylor.

Nijinsky se inspirou nas cerimônias pagãs russas de consagrar a terra na primavera através do sacrifício de uma virgem. A coreografia de Nijinsky foi composta depois dos figurinos terem sido feitos por Nicolai Roerich, um historiador que colecionava pequenas estátuas de madeira de corpos com os braços presos ao longo do corpo. Nijinsky foi afetado por estas imagens e pelas histórias do folclore de tribos primitivas da Sibéria na Rússia ao compor sua coreografia (LAUNAY, 2003).

No início do século XX, Nijinsky era o primeiro bailarino da companhia de Diaghlev intitulada Balés Russos. A dança clássica acadêmica era o estilo de dança de maior sucesso na época devido ao virtuosismo técnico dos bailarinos que dançavam de forma acrobática. Mas, apesar do sucesso técnico inigualável da dança clássica encenada nos espetáculos de Diaghlev, o momento em que Nijinsky começa a coreografar era uma etapa provocativa dos Balés Russos, que anunciava a entrada num estágio diferente ao que era mostrado tecnicamente no palco. As duas mais marcantes coreografias de Nijinsky, *A tarde de um fauno* (1912) e *A Sagração da primavera* (1913), causaram espanto e depois entraram com louvor para a história da dança. Ambas são até hoje remontadas e comentadas.

A tarde de um fauno foi repudiada porque a plateia considerou que os gestos do fauno, o próprio Nijinsky dançou o papel, eram obscenos (PIEIDADE, 2011), o que logo se tornou atrativo para o público (BOURCIER, 2001). Na estreia de *A Sagração da Primavera*, a plateia gritou, vaiou, assobiou e estranhou o tema, a música e os movimentos dos bailarinos que não tinham nada de atlético ou virtuoso, contrariando a dança acadêmica clássica que tinha como marca registrada uma técnica apurada na execução dos passos, conferindo leveza aos bailarinos(as). Esses dançavam elaboradas sequências de giros e saltos sem demonstrar esforço, sem fazer qualquer ruído no contato com o solo, além de vestirem roupas leves e manterem o semblante suave, quase etéreo. Até hoje a dança acadêmica clássica mantém essas exigências (BOURCIER, 2001). *A Sagração* de Nijinsky entrou para a história da dança, por ter feito o oposto do que era valorizado na dança acadêmica em sua época. Consagrou-se mais pelo escândalo na recepção da plateia, relatado em sua estreia, do que propriamente pela coreografia de passos em si, reforçando meu argumento de que a *Sagração* de Nijinsky existe e perdura no arquivo através apenas dos relatos escritos sobre sua estreia.

A movência da coreografia de Nijinsky para a de Hodson/Archer pode ser evidenciada em marcadores que identifiquei como aspectos que permaneceram os mesmos: a música de Stravinsky, o figurino que segue igual, de acordo com os desenhos da época da estreia, a encenação que permanece dividida em dois atos e subdividida nas 13 cenas. Nijinsky assim como Hodson e Archer coreografaram para bailarinos(as) clássicos(as), mas propondo uma inversão dos gestos habituais do balé. Os movimentos, as posturas e os saltos eram a partir da rotação das pernas e dos pés para dentro (em adução ou *en dedans*). Além de desconfortável para os bailarinos(as), a estética corporal causou espanto na plateia porque era diferente e foi considerado grotesca em 1913. Havia barulho no solo quando os(as) bailarinos(as) saltavam,

diferentemente dos passos leves e com rotação externa das pernas, em abdução ou *en dehors*, típico do balé (BOURCIER, 2001).

Esse estranhamento da plateia ocorreu porque Nijinsky queria um tipo de bailarino(a) sem interpretar e sem emoções humanas em cena. No balé, também não há interpretação, mas pelo conjunto da obra, pela narrativa da história, o público percebe a emoção dos personagens que representam os papéis. Na tradição do balé clássico, desde o século XVI, os papéis principais expõem a relação entre um ser sobrenatural e um ser humano, por exemplo, a paixão impossível entre um cisne e um príncipe no *Lago dos cisnes*. As histórias dos balés se parecem com as de conto de fadas. A *Sagração* montada de forma semelhante por Nijinsky, Hodson e Archer propõe que os bailarinos(as) se comportem como marionetes, como bonecos sem emoção aparente. Apenas deveriam executar o ritmo da música sem interpretá-la. A coreografia de Nijinsky impôs uma nova proposta, a retirada dos aspectos humanos que expressam sentimentos na representação (BOURCIER, 2001; LAUNAY, 2003).

Para encerrar minha comparação, embora com poucos dados visuais da coreografia de Nijinsky, posso afirmar que ela serviu de arquivo para a coreografia de Hodson e Archer ser feita, graças ao tipo de fonte, anotações e relatos de quem a assistiu na estreia. Considero o que temos acesso por meio de imagens e que virou repertório da dança contemporânea ocidental, que é a reconstrução de Hodson e Archer. Os aspectos da movência nos roteiros apontados acima que se repetiram, deixam escapar a efemeridade daquilo que não se tem registro ou não se tem como afirmar que mudou, e fazem parte da repetição instável na performance. Não há uma performance de um mesmo espetáculo que possa ocorrer de forma idêntica (ZUMTHOR, 2010). Cada performance é capaz de colocar algo diferente em emergência, mas isto só poderá ser analisado comparativamente quando tivermos os mesmos tipos de fontes no arquivo e no repertório, que é o caso das *Sagrações* de Pina Bausch, Raimond Hogue e Thierry Thieû Niang.

Pina Bausch coreografa segundo roteiro – *Libretto* – de Nijinsky/Stravinsky

A Sagração da Primavera, assim como “Antígona, pode ser encenada de múltiplas maneiras, o texto persiste inalterado” (TAYLOR, 2013, p. 49). O *Libretto* escrito por Stravinsky para a primeira montagem desse espetáculo realizado por Nijinsky segue sem modificação. A coreografia de Pina Bausch partiu do roteiro – *Libretto* – de Stravinsky e do arquivo de informações sobre o espetáculo de Nijinsky. Esta montagem de Pina Bausch foi apresentada, pela primeira vez, em 1975 na Alemanha, enquanto ainda não se tinha a reconstrução de Hodson e Archer, disponível em vídeo apenas em 1987.

Ao comparar a versão de Pina Bausch com a de Nijinsky, há muita semelhança e

algumas diferenças entre as duas coreografias. A reiteração ou a repetição na dança pode ser entendida como característica da performance enquanto reconhecimento e citação. Segundo Zumthor (2014), a performance é uma maneira de recriar algo que estava já reconhecido como tradição, como no caso dos *re-enactments* da *Sagração* de Nijinsky, famosa no meio de dança desde a sua estreia tão comentada (JÄRVINEN, 2013). Pina Bausch a partir das decisões coreográficas realizadas na sua versão da *Sacre*, reatualizou o espetáculo por meio das fontes arquivais e de referências comentadas sobre o repertório do que teria sido a montagem de Nijinsky.

No roteiro de Pina Bausch permanecem itens do arquivo, por exemplo: a música de Stravinsky que é utilizada em ambas e a estrutura do ritual de sacrifício, mantida através da redução de alguns personagens. Na coreografia de Pina são excluídos os papéis dos “anciões, o sábio e a velha” e, ainda que se mantenha o papel da “eleita” e a divisão entre um grupo de homens e outro de mulheres separados, considero que a *Sacre* de Pina Bausch é uma interpretação do que ela sabia da criação de Nijinsky. Pois, a narrativa cênica, as sequências de cenas, têm uma correspondência com o que sabemos da versão de Nijinsky. Pina Bausch seguiu o mesmo roteiro, *Libretto*, e a sinopse do ritual de sacrifício da “eleita”.

Na versão de Pina Bausch, os(as) bailarinos(as) foram também socializados na técnica clássica em sua formação, mas, além disso, eles têm a técnica da dança moderna alemã. Destaco que essa socialização na dança moderna lhes confere um tônus muscular diferente e uma *hexis* corporal distinta. A respiração, através do sopro, é algo para a qual Launay chama a atenção como marca registrada no trabalho de Pina. A respiração, através do domínio da entrada e saída de ar durante a execução dos movimentos, é fundamental na dança de Pina Bausch, mas destaco que é um dos princípios fundamentais da dança moderna, em oposição ao balé, no qual os(as) bailarinos(as) não devem demonstrar cansaço, mesmo se estiverem ofegantes durante a dança.

A areia marrom escura é o único elemento no espetáculo da Pina. Não há cenário, há apenas uma luz centralizada que não permite ao espectador demarcar onde termina o palco. O figurino, além dos pés descalços dos(as) bailarinos(as), é composto de camisolas transparentes cor de carne para as mulheres, com acréscimo do vestido vermelho usado pela “eleita”. Os bailarinos usam calça social preta sem camisa. Ao contrário do figurino do que se sabe da versão de Nijinsky, todos os bailarinos(as) se apresentavam com excesso de roupa colorida, uma tendência para ser considerada “fantasia”. No figurino da *Sagração* de Nijinsky se percebe a tentativa de reprodução de vestimenta de um povo primitivo russo (LAUNAY, 2003).

A coreografia de Pina, que tem no total 36 minutos, o tempo exato da música de Stravinsky, inicia apenas com um grupo de mulheres em cena, e somente no minuto 5:37 entram os homens. Com a entrada desses se estabelece uma dança às vezes polarizada em um grupo de homens separado do das mulheres, mas em alguns momentos todos se unem num grande coro em oposição à “eleita”, que dança um solo em separado. No minuto 24:34 é definida a bailarina que será a eleita para o sacrifício, quando ela veste o vestido vermelho

após o toque de um dos homens. Pina desenrola a coreografia até o final em cima do sacrifício dessa bailarina. São 12 minutos de representação do sofrimento e da morte dela, encenados pela dança solo de exaustão da bailarina, principalmente nos últimos 6 minutos. A morte é encenada com a queda da bailarina com o ventre direcionado ao chão de areia, numa inversão clara do que se sabe da coreografia de Nijinsky em que a eleita é alçada pelos homens com o ventre direcionado ao céu, como aparece na versão gravada de Hodson e Archer.

Pina Bausch interpreta e coreografa do sacrifício com ênfase na morte da personagem chamada na obra de Nijinsky de a “eleita”. O que assistimos na coreografia de Pina, apresentada em um ato contínuo, é o desenrolar sofrido dessa bailarina que morre na encenação lentamente e de forma agonizante frente ao grupo de homens e mulheres que participam do sacrifício. Em relatos da época, segundo Launay (2009), a plateia se sensibilizou com a representação cênica de uma morte anunciada e solitária, uma vez que há um grupo de pessoas que assiste, consente com a morte e não faz nada para impedi-la.

Os dois espetáculos tiveram uma recepção parecida. Ambos não foram bem recebidos pelos seus respectivos públicos em suas estreias e na temporada que se seguiu, mas depois se consagraram como duas obras reconhecidas e de sucesso na história da dança ocidental do século XX (BOURCIER, 2001). O público se revoltou contra essas encenações, porque as duas versões trouxeram elementos novos na forma de dançar da época e, atualmente, são as coreografias de maior sucesso da *Sagração*. Devido a essas reações historiadores da dança ocidental classificaram a versão de Nijinsky como marco inaugural da dança moderna, enquanto a montagem de Pina Bausch marcou a passagem da dança moderna para a *Tanztheater*, dança-teatro (BOURCIER, 2001).

Além de ter se tornado uma coreografia famosa mundialmente no *métier* de dança ocidental, *A Sagração da Primavera* criada por Pina Bausch faz parte do repertório das apresentações da *Wuppertal Tanz-Theater*, dirigida por ela, ainda existente após a sua morte em 2009. Launay, no curso que fiz com ela em 2013, informou que a *Sagração* para Pina representava uma espécie de rito de passagem da *Wuppertal*, pois cada bailarina, para se tornar importante na companhia, tinha que dançar o papel da “eleita”. A partir dessa dança a bailarina mudava de status dentro do grupo.

O rechaço inicial na estreia, o posterior sucesso, as mudanças de status, tanto na história da dança, quanto da bailarina principal podem ser observados a partir da performance capaz de modificar o conhecimento em dança, ao mesmo tempo em que reforçam a ideia de tradição. Cada nova criação sobre um mesmo tema renova e afeta a sua recepção e por intermédio da movência reconhecemos nas mudanças a presença do arquivo. “A performance de uma obra poética encontra a plenitude de sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão, [...] sua potência criadora resulta da movência da obra” (ZUMTHOR, 2014, p. 285).

O conceito de movência serviu para ilustrar até agora o grau de instabilidade e seus desdobramentos nas modificações que foram descritas na comparação entre a *Sagração* de

Nijinsky e a de Pina Bausch. As adaptações feitas por Pina na sua encenação, tanto as que seguem as supostas ideias presentes na obra de Nijinsky, quanto as que dela se diferenciam, foram uma evidência da criação por intermédio de conhecimentos vindos de um arquivo composto por relatos da recepção da *Sagração* de Nijinsky, sendo este o ponto de partida e referência para Pina planejar o seu espetáculo, hoje repertório de sua companhia de dança e da história da dança ocidental.

Hogue e Niang: ruptura com o roteiro e *re-enacting* de Nijinsky

Os dois coreógrafos contemporâneos, Raimond Hogue e Thierry Thieû Niang, foram escolhidos para análise devido ao fato de suas composições terem sido muito diferentes da ideia de Nijinsky, mas mesmo assim serem reconhecidas como tendo forte vínculo com ela (LAUNAY, 2009). A escolha desses coreógrafos, dentre 183 outros, ocorreu porque eles têm algo em comum: ambos escolheram bailarinos e bailarinas fora do que seria um padrão de corpo na dança contemporânea. Hogue, com 64 anos e uma escoliose visível na coluna, propõe um contraste quando compartilha a cena na *Sacre* com um jovem bailarino e demonstra seu posicionamento político de contestação aos padrões estabelecidos de “corpo ideal”, apropriado para a dança cênica. Niang monta sua *Sagração* para pessoas acima de 65 anos que não são bailarinos nem bailarinas. Interpreto haver uma posição política semelhante à levantada por Hogue, evidenciada nessa seleção de idosos para dançar. No foco de ambos está a desconstrução de cânones sobre o corpo na dança contemporânea, para estabelecer novos parâmetros e dar visibilidade à diferença em cena. Os dois coreógrafos quebram com a narrativa do sacrifício proposta de Nijinsky, reproduzida por Hodson/Archer e seguida por Pina Bausch. Não há o sacrifício de uma jovem para consagrar a primavera, não há a ideia de narrativa, mas a dramaturgia se apoia nos corpos, nas diferenças de idades compartilhando a encenação e, sobretudo, na música de Stravinsky, o marcador que permanece igual em todas as cinco *Sagrações* pesquisadas nesse artigo.

Hogue coreografou dois *re-enactments* inspirados em espetáculos de Nijinsky, a *Sacre – The Rite of Spring*, em 2004, e *A tarde de um fauno*, em 2008. Hogue tem 64 anos e foi durante 10 anos, de 1980 a 1990, o dramaturgo das peças de Pina Bausch no *Tanztheater Wuppertal*. Costa (2011), em entrevista com o coreógrafo, afirma que ele diz se inspirar na frase de Pier Paolo Pasolini para coreografar a *Sacre*: “Temos que colocar o corpo na batalha”. Para Hogue, o tema da *Sagração* é o corpo. Para Nijinsky, o tema era o sacrifício. Analiso a versão de Hogue como contendo fortemente a ideia do sacrifício do/no corpo. Ele repudia a ideia de corpo perfeito na dança e apresenta através do tema da diferença nos corpos uma proposta de dança contemporânea. Hogue tem uma estatura baixa e uma escoliose em forma de “s” (um desvio na coluna vertebral). O problema na coluna afetou sua cintura pélvica, que também apresenta um desnível, sendo este perceptível na maneira com que Hogue caminha e dança. Ele tem um corpo assimétrico, muito diferente do corpo que tem sido buscado na dança artística

profissional.

Para dividir a cena na *Sagração*, Hogue escolheu um bailarino belga chamado Lorenzo De Brabandere, um jovem de porte atlético. Afirmo que, diferentemente do sacrifício em Nijinsky, a ideia do “corpo na batalha” é o que emerge na versão de Hogue pela presença de dois bailarinos com distintas idades e habilidades físicas, mas que se entregam a um jogo de trocas no espaço, lembrando uma competição na qual não são destacados os aspectos de diferença entre os intérpretes. Numa entrevista¹² com o coreógrafo, Hogue afirma que se alguém ao olhar o seu corpo sentir alguma questão diferente é porque essa pessoa tem provavelmente problemas com o seu próprio corpo. Ele afirma que a sua luta política vai contra o padrão de “corpo ideal” criado pelo nazismo no III Reich, instância que decidia, devido aos aspectos estéticos e raciais, quem deveria viver e quem deveria morrer. Hogue rebate essa forma de pensar através de sua criação *de A Sagração da Primavera*.

Niang, em 2011, iniciou um projeto de dar aulas de dança contemporânea para idosos no sul da França. Inicialmente, não era a intenção montar coreografia alguma, mas ela foi surgindo a partir da busca de um gesto artístico e poético nesses corpos diferentes, ideias presentes na entrevista¹³ e trechos da preparação para o espetáculo.

Niang trabalhou 7 anos como professor em Marseille num projeto social de dança para idosos. Sua ideia era pesquisar o que o corpo em dança pode fazer, partindo da questão: “O que pode a dança?”. A escolha de *montar A Sagração da primavera* veio do grupo e Niang propõe na montagem perceber o que sua versão da *Sagração* causa, desperta no público, o que ela faz ao público e à arte? Ele parte do princípio que sua coreografia não é arte, mas é vida. Ele trabalhou com a ideia de tempo, *Chronos*, e um dos *performers*, como ele intitula as pessoas que dançam com ele, representa a figura do tempo e corre em círculo sem parar durante todo o tempo da *Sagração*, nos 36 minutos exatos da música de Stravinsky. Launay considera essa corrida em círculo de todos os intérpretes como polissêmica, pois ela amplia o sentido para várias interpretações. A encenação se passa num palco italiano, há um foco central e os *performers* estão todos vestidos de roupa preta. A coreografia se desenrola em cima de duas ações básicas: correr em círculo ou caminhar nele em sentido anti-horário. A coreografia mostra as idades avançadas dos *performers* e a questão política está evidenciada na proposta de Niang de dar visibilidade aos idosos que, segundo ele, era um povo invisível em nossa sociedade, pois o idoso enfrenta uma morte social, principalmente no âmbito da dança contemporânea. Todos os intérpretes são aposentados¹⁴.

Considero que as duas *Sacres*, de Hogue e Niang, têm em comum um projeto político no que se refere à escolha de corpos fora do padrão estabelecido no *métier* de dança contemporânea. Ademais, a escolha de corpos idosos ou com alguma diferença visível fisicamente reforça a ideia

12 Entrevista completa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C_oH3Zm0Gkc> Acesso em: 23 jul. 2014.

13 Entrevista completa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CqApASHamww>> Acesso em: 23 jul. 2014.

14 Essas informações foram retiradas de meu diário de anotações do dia 02 ago. 2013 sobre a *Sagração* de Niang junto ao curso com Isabelle Launay.

de falsa reiterabilidade e impossibilidade de reprodução, como analiso a partir de Zumthor (2010). Uma vez que as duas *Sagrações* somente podem ser realizadas por essas pessoas e em seus corpos, elas não podem ser remontadas como no caso da reconstrução que Hodson e Archer fizeram da *Sagração* de Nijinsky ou da coreografia de Pina Bausch, visto que são consagradas em corpos específicos, únicos. A falsa reiterabilidade é o elemento de performance fugaz e efêmero, porque limita a possibilidade de cópia e reposição dessas duas versões serem dançadas por outros corpos. A movência do roteiro de Niang e Hogue está na dimensão do repertório, de que há uma presença dessas montagens intrínseca para quem ela foi montada. Os registros em arquivo e vídeo permitem fixar ainda mais essa falsa reiterabilidade, portanto, unicidade das obras de Niang e Hogue.

CONCLUSÃO

A criação inaugural de *A Sagração da Primavera* de Nijinsky, seu roteiro das cenas e sinopse do espetáculo, age nas versões dos coreógrafos Pina Bausch, Raimund Hogue e Thierry Niang mais fortemente no nível do arquivo, devido ao acesso por meio de relatos escritos sobre essa obra coreográfica. Enquanto a reconstrução de Hodson e Archer demonstra ter um papel de ter se tornado o repertório da versão de Nijinsky, uma vez que incorpora o dito a respeito do que teria sido a apresentação de estreia dessa obra no imaginário, e por criar num suporte capaz de gerar registros em vídeo dessa montagem, foi responsável pelo registro, tanto arquivado, quanto no repertório. A coreografia de Pina Bausch se encontra mais ligada à tradição de registros escritos, ou do arquivo, que é como considero a versão de Nijinsky.

Procurei demonstrar que através do aspecto da movência nos roteiros das montagens, que designa a instabilidade nas criações das cinco performances de *A Sagração da Primavera* e, através da análise de suas variantes que existem marcadores, os quais ao permanecerem intocáveis reforçam a mudança para reiterar a tradição. “As tradições existem menos por elas mesmas do que geradas na memória daqueles que as vivem e vivem delas: saber cumulativo que o grupo tem de si próprio” (ZUMTHOR, 2010, p. 283).

Para concluir ressalto que a música de Stravinsky é o marcador que se repete intacto em todas as cinco versões analisadas e é o fator de afirmação das quatro *Sagrações* se reportarem a de Nijinsky. Nas *Sacres* pesquisadas observei dois pontos que classifico como aspectos diferenciais. Primeiro, a relação com o corpo dos bailarinos(as) em suas visualidades e técnicas. Nesse quesito as cinco *Sagrações* se dividem em quatro grupos distintos: a coreografia de Nijinsky, Hodson e Archer foram criadas para bailarinos com técnica de balé clássico; a de Pina Bausch foi criada para bailarinos que combinavam em suas trajetórias artísticas profissionais, tanto a dança clássica quanto a moderna; Hogue, sem físico de bailarino, compartilha a cena com um bailarino profissional que faz parte do *métier* de dança contemporânea belga; e Niang propositadamente escolheu criar a sua *Sagração* para idosos, *performers* não bailarinos(as).

O segundo aspecto diferencial na comparação entre as cinco montagens foi identificar

quem segue o roteiro, no sentido de tema e narrativa do sacrifício de uma jovem para consagrar a entrada da primavera, *Libretto* criado por Stravinsky (seguido pela inaugural *Sagração* de Nijinsky), e quem rompe com esse roteiro. Hodson/Archer e Pina seguem a estrutura do ritual de sacrifício seguindo a narrativa original. A coreografia muda, mas o enredo e a história permanecem o mesmo. Hogue traz uma proposta diferente para a ideia de sacrifício: “o corpo na batalha”. Do mesmo modo Niang rompe com a sinopse de Nijinsky e inventa outro argumento coreográfico em cima do tempo e da passagem dele.

REFERÊNCIAS

- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- JÄRVINEN, Hanna. 2013. They never dance: The Choreography of Le Sacre du Printemps, 1913. **Avant**, vol. IV, n. 3/2013. ISSN:2082-6710 avant.edu.pl/en. Disponível em: <<http://teak.academia.edu/HannaJärvinen>> Acesso em: 08 jul. 2014.
- LAUNAY, Isabelle. Communauté et articulations, à propôs de la récréation du Sacre du printemps de V. Nijinsky. *Être ensembles, figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, **Centre National de la Danse**, Paris, 2003. Version sur le site Paris 8 Danse. Disponível em: <http://www.danse.univparis8.fr/liste_documents.php?th_id=1&sorting=ONLINE> Acesso em: 10 jul. 2014.
- _____. Une fabrique de la mémoire en danse contemporaine ou l'art de citer. Inédit. **Conférence donné au SESC**, Biennale de danse contemporaine de Santos (Brésil). 2009. Disponível em: <http://www.danse.univparis8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6> Acesso em: 10 jul. 2014.
- LEONARDELLI, Patrícia. A memória como recriação do vivido no pensamento do corpo-em-arte. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, **ABRACE**, 2010.
- LOPES, Bruna Antonelli Martins. **Arqueologia da dança**: modos performativos de fazer história. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2013.
- PIEIDADE, Acácio. A longa tarde de um fauno. **Ilha: Revista de Antropologia**, Florianópolis: Ed: UFSC, v.11, n. 1, 2, p. 145 - 158, (2009) 2011.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LE SACRE DU PRINTEMPS - Sagração da Primavera, coreografia de Nijinsky com música de Igor Stravinsky, figurino de Coco Chanel – estreia 1913 pela Cia russa de balé de Diaghlev – trecho retirado do filme *Coco & Igor* de Jan Keinan (2009). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mvAj2cOh1s4>> Acesso em: 22 jun. 2014.
- LE SACRE DU PRINTEMPS- Sagração

da Primavera de Nijinsky, versão Millicent Hodson – pelo Joffrey Ballet – USA – 1989. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jF1OQkHybEQ>> Acesso em: 22 jun. 2014.

LE SACRE DU PRINTEMPS - Sagração da Primavera de Pina Bausch – Wuppertal Tanz Theater – Alemanha – 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VUfj3vGo4n4&NR=1>> Acesso em: 22 jun. 2014.

BLOG de Hodson e Archer. Disponível em: <http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_Ballets_Old_%26_New/Welcome.html> Acesso em: 4 jul. 2014.

BLOG de Thierry Niang. Disponível em: <<http://www.thierry-niang.fr>> Acesso em: 4 jul. 2014.

BLOG de Raimond Hogue. Disponível em: <<http://www.raimundhoghe.com>> Acesso em: 8 de julho de 2014.

TRECHO de Sacre – Rite of Spring de Raimond Hogue. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5UCy8VWqazU>> - Acesso em: 16 jul. 2014.

ENTREVISTA com Raimond Hogue. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C_oH3Zm0Gkc> Acesso em: 15 jul. 2014.

ENTREVISTA no Ecum - Encontro de Artes Cênicas em Belo Horizonte em 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ePYiV2dZV5E>> Acesso em 15 jul. 2014.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins fontes, 2001.

COSTA, Tiago Bartolomeu. **Raimond Hogue**

reclama: é falsa a perfeição do corpo. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/raimund-hoghe-reclama-e-falsa-a-perfeicao-do-corpo-278260>> Acesso em: 15 jul. 2014.

CUETO Jr., Amancio. Stravinsky: A Sagração da Primavera. **Euterpe – blog de música clássica**. 2013. Disponível em: <<http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/stravinsky-a-sagracao-da-primavera>> Acesso em: 10 jul. 2014.

RECEBIDO EM 12 DE MAIO DE 2016
APROVADO EM 30 DE MAIO DE 2018

*THE RITE OF SPRING: MARKS OF ARCHIVE
AND REPERTOIRE IN THE SCRIPT*

ABSTRACT

In the present article I analyze five different versions of the dance performance The Rite of Spring from the perspective of performance studies and according to the concepts of archive, repertoire, script (TAYLOR, 2013) and mouvance (ZUMTHOR, 2010; 2014). I shall demonstrate that the choreographic variations between each staging reinforce the dimensions of the presence of archive and repertoire in every performance. The guiding criteria for the analyses of the scripts are the distinction between the choreographers who abide by the script – Stravinsky’s libretto – and those who do not and the search for aspects in the scripts that may be identified as mouvance cues once we articulate the archive and repertoire sources. The following analyses were based on video recordings, the artists’ blogs, dance historians’ interpretations and newspapers articles from the time by spectators with their impressions on the occasion of the premiere of the work in 1913.

Keywords> Performance Studies; mouvance; dance archive and repertoire; The Rite of Spring