

RITUAL SAGRADO: A DANÇA EM MARTHA GRAHAM E PINA BAUSCH

Regina Lara Silveira Mello¹
Rogério Pereira dos Santos²
Thais Amaral³

Resumo: A dança é meio de expressão. Na Antiguidade, incorporada como entretenimento e no século XV tem seu status e técnica ampliados para, finalmente, descobrir-se como linguagem artística que reflete seu tempo a partir dos processos iniciados no século XX. Por intermédio das experimentações de Vaslav Nijinsky, aliadas às quebras de paradigmas promovidas por Isadora Duncan, a dança liberta-se da narrativa para descobrir o corpo. Este artigo recupera um momento decisivo da dança, com a coreografia de Nijinsky para *A Sagração da Primavera* e seu reflexo na criação de Martha Graham e Pina Bausch.

Palavras-chave: Martha Graham. Pina Bausch. *A Sagração da Primavera*. Dança moderna. Dança contemporânea.

SACRED RITUAL: THE DANCE IN MARTHA GRAHAM AND PINA BAUSCH

Abstract: Dance has been a means of expression. In Ancient history, Dance became a form of entertainment, and in the fifteenth century, its status was raised and techniques were extended. Finally, in the twentieth century, Dance came to be regarded as an artistic language reflecting the spirit of the times. With both Vaslav Nijinsky's experiments and the paradigm shift led by Isadora Duncan, dance departed from narrative and focused on the human body. This article discusses a turning point in the history of dance: Nijinsky's choreography *The Rite of Spring*, and how his piece influenced the rise of Martha Graham and Pina Bausch.

Keywords: Martha Graham. Pina Bausch. *The Rite of Spring*. Modern dance. Contemporary dance.

¹ Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Mestre em Artes pela UNICAMP e bacharel em Design pela UPM, Professora Pesquisadora Integral do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atualmente em pesquisa de Pós-Doutorado na linha Arte Contemporânea na VICARTE — Vidro e Cerâmica para as Artes, unidade de Investigação da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT-UNL) e da Faculdade de Belas Artes de Lisboa (FBAUL). Membro do ICOM — International Council of Museums — International Committee for Museums and Collections of Glass. Endereço eletrônico: reginalara.arte@gmail.com.

² Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, bacharel em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Atuou como editor de Cultura para o portal Zip.Net (Grupo UOL), é redator publicitário, cenógrafo e um dos novos autores selecionados para o Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council 2016. Endereço eletrônico: gerodesign@gmail.com.

³ Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Mackenzie, especialista em Linguagens da Arte pela USP. Licenciada em Educação Artística pela Faculdade Paulista de Artes. Foi finalista do XIV e XV Prêmio Arte na Escola Cidadã em 2013 e 2014. Atua na educação básica e no ensino técnico como professora. Endereço eletrônico: thais_amaral@uol.com.br.

Introdução

A dança é um meio de expressão utilizado pelo ser humano e presente desde os registros pré-históricos em que aparece com caráter ritualístico. Esta linguagem faz parte da necessidade humana de criar tendo o corpo como suporte.

No decorrer dos tempos da história humana a prática da dança se relacionou com diversos contextos culturais, como ter sido utilizada como meio de diversão e entretenimento nos séculos XV e XVI, originando o balé clássico e possibilitando uma formação e atuação profissional de quem se interessava por tal prática.

Dessa forma, neste artigo abordaremos o início do balé clássico e sua transição para as danças moderna e contemporânea onde a poética clássica dá lugar a novas pesquisas pautadas pela experimentação e pela criação de novas sintaxes do movimento. Nesses aspectos, as concepções formuladas por Martha Graham e Pina Bausch nos servirão de norte para entendermos este processo de mudança.

Os aspectos cognitivos, emocionais e físicos interferem no corpo humano e colaboram intrinsecamente para que a dança aconteça em qualquer um dos momentos citados aqui. Porém, ao se apresentar no corpo do bailarino como uma linguagem, o processo criativo na dança sugere a união de mente e corpo: repertório, lembranças de vida, métodos e técnicas experimentados, passos feitos inúmeras vezes, se fazem presentes no corpo de quem dança. Portanto, a totalidade do corpo dançante soma as experiências de vida de cada indivíduo, sejam elas de caráter técnico e racional, como o adestramento físico, a consciência corporal e a percepção do espaço, ou emocionais, incorporando sentimentos e recordações ao gestual.

Da representação à apresentação: o clássico, o balé

O lugar era na Itália e o período era o Renascimento. O momento se fazia propício para muitos; beneficiava aqueles que comercializavam, que compravam e vendiam, aqueles que tinham lucros. Havia o despertar dos valores greco-romanos anteriormente deixados às escuras no período

medieval. Resgatavam-se ideias e valores, aprimoravam-se conceitos, inventavam-se coisas, descobriam-se outras mais; os campos das artes, da filosofia e das ciências eram priorizados com a renascença. E assim surgia uma necessidade para esta nova classe social que nascera: diversão; entretenimento para um grupo seletivo de pessoas. Foi desta forma que nascia o conhecido balé clássico ou *ballet* clássico.

Inicialmente como parte de banquetes e eventos importantes, os movimentos corporais, que posteriormente receberiam o nome de balé clássico, apreendiam o olhar e divertiam o público. Como aconteceu no casamento de Galeazzo Visconti, duque de Milão, e Isabel de Aragão Torrona, em 1489, em que Bergonzio di Botta, considerado coreógrafo da época, apresentou uma série de entradas e movimentos corporais diferentes, coreografando durante a celebração. Isto se tornou um modismo e a realeza encontrou no balé um modo de mostrar sua cultura e sua riqueza (THE AUSTRALIAN BALLET, 2015).

Entretanto, apesar de a Itália ter sido o berço para a dança clássica (como também é conhecido o balé), foi na França que ele se tornou forte e disseminou-se como o conhecemos. Na metade do século XVI, Catherine de Medici, italiana da classe nobre, se casou com o rei francês Henri II e trouxe o balé para a corte francesa. Isto incluía preocupações com figurinos, cenários, canções e músicas. Os que participavam eram os cortesãos e alguns poucos bailarinos profissionais que, geralmente, faziam papéis cômicos. Alguns anos depois, o rei Luís XIII, que reinou de 1610 a 1643, e seu jovem filho Luís XIV participaram das coreografias. Cem anos mais tarde, durante o reinado de Luís XIV (de 1643 a 1715), o balé ganhou algumas regras atribuídas pelo próprio rei. Luís XIV era apaixonado pela dança e fez com que o personagem rei Sol, denominação pela qual gostava de ser reconhecido, fizesse parte da coreografia do *Ballet de la Nuit* (figura 1). Esta predileção pelo balé contribuiu também para a profissionalização da dança e para a crescente elaboração cultural do papel do artista naquele momento.



Figura 1 – Rei Luís XIV em *Ballet de la Nuit*, 1653
(PITTSBURGH BALLET THEATRE, 2015)

Envolvidos por movimentos delicados e graciosos, histórias cheias de emoção, amor, tristeza e algumas vezes dor, os corpos dos bailarinos clássicos transmitem leveza e suavidade. São pernas elevadas em alturas próximas a cabeça, braços alongados suavemente no ar, troncos eretos e posturas impecáveis. Os corpos ficam sobre as pontas dos pés das bailarinas; com cabelos primorosamente arrumados, figurinos que brilham e tecidos que voam delicadamente com giros quase que ininterruptos; os bailarinos apresentam-se com saltos vigorosos e altíssimos cheios de vivacidade. Há técnica rigorosa nos corpos dos bailarinos clássicos; a delicadeza e a força se misturam nos movimentos. O rigor está embutido nas pernas, nos saltos, nos braços, nos olhares. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete e oito – a contagem compassada de movimentos estritamente estudados e medidos para que a graciosidade do balé seja mantida em toda e qualquer época, seja no século XIV ou no século

XXI. Existem coreografias datadas de séculos passados como *Giselle*⁴ (figura 2) e *O Quebra-Nozes*⁵ [*The Nutcracker*] (figura 3) que são apresentadas por companhias de dança ainda hoje; as características estéticas e rigorosas que o balé traz desde seu nascimento e aprimoramento nos séculos XV e XVI permanecem presentes e validam as características clássicas.



Figura 2 – *Ballet Giselle*, 2012
(PITTSBURGH BALLET THEATRE, 2015).



Figura 3 – *O Quebra-Nozes [The Nutcracker]*, 2014
(PITTSBURGH BALLET THEATRE, 2015)

⁴ O balé *Giselle* foi dançado a primeira vez em Paris, França em 1840. As bailarinas usam tutu romântico (saia na altura da panturrilha). O enredo conta a história de *Giselle* que morre apaixonada por um nobre disfarçado de camponês.

⁵ Já *O Quebra-Nozes* foi apresentado a primeira vez em São Petersburgo, Rússia em 1892. Conta a história de um boneco vestido de soldado que é dado de presente para uma menina em uma noite de Natal.

A *Compagnie des Ballets Russes* (1911-1929) de Serguei Diaghilev⁶ teve fundamental importância para a revolução romântica no balé, que inclusive marcou a história da dança no Brasil por causa de suas incursões na América Latina, segundo os pesquisadores Maria Mommensohn e Paulo Petrella (MOMMENSOHN, 2006, p. 25).

A dança moderna e a tradição clássica têm seus caminhos cruzados em dezembro de 1904, data da primeira apresentação da bailarina americana Isadora Duncan em São Petersburgo, Rússia. Serguei Diaghilev, então um aristocrata patrono das artes no mesmo país, já fazia suas primeiras experiências artísticas no início do século XX ao convergir suas ideias de teatro, dança, música e pintura em sua *Compagnie des Ballets Russes*; neste mesmo período Isadora Duncan surge nos palcos russos com sua dança mítica, originária, de pés nus e túnicas gregas. Poderia se pensar numa influência de um neoclassicismo tardio, vigente em meados do século XIX, no entanto, a característica mais evidente da dança de Isadora Duncan, assim como em Diaghilev, é o romantismo. Entretanto, o romantismo de Duncan elege as forças da natureza como força criadora e inspiração para seus movimentos, retornando à naturalidade dos corpos em contraposição à exigência técnica do balé clássico.



Figura 4 – Isadora Duncan, 1903, Munique, Alemanha. Fotografia de Elvira (DUNCAN DANCERS, nov. 2015)

⁶ Serguei Diaghilev nasceu em São Petersburgo, Rússia, em 1872. Foi um grande empresário artístico russo. Tradução livre de Thais Amaral de trecho da biografia em: RUSSIAN BALLET HISTORY. Serge Diaghilev. Disponível em: <<http://www.russianballethistory.com/sergediaghilevfounder.htm>>. Acesso em 19/11/2015.

A dança moderna nasce, por assim dizer, em São Francisco no estado da Califórnia, Estados Unidos. Ali, no início do século XX, o estilo de vida simples e próximo ao oceano pacífico estimulava a “reinvenção” e Isadora Duncan faria a sua revolução pessoal contra a dança tradicional ou clássica, a que ela chamou de “arte moribunda, entorpecida e mecânica”.

Sua concepção artística baseava-se em “despojar o balé de todo o supérfluo e expressar a essência da vida” sem alegorias. Quanto à técnica, a hiperestrutura da dança clássica, sustentada pela coluna, dava lugar à fluida experimentação moderna, que emana do plexo solar, na biorritmia e nas energias universais que fluem pelo corpo – “Trabalhando [...] um movimento único, progressivo, surgido num ímpeto, que gradualmente segue a curva ascendente da inspiração, até exteriorizar a plenitude de sentimentos, que, assim, num impulso, arrebatava o bailarino”⁷ (MIAMI DADE COLLEGE, 2015).

Enquanto bailarinas do balé clássico tinham os pés moldados por sapatilhas de pontas rígidas que sustentavam os corpos durante seus movimentos, Duncan apresentava a nudez dos pés. Este foi seu ato de subversão, assim como seus movimentos pélvicos e pernas libertas pelas fendas das túnicas gregas, em plena consonância com os “ritmos da música invisível em diálogo com uma voz interior” e os grandes músicos compositores da era clássica, como *Chopin*, *Bach* e *Beethoven*. Sua influência sobre os bailarinos e os coreógrafos de sua época foi determinante para renovação da dança. Entre eles, o coreógrafo da *Compagnie des Ballets Russes*, Michel Fokine e seu jovem solista Vaslav Nijinsky.

Como Isadora Duncan, Michel Fokine estava disposto a quebrar tabus e trazer a arte da dança para seu tempo, mas diferentemente da americana, o coreógrafo russo mergulhou numa pesquisa etnográfica mais nacionalista, realista, mesmo que ainda envolvido com a mitologia de antigas civilizações perdidas. Para Fokine, o que importava era a “ideia de espontaneidade, de improvisação”. A dramaticidade num sentido cênico, operístico, guiava a visão de Fokine, que por muito tempo foi a força motriz daquela Companhia até a ascensão de Nijinsky como criador controverso e instigante.

⁷ Livre tradução dos autores.

Os bastidores da *Compagnie des Ballets Russes*, no caso a relação amorosa entre Diaghilev e Nijinsky, podem ter favorecido a transição do bailarino até seu novo posto de coreógrafo. No entanto, o talento inegável de Nijinsky marcou definitivamente a trajetória do balé moderno com apenas quatro coreografias.

L'après-midi d'un faune [*Tarde de um fauno*] em 1912 (figura 5), com música de Claude Debussy e ainda com inspiração romântica, foi apresentado no Teatro *des Champs-Élysées* e causou polêmica por seu movimento final que imitava a masturbação do fauno sobre o lenço de uma ninfa. *Jeux* [Jogos] em 1913 (figura 6), trazia uma visão elegante de uma partida de tênis entre três bailarinos, mas em *Le Sacre du Printemps* [*A Sagração da Primavera*] em 1913 (figura 7), com música de Igor *Stravinsky*, Vaslav Nijinsky trouxe sua visão moderna e perturbadora de um conto do folclore russo que retrata o sacrifício de uma jovem para uma deusa da primavera. Os movimentos espasmódicos, saltos e quedas visivelmente dissonantes da tradição clássica causaram horror aos espectadores de Teatro *des Champs-Élysées*. As vaias e a violência da plateia quase impediram o fim da encenação. A dança moderna havia feito a sua estreia.



Figura 5 – Nijinsky como fauno. Fotografia tirada por Baron de Meyer, 1912 (WIKIPEDIA, nov. 2015)

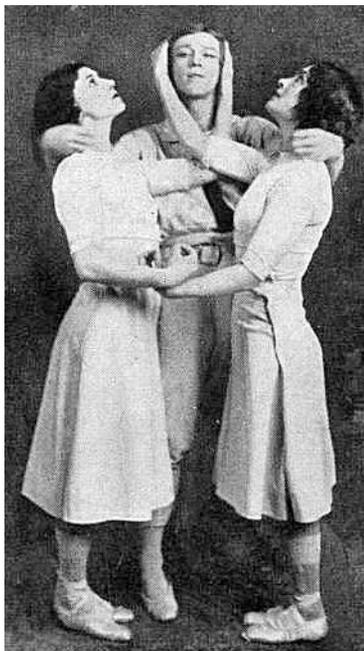


Figura 6 – Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky and Ludmilla Schollar in *Jeux* (WIKIPEDIA, nov. 2015)



Figura 7 – A Sagração da Primavera, coreografada por Nijinsky (PUBLICO JORNAL, nov. 2015)

A dança moderna de Martha Graham

No início do século XX muitos bailarinos e amantes da dança em todo o mundo começaram a desenvolver novas maneiras de se expressar com o corpo que não tinham o balé clássico como embasamento. O rigor e as técnicas que o balé trazia não apareciam em coreografias e experimentações corporais destes que buscavam inserir seus sentimentos e emoções nos movimentos, algo que iria muito além de tais técnicas. Era o que se chamaria futuramente de dança moderna.

Na América, uma mulher destaca-se nesta nova maneira de dançar, seu nome é Martha Graham (figura 8). O seu interesse pela dança surge quando criança e assiste a um espetáculo de uma bailarina chamada Ruth St. Denis⁸. Graham teve uma criação muito rígida e voltada à religião; quando seu pai faleceu ela estudava em um colégio que permitia que tivesse tempo para se dedicar aos seus interesses artísticos e às artes liberais o que favoreceu sua aproximação aos movimentos corporais que ela futuramente desenvolveria de forma tão particular. Começa assim seu contato como praticante da dança tendo aulas com Ted Shawn, marido de St. Denis. Martha vai ganhando destaque mesmo não tendo tido nenhuma formação clássica (GARDNER, 1996).



Figura 8 – Martha Graham (MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY, 2015)

⁸[St. Denis] foi inspirada pelas práticas de dança do Egito, China, Japão, Java, Síão e Índia, [...] centrando-se nos detalhes específicos da música, ela tentava capturar os sons dos instrumentos e a pontuação do ritmo em seus movimentos de dança. [St. Denis] exerceu uma enorme influência como figura de inspiração e como professora, especialmente, através de sua colaboração com o bailarino Ted Shawn. (GARDNER, 1996, p. 216).

Interpretação, reinvenção, apresentação

Após seu “batismo de fogo” na Companhia *Denishawn*, Martha Graham deu início a sua pesquisa pessoal e à sua própria companhia, a *Martha Graham Dance Company*, para apreender o espírito de sua época. Como ela mesma diria, segundo Howard Gardner: “A vida atualmente é nervosa, impetuosa e tortuosa. Ela muitas vezes se interrompe no ar. É isso o que eu quero para as minhas danças” (GARDNER, 1996, p. 221).

Longe do esteticismo clássico, a dança moderna era mundana e não decorativa, e lidava com as pessoas comuns, primitiva, não buscava evidentemente o original, mas o originário. Dessa forma, Graham estava criando um novo idioma para o balé por intermédio de uma técnica equidistante da tradição clássica e do exotismo de St. Denis. Aliás, a técnica de Graham era autorreferencial, nascia de seu corpo, de seus limites, de seu imaginário pessoal e de seu repertório de memórias e experiências.

Lembrar Martha Graham como solista é reviver imagens de um impacto esmagador mas maravilhoso: o torso tenso, vigoroso, com suas profundas contrações e espasmódica respiração, os braços como e as pernas que pareciam açoites, os movimentos de corrida para os lados, o pulo com os pés flexionados em ângulo, o ímpeto que apunhalava o ar, a queda monolítica e sua rápida recuperação __ movimentos misteriosamente atraentes que afetavam diretamente o sistema nervoso da pessoa (Ernestine Stodelle. GARDNER, 1996, p. 228).

Diferentemente do balé clássico que privilegia movimentos apoiados no eixo da coluna vertebral e no equilíbrio sustentado pelo plexo solar⁹, a sintaxe de Martha Graham utiliza o corpo num “fluxo constante, com movimento fluindo da pélvis para a cabeça” (figura 9). Um corpo disciplinado e pulsante, um movimento que tem no quadril e nas costas, não sustentáculos, mas centros de força.

⁹O plexo solar ou plexo celíaco é uma complexa rede nervosa do corpo humano localizado abaixo do diafragma, próximo do tronco celíaco na cavidade abdominal à altura da primeira vértebra lombar (L1).



Figura 9 – Martha Graham e sua coreografia *Lamentation*
(THE RED LIST, nov. 2015)

Relaxamento e contração, inspiração, expiração... as contrações criadas por Graham marcam a região pélvica, o impulso sexual, e originam “movimentos percussivos angulares que fluem através do corpo e ao longo dos braços e pernas” (figura 10). É do quadril que partem os arremessos, giros, saltos, quedas. Enquanto as costas assumem contrações vigorosas e serpenteantes pelo chão. Um corpo que se move ao sabor dos desejos e de emoções viscerais.

Graham criou exercícios para transmitir seus princípios. Ela inventou uma série de quedas no chão, em que a bailarina mergulha para trás, sem nada para amortecer a queda. As alunas aprendiam o poder das costas, o papel originador da pélvis e a pressão do chão; elas aprendiam como os sentimentos podem surgir através de contrações, relaxamentos, estiramentos, empurrões e espasmos dos músculos do torso, em vez de principalmente através dos gestos das mãos e braços. Uma parte importante do treinamento era o movimento espiral serpenteante, em que a pessoa se enrolava e desenrolava no chão, dando força e flexibilidade ao torso. Graham utilizava imagens vívidas para transmitir os movimentos desejados: a contração era como enxergar os céus; o relaxamento,

como enxergar a terra de um penhasco (GARDNER, 1996, p. 240).

Em sua trajetória como bailarina, atriz de seus próprios espetáculos e principalmente coreógrafa, Martha Graham caminhou em busca da pura interpretação e reinvenção do movimento e da linguagem da dança para a ideia de acontecimento único, de ação presente num tempo e lugar. A essência da dança, por fim, para Graham era a simplicidade do conteúdo e da forma, mas dotada de intensa dramaticidade.

Por que um braço deveria tentar ser um milho? Por que uma mão deveria tentar ser uma chuva? Pensem na coisa maravilhosa que é uma mão, e no imenso potencial de personalidades de movimento que ela tem como mão e não como uma podre imitação de alguma outra coisa... Nossa força dramática está na energia e na sua vitalidade [...] Eu preciso ter uma linha dramática até nas coisas mais abstratas que faço. Isso deve vir das experiências da pessoa. Eu nunca consegui separar a dança da vida. Eu não quero ser compreensível. Quero ser sentida (Martha Graham. GARDNER, 1996, p. 230 e 241).



Figura 10 – Martha Graham vestida de branco durante a coreografia *Heretic* (THE RED LIST, nov. 2015)

O legado da linguagem artística criada por Martha Graham seria influência decisiva na formação de muitos bailarinos e coreógrafos americanos. Como, por exemplo, Merce Cunningham¹⁰, principal parceiro das experimentações do músico John Cage, que atuou como bailarino na companhia da Graham. Sua influência seria sentida nas principais experimentações na área da dança também na Europa, sobretudo na França e Alemanha, mas também na Hungria e demais países centro-europeus, a qual faria eco na América Latina e no Brasil. As trajetórias revolucionárias e inovadoras de Isadora Duncan e Vaslav Nijinsky, dessa maneira, unem-se em Martha Graham e expandem-se em todas as direções. Reverberam, reinventam-se, criam novas camadas e novos movimentos, num intenso processo de sacração da arte.

Pina Bausch e A Sacração da Primavera

A Paris dos anos 1910 era efervescente e a iconoclastia dominava a cena artística. O espírito da época era demolidor, nas artes plásticas e na música. Na dança Igor Stravinsky e Vaslav Nijinsky trariam à Paris uma visão dissonante do que se esperava de um balé russo. O movimento era de pura invenção e imersão nos mitos russos, era criatividade e diversidade. O resultado: a grande vaia inaugural da dança moderna, em 29 de maio de 1913.

Nijinsky cria um marco da dança que seria reinterpretado, traduzido, dissecado, subvertido e ainda assim manteria o espírito de seu inventor. *A Sacração da Primavera* de 1913 traz ao palco o corpo-sacrifício; um corpo trêmulo, hesitante porque é consciente de seu destino, de sua finitude – “Cabeças e pés torcidos, braços dobrados na lateral, mãos abertas e rígidas. Nijinsky tomou como base a técnica de eurritmia desenvolvida pelo músico-

¹⁰Martha Graham conheceu Merce Cunningham em 1939, ano em que o bailarino chegou a Nova York após abandonar a Cornish School de Seattle. Cunningham uniu-se à Martha Graham Dance Company onde atuou seis anos como solista em várias produções como *El Penitente* (1939) e *Appalachian Spring* (1944). Ainda em 1944, Cunningham faz sua estreia como coreógrafo com o solo *Root of an Unfocus*, com música de John Cage. Em 1945, Merce Cunningham deixou a Martha Graham Dance Company para dedicar-se a suas próprias criações, muitas delas em parceria com John Cage.

educador suíço Émile Jacques-Dalcroze¹¹. Segundo ele, todo ritmo podia corresponder a uma livre criação motora” (MELLÃO, 2009).

Um ritual de sacrifício em seu sentido mais exato onde o final é inevitavelmente o silêncio. Esta ideia distanciava-se do balé tradicional, e também de seu público. A música vigorosa de Stravinsky, onde a percussão ritmada é substituída pelas cordas e por instrumentos de sopro, torna-se um legado para a dança contemporânea. Revisitar a partitura de Stravinsky e os espasmos criados por Nijinsky é para os novos encenadores e coreógrafos um desafio de maturidade artística irresistível.

Em 1959 outro coreógrafo, Maurice Béjart, mergulha nesse desafio para trazer à tona a dança do corpo-desejo. Se Nijinsky traz o mito ornamentado pela narrativa, em Béjart a nudez, a economia e o essencial surgem numa concepção onde a simples emoção entre corpos é a protagonista, sem o exagerado rigor da técnica clássica. *A Sagração da Primavera* de Béjart é um chamado, um clamor do sexo, atendido pelos amantes na primavera (figura 11). Martha Graham, já aos 90 anos, traz a sua versão em 1984. Em sua concepção, o sacrifício de *A Sagração da Primavera* transforma-se numa alegoria do sexismo e da repressão que mutilam os movimentos da mulher. Luta, dor e dominação regem a batuta dos movimentos de Graham para a música de Stravinsky. A coreógrafa traz uma sociedade patriarcal e transforma a mulher num poema ao corpo-frágil.

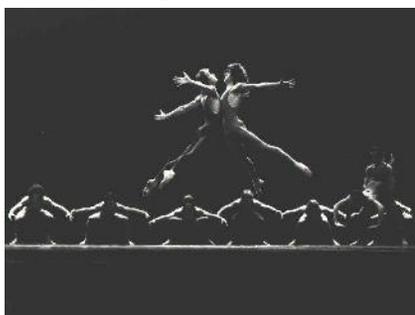


Figura 11 – Sagração da primavera, Maurice Béjart, 1970
(EXPRESSO DO ORIENTE, 2015)

¹¹De acordo com a historiadora Lucy Moore, autora do livro *Nijinsky: A Life*, Diaghilev e Nijinsky encontraram-se com Dalcroze em Dresden na primavera de 1911, antes das apresentações da Companhia Diaghilev em Paris. Segundo Moore, Nijinsky estava interessado em ouvir mais a respeito das teorias de Dalcroze sobre a relação da música e o movimento, especialmente devido ao início da elaboração da coreografia *L'après-midi d'un faune* [Tarde de um fauno] de 1912.

O ano de 1975 é o ano de Pina Bausch, coreógrafa alemã reconhecida no campo da dança, ouvir a evocação e cruzar os campos consagrados à primavera. Embora sua criação seja anterior a de Martha Graham, Bausch já havia construído sua própria sintaxe para a dança contemporânea e diferentemente da americana, cuja dança era imagem de si mesma, realizou criações colaborativas, junto com seus bailarinos da sua Companhia: *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

A Sagração da Primavera de Pina Bausch (figura 12) é uma expressão do homem diante da morte, é a dança de um corpo-finito. A chegada da primavera impõe movimentos bruscos, intensos como a emoção do homem diante da finitude da vida. “Uma convulsão imensa, como se toda a terra fosse sacudida em determinado momento” (MELLÃO, 2009). Bausch explora o originário, o arcaico, cria sua Sagração sobre um palco de lama. Os bailarinos movimentam-se de modo primitivo, semiflexionados, em contato com energias terrenas, à espera do retorno da Primavera. Como em *As Bacantes*, de Eurípides, onde jovens mulheres tebanas correm enlouquecidas, furiosas e em êxtase pelos bosques do Monte Citéron por intermédio da ação deus Baco, o corpo de bailarinos na peça de Pina Bausch formam uma turba perdida em seu próprio rito primaveril. Eles aliciam um jovem casal para que este junte-se aos demais. Apenas o homem cede aos desejos do grupo, enquanto a mulher, de vestes vermelhas como pronta para o sacrifício, é deixada à própria sorte, solitária.



Figura 12 – Sagração da primavera, Pina Bausch
(STANCE ON DANCE, 2015)

Os “quatro movimentos” ou as quatro coreografias para *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky partem de um mesmo ponto central: a energia sexual em forte sintonia com a natureza, onde vida e morte se entrelaçam num processo cíclico, de eterna continuidade e onde os homens são simples coadjuvantes – “A música de Stravinsky é dotada de força e essencialidade incomuns. Cada coreógrafo abordou a força primordial da vida na sua criação, situando-a na sua cultura, na sua história, no seu tempo. E todos endossaram os primeiros gestos de Nijinsky” (Luis Arrieta. MELLÃO, 2009).

A *Tanztheater* de Pina Bausch

Segundo o historiador Norbert Servos¹², a *Tanztheater* ou dança-teatro nasce nos anos 1910 na Europa Central e tem Viena, na República de Weimar, como sua capital artística e ponto nevrálgico. Dentro de uma estética expressionista, a dança-teatro não é apenas uma intersecção entre o teatro e dança, ela surge num contexto do pós-guerra como forma de expressão que dá corpo às angústias e aos dilemas existenciais de uma geração de artistas, como Kurt Jooss, Mary Wigman e Rudolf Laban – seus principais expoentes.

Conceitualmente, a *tanztheaters* sofre influências do “teatro épico” de Bertold Brecht. O dramaturgo alemão e sua principal atriz e colabora Helene Weigel desenvolvem seu teatro como um espaço de experimentação estética e discussão política baseada no materialismo dialético. Brecht buscava uma visão crítica por intermédio da exposição das estruturas do jogo teatral, ou seja, a representação teatral é, em si, apenas representação. Seu método, o *verfremdungseffekt*, ou “efeito de distanciamento”, era o da desconstrução e reconstrução reflexiva do teatro. Essas experiências fariam ressonância nas pesquisas de importantes nomes da dança como Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss, posteriormente diretor da *Folkwangschule (Folkwang Academy)*, onde Pina Bausch iniciou seus estudos em dança.

A dança-teatro de Bausch foi fortemente influenciada por Jooss, mas foi seu período na *Juilliard School*, em Nova York, que criou os alicerces

¹²SERVOS, Norbert. “Tanztheater”. In: *International Dictionary of Modern Dance*. Detroit: St. James Press, 1998.

técnicos de sua dança. Pina Bausch dançou no *Metropolitan Opera Ballet Company* e no *New American Ballet* até seu retorno à Alemanha. De volta ao seu país, a coreógrafa dá início à sua própria interpretação da *tanztheater*. Sua inspiração era o próprio mundo, a própria condição humana. Bausch se utiliza da improvisação vinda do teatro como eco das experiências vividas: “infância, objetos, gestos, frases, cenas...”. Este mundo interior, repleto de recordações, é articulado numa operação criativa – e colaborativa – para originar uma nova elaboração artística, uma reflexão que se faz movimento.

Na coreografia *Café Müller* (1978) como em *A Sagração da Primavera* (1975) a coreógrafa coloca seus bailarinos à prova numa, ora de olhos bem fechados num cenário composto por várias mesas, numa clara alegoria ao desencontro, ora num confronto de sexualidade, escolha e renúncia sob um palco de lama. Em *Vollmond* (Lua Cheia, 2006) é a vez de uma grande rocha ocupar um palco totalmente alagado onde os bailarinos conduzem uma coreografia de pura entrega e descoberta.

Em toda sua trajetória como coreógrafa (1968-2009), Pina Bausch idealizou 44 espetáculos. Em todos eles a dimensão humana foi protagonista de sua arte, num processo intuitivo baseado na alta técnica do balé e de suas experimentações vindas do teatro e da música. Também foi uma artista transdisciplinar, colaborou com Win Wenders, Federico Fellini e Pedro Almodóvar, todos importantes cineastas. Deu corpo aos desejos e às relações afetivas e principalmente às dúvidas que permearam o homem e a mulher de seu tempo.

Considerações finais

Os bailarinos aqui citados inovaram a linguagem transformando o campo da dança. A coragem criativa de avançar entre os próprios desejos e medos, realizações e frustrações que sempre permeiam os processos criativos e exigem persistência no desenvolvimento da carreira artística. De pés em rígidas sapatilhas de ponta para pés nus sobre o palco, a linguagem da dança apresentou experimentações, nomenclaturas e novas possibilidades. Entretanto, estas novas formas de dançar, que em princípio propõe uma radical

modificação aos gestos corporais na arte da dança, não excluíram as formas anteriores: continuamos até nossos dias com o balé clássico presente e atuante, sendo realizado bem como a dança moderna e contemporânea, demonstrando que sempre haverá espaço o surgimento de novas poéticas corporais.

A linguagem da dança contemporânea, sua poética e sua inovação sintática têm se definido como articuladora de experiências próximas a vivência do homem em seu cotidiano, num processo de fricção entre arte e vida, como nos apresenta as obras das pioneiras Martha Graham e Pina Bausch. Nesse sentido, memória e imaginação, técnica e intuição, unem-se para a ressignificação da dança.

Referências

GARDNER, Howard. *Mentes que criam: uma anatomia da criatividade observada através das vidas de Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, Gandhi*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

MOORE, Lucy. *Nijinsky: A Life*. London: Profile Books, 2013.

RENGEL, Lenira. *Os temas de movimento de Rudolf Laban: modos de aplicação e referências – I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII*. São Paulo: Annablume, 2008.

SERVOS, Norbert. *International Dictionary of Modern Dance*. Detroit: St. James Press, 1998.

Referências audiovisuais

IGOR STRAVINSKY. *Le Sacre du Printemps*. Vaslav Nijinsky. Version 1913. Ballet Mariinsky Theater. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BryIQ9QpXwI&list=PLaA2gNE9bH6Th6WYueUUjETsgYrT5xho0>>. Acesso em 20 nov. 2015.

LAMENTATION. *Martha Graham*. Online. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko>>. Acesso 20 nov. 2015.

PINA. *Vollmond (Full Moon)*. Tanztheater Wuppertal. 2012. Online. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LnUesmL-1CQ>>. Acesso em 20 nov. 2015.

THE RITE OF SPRING. *Martha Graham Dance Company*. 2014. Online. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kVEEycmpVBs>>. Acesso em 20 nov. 2015.

Referências de meios eletrônicos

ATLANTA BALLET. *A brief history of ballet*. Disponível em <<http://www.atlantaballet.com/resources/brief-history-of-ballet>>. Acesso em 3 nov. 2015.

BIOGRAPHY MERCE CUNNINGHAM. Disponível em <http://www.biography.com/people/merce-cunningham-9263457>. Acesso em 7 ago. 2016.

DUNCAN DANCERS. *Directory*. Disponível em <<http://www.duncandancers.com/directory.html>>. Acesso em 19 nov. 2015.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Ballet*. Disponível em <<http://www.britannica.com/art/ballet>>. Acesso em 3 nov. 2015.

EXPRESSO DO ORIENTE. *A sagração de Maurice Béjart*. Disponível em <<http://expressoriente.blogspot.com.br/2005/09/sagrao-de-maurice-bjart.html>>. Acesso em 20 nov. 2015.

MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY. *History*. Disponível em <<http://marthagraham.org/about-us/our-history/>>. Acesso em 1 nov. 2015.

MELLÃO, Gabriella. *A Sagração da Primavera de Pina Bausch* in BRAVO! São Paulo: Editora Abril, 2009. Disponível em: <<http://corpoemdanca.com/?p=67>> Acesso em: 19 nov. 2015.

MIAMI DADE COLLEGE. *Beginnings of modern dance*. Disponível em <http://www.mdc.edu/wolfson/academic/artsletters/art_philosophy/humanities/beginnings/beginnings_of_modern_dance.htm>. Acesso em 18 nov. 2015.

PITTSBURGH BALLET THEATRE. *A brief history of ballet*. Disponível em <<http://www.pbt.org/community-engagement/brief-history-ballet>>. Acesso em 3 nov. 2015.

PUBLICO JORNAL. *A verdadeira primavera revolucionária*. Disponível em <<http://www.publico.pt/danca/jornal/a-verdadeira-primavera-revolucionaria-26603522>>. Acesso 19 nov. 2015.

RUSSIAN BALLET HISTORY. *Serge Diaghilev*. Disponível em <<http://www.russianballethistory.com/sergediaghilevfounder.htm>>. Acesso em 19 nov. 2015.

STANCE ON DANCE. *Art worth living for*. Disponível em <<http://stanceondance.com/2015/02/19/art-worth-living-for/>>. Acesso 20 nov. 2015.

THE AUSTRALIAN BALLET. *History of ballet*. Disponível em <https://www.australianballet.com.au/education/about_ballet/history_of_ballet>. Acesso em 3 nov. 2015.

THE GARDIAN. *Sergei Diaghilev and The Ballets Russes*. Disponível em <<http://www.theguardian.com/stage/2010/sep/12/sergei-diaghilev-and-the-ballets-russes>>. Acesso em 18 nov. 2015.

THE RED LIST. *Martha Graham*. Disponível em <<http://theredlist.com/wiki-2-24-525-770-942-view-1930s-4-profile-martha-graham.html>>. Acesso em 14 nov. 2015.

Recebido em 09 de agosto de 2016.

Aceito em 17 de agosto de 2016.

