

**RE-ENACTMENT DA OBRA “A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA”:** ANÁLISE  
CONTEXTUAL DAS VERSÕES DOS COREÓGRAFOS FRANCESES ANJELIN PREJOLCAJ E  
MARIE CHOUINARD.

Marco Aurelio da Cruz Souza<sup>1</sup>

Mestre em Performance Artística Dança e Doutorando em Motricidade Humana  
especialidade Dança, na Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, Portugal

Especialista em Dança Educacional pela UDESC-SC.

[marcoaurelio.souzamarco@gmail.com](mailto:marcoaurelio.souzamarco@gmail.com)

Teresa Simas<sup>2</sup>

Mestre em Performance Artística Dança e Doutoranda em Motricidade Humana  
especialidade Dança, na Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa, Portugal.

[teresasimas@gmail.com](mailto:teresasimas@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

Este estudo centra-se na prática do *re-enactment*<sup>3</sup> no fazer artístico na contemporaneidade, utilizadas por inúmeros coreógrafos e Cias de dança contemporânea, explorando o seu impacto sobre a historiografia, institucionalização e ontologia dessas disciplinas artísticas. O mesmo teve início no período curricular do

---

<sup>1</sup> Professor das disciplinas Dança Educacional e Dança e Saúde do Centro Universitário de Brusque – UNIFEBE. Professor da disciplina Manifestações Rítmicas e Expressivas na Universidade Regional de Blumenau, FURB. Coordenador do Grupo de Danças Alemãs da FURB. Conselheiro Artístico do *FESTFOLK*, Festival Nacional de Danças Folclóricas de Blumenau nos anos de 2011 e 2012. Participou em Eventos de Dança no Brasil, Colômbia, Argentina, Bulgária, Portugal, França e Espanha.

<sup>2</sup> Bailarina, coreógrafa e investigadora, leciona diversas disciplinas da área artística da dança. Formada no Conservatório de Dança de Lisboa completou a sua profissionalização na escola estatal de Kiev na Ucrânia. Dançou em diversas Cias como profissional em Kiev, Moscou, Nova York, Londres, Birmingham, Lisboa Setúbal e em Aix-en-Provence na França. Lecionou no *Bird College* e no *Millenium University* em Londres, na Federação de Ginástica de Portugal atletas e treinadores, na Companhia de dança contemporânea *Quorum Ballet* e no *Northen Ballet* na Holanda. É gestora artística e cofundadora da Orquestra de Câmara Portuguesa.

<sup>3</sup> *Re-enact*, do inglês colocar novamente em ato, re-encenar, re-criar eventos passados. Poderia traduzir também por re-atualização, que se aproxima melhor do pretendido aqui. Porém optou-se por usar o termo em inglês, já mais disseminado no universo das artes cênicas, assim como termos derivados: *Re-enacting*, *Re-enactments* ou *Reenacting*, com ambas as grafias, dependendo do autor (LOPES, 2013, p.6).

segundo ano doutorado em Motricidade Humana, especialidade de Dança, na Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa – Portugal, em janeiro de 2014.

A coreografia selecionada para esta análise a partir do *re-enactment* é a centenária obra coreográfica “*A Sagração da Primavera*” do compositor Igor Stravinsky, e aqui versão coreografada por Angelin Preljocaj e Marie Chouinard. A obra original tem inspirado muitos coreógrafos das mais diferentes nacionalidades desde a primeira apresentação de estreia em 1913, em Paris, coreografado por Vaslav Nijinsky. Sendo assim, o *re-enactment* surge como um conceito muito marcante dessas novas criações, pois resgata elementos da obra original para o presente, sendo reinterpretada de outra forma no momento atual, com uma nova poética própria de cada criador.

Desta forma tendo em vista o desenvolvimento histórico da dança contemporânea e *performance art*, o surgimento de *re-enactment* parece marcar um ponto de viragem na história da dança, uma vez que o desejo antigo de se desfazer dos códigos convencionais de representação (teatral) e a busca contínua de modos inovadores de criação coincidem cada vez mais com uma preocupação distinta para a transmissão e reanimação do legado artístico.

Trata-se, portanto de duas novas versões desta obra coreográfica. Foram criadas ambas com uma base multifacetada: na investigação histórica, na análise da partitura musical e na exploração e criação de elementos coreográficos tais como a respiração, a coluna vertebral, os sistemas coreográficos algorítmicos, os limites criativos dos bailarinos e o uso total dos seus corpos sem a estigmatização do movimento. Chouinard encara a obra musical como o ponto de partida fundamental e ignora a narrativa enquanto Preljocaj a mantém. A pesquisa de Chouinard vai ao encontro de alguns dos elementos da ideia original de Stravinsky e Roerich: o primitivo e o início da vida. Chouinard procura nesta peça que o público se aperceba da

oferenda da vida: “*C'est comme si j'avais abordé la première seconde suivant l'instant de l'apparition de la vie dans la matière... Le spectacle, c'est le déploiement de cette seconde*”<sup>4</sup> (Chouinard, M. 1993).

Para este trabalho além de nossas próprias conclusões como expectadores do trabalho coreográfico de Angelin Prejocaj e Marie Chouinard e material bibliográfico de apoio, optou-se por buscar informações de dentro pra fora também, ou seja, contatou-se inicialmente via email e depois via Skype para as entrevistas três bailarinos do elenco do Ballet Angelin Prejolcaj para saber sobre quais eram as intenções das decisões coreográficas tomadas pelo coreógrafo, e também como que eles enquanto bailarinos sentiam os movimentos, e quais eram os pontos fortes da obra do ponto de vista deles. Desta forma fizeram parte deste estudo os bailarinos Teresa Simas (portuguesa), Leonardo Centi (italiano) e Nagisa Shirai (japonesa, e que dançava o papel de a eleita). Todos os três bailarinos dançaram por mais de dois anos a coreografia “*A sagração da Primavera*” de Prejolcaj. Da mesma forma contatou-se a coreógrafa M. Chouinard.

Em linha com o foco tríplice da pesquisa, uma metodologia interdisciplinar é desenvolvida através de um inquérito sobre debates teóricos em curso (em conceitos como o arquivo, memória, cânone, repertório, presença / ausência, etc.), que vão desde a filosofia, a teoria estética, e estudos de desempenho. O desenvolvimento do modelo conceitual informa simultaneamente a análise de médio específico e perto do corpo, em que o agrupamento temático dos casos permite uma abordagem comparativa por meio do qual as estratégias dramáticas e performativas particulares são articuladas.

---

<sup>4</sup> É como se tivesse abordado o primeiro segundo do instante da aparição da vida na matéria...o espetáculo é o desenvolvimento desse segundo (tradução Teresa Simas).

## PARTE 1 - ANÁLISE CONTEXTUAL DE OBRA COREOGRÁFICA: A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, POR ANGELIN PREJOLCAJ

Por sua vez, o coreógrafo francês Angelin Preljocaj cria uma peça forte, instintiva, e em muitos momentos o primitivo parece estar presente, para mais uma vez fazer ecoar a onda de música do século XX.

Nessa versão o coreógrafo parece não se limitar a roubar uma grife, mas na verdade as repensa, adaptando-as às questões contemporâneas e gostos pessoais e característicos da sua Cia. Teresa Simas (2014) diz acreditar que ele “segue a narrativa original da criação de Nijinski e pede a Daniel Barenboim<sup>5</sup> (amestro) que grave uma versão em Berlim para a sua recriação da obra. A versão deste amestro é arrebatadora”.

A coreografia é dividida em duas partes, sendo a primeira a dança da terra e a segunda a dança do sacrifício. A narrativa gira em torno de um ritual pagão de adoração a terra, que culmina no sacrifício de uma jovem em homenagem ao renascer da primavera. Na cena inicial, pode-se verificar um jogo de sedução entre os homens que já se encontravam no palco, sob uns montes que pareciam representar um parque com muita grama, com muito verde e mulheres que adentravam uma a uma o espaço cênico. As mesmas baixavam suas calcinhas até os tornozelos, criando um clima entre elas e os homens já em cena, e deixando o expectador pensar que ficam nuas por baixo das saias curtas que usavam, parecendo um rito meio selvagem.

---

<sup>5</sup> Começou sua carreira como pianista, sendo mais conhecido como maestro. Nasceu em Buenos Aires na Argentina e começou a ter aulas de piano com sua mãe aos cinco anos de idade, e continuou a estudar com o seu pai, Enrique, que foi seu único professor. Em Agosto de 1950, quando tinha apenas sete anos de idade, apresentou seu primeiro concerto formal, em Buenos Aires. É considerado um dos mais proeminentes músicos do fim do século XX e início do XXI. Ele concentrou-se na música clássica, bem como alguns compositores românticos.

Quando as mulheres começam a dançar, verifica-se a preocupação pela execução do movimento de forma uníssona e acadêmica, que marcou a força da fisicalidade presente nos corpos dos performers durante toda a obra, diante de um jogo de dinâmicas e contrastes na composição dos solos, duetos e trabalhos em grupo. Naguisa diz que “Prejolcaj is rigorous for the precision of the movements and the directions. Quality and rhythm, but in the same time he leaves us free on the emotional part”<sup>6</sup>. Pode-se aqui abrir um parêntese para parafrasear Louppe (2004), pois se pode acrescentar para além da simetria de movimentos e da técnica corporal exigida, a função lírica do bailarino torna-se de extrema importância, pois provém da presença do corpo na mutação de suas texturas e dos seus fluidos. A mesma autora diz ainda que a preocupação em ver a corporeidade dos bailarinos, os seus saberes e a sua poética submetida a uma visão mecânica ou puramente biológica foi, sem dúvida, o que levou todo um ramo do pensamento em dança procurar formas de libertar o eu-corpo de qualquer dependência causal. Leonardo acrescenta que “During the process Prejolcaj was always asking us to be really direct and precise in the movement, keeping the energy contented in the body and be compact. The counts were always really important for him, so the musicality”<sup>7</sup>. Parece que os bailarinos não recebiam informações explícitas sobre o projeto coreográfico, mas o movimento que aprendiam permitia que fossem mais longe no interior de si mesmos, e na procura do fazer o que o coreografo desejava.

Na dramaturgia, tentados para além da resistência, os homens respondem de forma agressiva a estes movimentos sensuais das mulheres e de repente entram em ação, cada um deles tenta garantir para si uma das calcinhas jogadas no chão, e as jovens mulheres são confrontadas com a realidade de sua sensualidade e o próximo

---

<sup>6</sup> Prejolcaj é rigoroso para a precisão dos movimentos e as direções. Qualidade e ritmo, mas ao mesmo tempo ele nos deixa livre na parte emocional (tradução Marco Aurelio da Cruz Souza).

<sup>7</sup> Durante o processo de criação, Prejolcaj estava sempre a pedir-nos para ser realmente direta e precisa do movimento, mantendo a energia contida no corpo e ser compacto. As contagens foram sempre muito importantes para ele, bem como a musicalidade (tradução Marco Aurelio da Cruz Souza).

passo no acoplamento ritual. Em alguns momentos, as mulheres resistem às vezes eles as levam. Fica aqui uma questão a ser mais bem pesquisada, pois parece que a ideia da música de Stravinsky que brinca com fatos folclóricos e primitivos de acordo com o compositor, atinge os instintos primitivos do homem, com poder da carne. Parece não importar o quão civilizados nos tornamos, pois há sempre impulsos primitivos a nos envolver, evidenciado nessa obra sob aquelas minissaias que não são negadas pelos olhares atentos dos homens, é assim poderosamente interpretada. Na sequência há uma impressionante de luta, e para uma batalha dos sexos, parece que não detém barradas. É uma obra provocadora desde o seu início. Nos duetos que coreografou para estas batalhas, “Preljocaj deixa a mulher num lugar de submissão, sempre”, afirma Teresa Simas.

Diante de toda esta luta se poder e sedução é quase esperado que uma boa quantidade de carne apareça no decorrer da peça, fazendo com que os bailarinos ao ficarem nu no palco, não se tornem subversivo ou repulsivo, mas sim um corpo totalmente sexual e desejado. Os movimentos passam a ser para dentro e sinuosos, sem se prender aos movimentos externos já vivenciados em outras cenas. Essas questões de escolhas estéticas e políticas influenciam uma a outra, como também é a questão do sacrifício que é uma questão individual e coletiva, por repercutir na sociedade que nos cerca.

Pode-se dizer que o elenco é claramente dividido em homens contra as mulheres. As mulheres parecem sedutoramente ou são punidos violentamente por causa disso. Os homens tendem a desempenhar o papel de seduzido, mas ainda são poderosos e parece simplesmente querer tocar tanto corpo quanto possível.

O sacrifício ocorre na segunda parte da obra, quando o círculo místico das adolescentes prepara a nomeação e glorificação da escolhida. Os anciãos invocam o espírito dos ancestrais, e um novo ritual culmina na Sagrada Dança Sacrificial, na qual a

virgem escolhida dança até a morte, cercada por toda a tribo. A escolhida não é apresentada como uma vítima sacrificial, mas como um rebelde que luta e resiste presa entre seu desejo de permanecer viva entre outros, e sua necessidade de transcendência. Dançarinos se envolvem em uma briga violenta, do casamento com a natureza animal e da carne exposta.

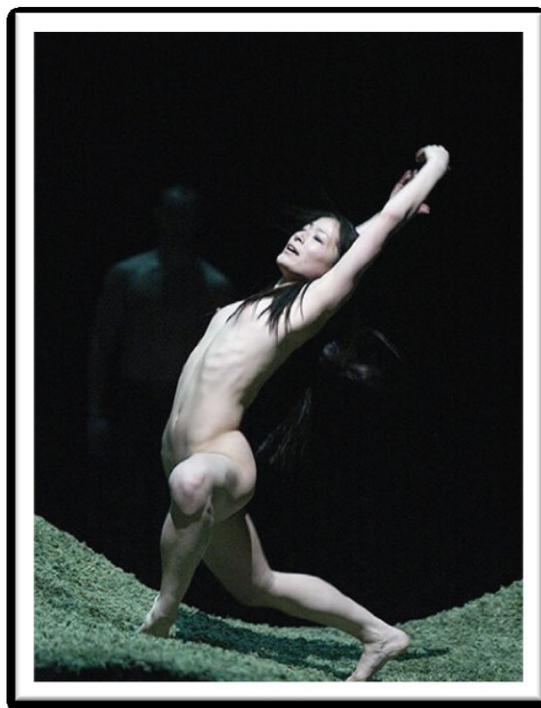


**Figura 1- Solista Nagisa Shirai**

Fonte: <http://joioscope.com/2012/09/a-sagracao-da-primavera-por-angelin-preljocaj/>

Nos segmentos anteriores a este, a “Eleita” tentava estabelecer um espaço – mais psicológico que físico – mas era vigorosamente contestado pelo grupo. A crescente tensão da busca atinge seu ponto alto no Final, onde há uma tentativa de estupro do qual participam, inclusive, outras mulheres. A Eleita tenta livrar-se de seus captores, mas sua resistência é dominada, sendo seus trajes brutalmente arrancados. A partir de então ela repelirá todas as tentativas de domínio, percorrendo sempre o mesmo pequeno espaço coreográfico que lhe foi acordado: uma minúscula ravina coberta pelo verde da relva. Seus perseguidores observarão que, longe de se deixar intimidar, ela os combaterá em pé de igualdade. Sua nudez, que pode até projetar uma impressão de fragilidade, parece mais esconder uma formidável reserva de energia. Seu solo – que exige um grande dispêndio de esforço físico – não emprega um vocabulário codificado reconhecido, mas recorre a múltiplos saltos, torço No final,

vendo que seus perseguidores se afastaram a Eleita se permite cair sobre a grama. Defendeu seu espaço, mas pagou um alto preço: está só.



**Figura 2 - Solista Nagisa Shirai**

Fonte: <http://www.pinterest.com/pin/56506170297155633>

Para finalizar esta parte do trabalho, perguntamos aos bailarinos participantes se eles poderiam resumir suas experiências ao dançarem esta obra coreográfica e os mesmos me responderam: Nagisa Shirai (2014): “during the two years of representation I've notice various response from the public. The most obvious was the pause between the end and the applause. In the end, the light deems slowly into darkness and most of the time the applause came before complete darkness, but sometime like in London for example, the applause started 10 or 15 seconds after darkness, like if the public was in shock, then it went crazy, which was really reassuring”<sup>8</sup>. Leonardo Centi (2014) acrescentou: “We had always positive responds

---

<sup>8</sup> Durante os dois anos de representação da coreografia, eu notei várias resposta do público. A mais óbvia era a pausa entre o fim e os aplausos. No final, a luz desaparecia lentamente até a escuridão e na maioria das vezes os aplausos vieram antes de completa escuridão, mas em algum momento como em Londres, por exemplo, os aplausos começaram a 10 ou 15

from the audience. Preljocaj is a name and appreciate choreographer. Sometimes it is hard to know if the audience clapped because they liked the piece or because they appreciated the effort of the dancers or because they just clap to any performance. I remember that often we had a full house”<sup>9</sup>. Teresa Simas (2014) diz que “A minha experiência foi magnífica pelo contato e prazer que esta música desperta nos nossos sentidos e também pelo virtuosismo e técnica que as coreografias de Preljocaj exigem”.

## PARTE 2 - ANÁLISE CONTEXTUAL DE OBRA COREOGRÁFICA: A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA, POR MARIE CHOUINARD

Em entrevista com a coreógrafa, questionamos o tipo de análise que conduziu a ideia central da sua criação, e de acordo com Chouinard, a mais relevante terá sido a música, seguida pela parte histórica e a coreográfica. Por último, a resposta do público e o seu contexto social na época da estreia da versão original completaram sua resposta.

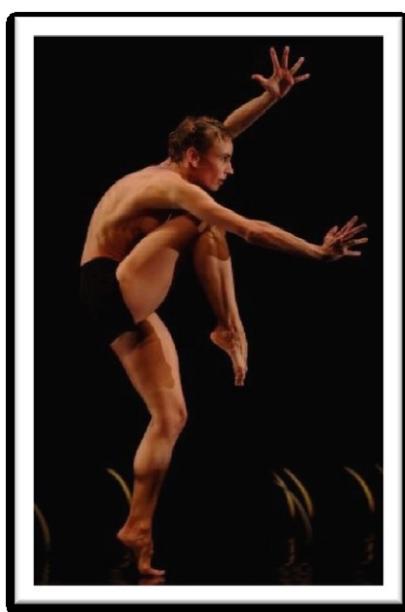
Na sua versão Chouinard menciona que segue a partitura de Stravinsky. O início da partitura musical faz eclodir o improvável: um fagote só, com uma nota aguda quase impossível de executar, abre um universo sónico completamente inovador, (na secção A adoração da terra). Chouinard cria um solo de sistemas que simbolizam o despertar da vida. Estes solos vão aparecendo e cruzando-se com outros, até surgirem momentos de grupo, com duos, trios e outras formações espaciais.

---

segundos após a escuridão, como se o público estivesse em estado de choque, então eles enlouqueceram, que foi muito reconfortante (tradução Marco Aurelio da Cruz Souza).

<sup>9</sup> Nós tivemos sempre respostas positivas do público. Preljocaj é um nome a se apreciar como coreógrafo. Às vezes é difícil saber se o público aplaudiu, porque eles gostaram da peça ou porque apreciam o esforço dos bailarinos ou porque simplesmente batem palmas para qualquer desempenho. Lembro-me que muitas vezes nós tivemos uma casa cheia (tradução Marco Aurelio da Cruz Souza).

O primeiro solo na boca de cena tem uma mulher de peito nu com uma forma fechada de animal selvagem. Este ser desperta ao som do fagote e avista a terra que se adivinha imensa no seu movimento. Lembramos também as chamas “*the flames*” que são outro solo (para homem ou mulher) e que simbolizam a paixão pela vida. Toda a obra se desenrola em encontros e imagens que aparecem e desaparece sem uma lógica narrativa, somente evocando a força e harmonia da *l'apparition de la vie dans la matière*<sup>10</sup> Choinard (1993).



**Figura 3 - Ann De Vos Ballet Gulbenkian, 2003.**

Fonte: <http://omeusegundo.blogspot.pt/>

As cores e os personagens que vão dando vida aos sistemas coreográficos e aos timbres musicais inventam um universo de enérgicos seres sensuais, com uma sexualidade transbordante. Os corpos nus que se entrelaçam com unhas gigantes em enamoramento. Um ser que atravessa o espaço cortando a música com o seu corpo. Um jardim de esculturas masculinas que é atravessado por uma criatura que se transforma em flor. E no final, o espaço enche-se culminando com a alucinante viagem musical de Stravinsky: Uma criatura num devir espiral é interrompida pelo grupo

---

<sup>10</sup> O surgimento da vida na matéria (tradução Marco Aurelio da Cruz Souza).

presente à boca de cena num olhar penetrante e fugaz. A música morre. No palco, viram as costas desvanecendo-se no espaço.



**Figura 4 - Sylvia Rijmer e Sandra Rosado Ballet Gulbenkian, 2003.**

Fonte: <http://omeusegundo.blogspot.pt/>

Optamos em fazer uma breve descrição das etapas citadas no início desta parte: A reação do público à obra original, considerada o primeiro passo no modernismo. Durante a entrevista efetuada neste estudo à coreógrafa Chouinard (2014), reflete sobre diversas questões que considera ainda passíveis de exploração, no contexto da investigação histórica. Na experiência criativa, interpretativa e acrescenta:

[...] certamente que a coreografia mecânica de Nijinsky provocou desconforto, contudo e com base na pesquisa histórica que fiz há 20 anos atrás, apercebi-me que existem um conjunto de fatos que os historiadores não valorizam devidamente, e que para quem tenha dançado e passado pela experiência de participar em estreias ou mesmo de ter dançado a partitura de Stravinsky, fazem todo o sentido. Com uma partitura desta complexidade e sabendo que os ensaios foram feitos com um piano, como poderiam os bailarinos no momento da estreia, tocada com orquestra, dançar desconhecendo a instrumentação? Sabe-se que os bailarinos se perderam totalmente nas contagens, que estavam completamente perdidos musicalmente e que este caos coreográfico não aconteceu nos espetáculos seguintes onde aparentemente o público reagiu calmamente. Estou

certa que a música de Stravinsky, essa sim, terá sido o motivo de maior desconforto e atrito e que tenha provocado o público, contudo, penso que a reação do público foi o resultado de uma estreia mal planeada no que diz respeito a ensaios e preparação [...] (CHOUINARD, 2014).

Neste âmbito, Chouinard, com uma obra vasta e de rasgo original, foi aclamada pela crítica e pelo público na estreia da sua versão da obra. No entanto, 20 anos depois, enquanto parte do elenco que dançou a reposição da sua versão no Ballet Gulbenkian, lembramos que a reação do público foi desconcertante. Os comentários após o espetáculo não foram os esperados. Neste contexto questionamos a coreógrafa a este respeito. Considerava-se que a dificuldade e complexidade na relação música-movimento estivessem ultrapassadas, por ser uma obra revisitada com frequência. Qual o motivo? Numa companhia de repertório o tempo de aprendizagem de uma estreia ou reposição é habitualmente cinco semanas. Na reposição desta obra seguiram-se os mesmos critérios de aprendizagem. Contudo e embora a transmissão da sua técnica de movimento (por si e pelos seus assistentes) tenha sido exemplar, os bailarinos não atingiram o patamar de excelência na sua execução? Chouinard confirma que o tempo de aprendizagem foi insuficiente. De qualquer modo, recordamos que foi um dos processos de trabalho mais interessantes e estimulantes que conhecemos.

Para Gastão (2003) Chouinard escolheu celebrar a organicidade, o corpo tendo como centro a coluna vertebral, numa certa ondulação e *staccato*. Não que houvesse qualquer intenção de representação pomposa do início do mundo, quis-se antes trabalhar o corpo, um corpo atual, de uma forma física e material. A artista não o utiliza, pois, de uma maneira arcaica, regressiva, mas nos seus estados extremos, orgásticos, embora se pressinta algum primitivismo.

Os sistemas, na coreografia de Chouinard, são uma das técnicas de composição coreográfica que a criadora utiliza. Na Sagração da Primavera, afirma ter desenvolvido

oitenta por cento da coreografia com esta técnica. Os sistemas nesse processo são caracterizados por jogos de ações físicas. Exemplo: dois bailarinos encontram-se frente a frente e devem olhar-se nos olhos, avançar e recuar as suas cabeças. A coreógrafa explica ao bailarino que a surpresa, as suspensões, as pausas, as variações de velocidade e as mudanças de ritmo são o sistema. Diante disso perguntou-se: Qual a riqueza particular deste método de composição? Imaginemos a mesma situação, com outras diretivas: O bailarino “A” desloca três vezes a cabeça em frente, o “B” responde com duas para trás, depois o “A” faz uma para trás e o “B” responde com 4 em frente, e assim sucessivamente. Tentar explicar ou impor uma sequência deste género no período de trinta segundos seria *...la folie...* como respondeu Chouinard. Criar e ensinar um sistema é complicado e o tempo de aprendizagem é extenso, mas, nas palavras de Chouinard, é mais genuíno, “... encontro um movimento no instante da performance que é verdadeiramente genuíno...” (Chouinard, 2014).

A música e Stravinsky: *A Sagração da Primavera*, considerada uma das obras mais importantes do séc. XX representou uma mudança drástica de cânones musicais. A orquestração é inovadora. Stravinsky usou uma das maiores orquestras de toda a sua obra. A partitura emana uma confiança, eficácia e clareza surpreendentes (a mestria do controlo de timbres, da criação de sonoridades novas através da combinação original de instrumentos), a propulsão rítmica da escrita, que por sua vez combina uma aura “primitiva”, uma realidade sónica cortante e renovadora. O que Stravinsky fez, para um compositor com 30 anos, é totalmente inesperado, tendo em conta as suas obras anteriores:

No Sacre, é o próprio método de escrita, que é igualmente curioso e fascinante: um mosaico de minúsculos fragmentos (por vezes três ou quatro notas apenas), células retiradas de trechos folclóricos, deste modo irreconhecível, mas que através desta organização espaço-temporal; através deste desenvolvimento e exploração, criam uma tapeçaria atómica vital, física (WALSH, S. 1988, p.44).

É neste contexto que Chouinard cria os sistemas coreográficos. Tarefas simples de quatro a cinco ações físicas que se traduzem através da alternância de dinâmicas, ritmos, respirações e respostas. São ações coreográficas muito precisas onde o *random* não tem lugar, mas sim o conceito de algoritmo. Aqui não é a decisão do bailarino co-criador, mas sim as suas reações que respondem num movimento genuíno, o único possível naquele instante. Neste sentido o *re-enactment* na versão de Ivone Rainer pode ser uma conjectura histórica que se defronta com a falta de qualidade com que a obra foi estreada na versão de Nijinsky? Terá sido a inadaptação dos bailarinos à coreografia, à música à complexidade entre ambas? Ou devido ao facto de a orquestra ter estado ausente do processo de trabalho?

O conjunto de todas estas questões é uma constante em estreias onde a complexidade exige tempo de investigação e aprendizagem, para que a performance se transforme uma “oferenda” e se faça a comunicação ao público de modo ideal. Surpreendeu-nos que a coreógrafa Chouinard tivesse tido a preocupação, exatamente nesta obra de criar um sistema coreográfico que levasse os bailarinos a criarem o movimento de tal forma interiorizado na partitura que não restassem dúvidas no ato de performance. Esta obra emblemática e recriada vezes sem conta continuará seguramente a inspirar artistas e a cativar o futuro.

No processo de aprendizagem Chouinard recorre a práticas anciãs de respiração indús como a abertura dos *chakras*, entre outras ferramentas de aprendizagem, sempre com o propósito de proporcionar aos bailarinos um novo olhar sobre si mesmo.

#### REFERÊNCIAS:

Gastão, M. A. (2003). **Pontos de vista**. Diário de Notícias. Outubro, Lisboa, Portugal.

Lopes, B. A. M. **Arqueologia da dança**: modos de performativos fazer história. 2013. 73

folhas. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Loupe L. (2004). **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro.

<http://globoTV.globo.com/globo-news/starte/v/conheca-montagens-modernas-da-sagracao-da-primavera-que-completa-100-anos/2891285/>

Walsh, S. (1988). **The Music of Igor Stravinsky**. Oxford: Clarendon Press.

#### Webgrafia

Stravinsky's - The Rite of Spring (BBC Proms 2013 - François-Xavier Roth conductors)

<http://www.mariechouinard.com/le-sacre-du-printemps-111.html>

Chouinard, 2 de fevereiro 2014 (entrevista conduzida e traduzida por Teresa Simas).