

Joana Angélica de Oliveira Farnezi

O BALLET COMO PEDRA ANGULAR DOS PROBLEMAS DA
BELEZA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DA TRÍADE
STRAVINSKIANA

Monografia de Bacharelado em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Clovis Salgado Gontijo Oliveira

Belo Horizonte
FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia
2023

Joana Angélica de Oliveira Farnezi

O BALLET COMO PEDRA ANGULAR DOS PROBLEMAS DA
BELEZA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DA TRÍADE
STRAVINSKIANA

Monografia apresentada ao curso de Filosofia
da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia,
como requisito parcial para obtenção do título
de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Clovis Salgado Gontijo Oliveira

Belo Horizonte

FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia

2023

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e convite à dança, ora indicando o ritmo, ora observando meus passos, sobretudo me guiando através da fé, pois a dança exige entrega. “Eu não acredito em um Deus que não dance”, disse o profeta Zaratustra, em Nietzsche.

À presença do Espírito Santo, revelado por infinitas formas. Fonte eterna de inspiração, que me tornou sensível à contemplação e me motivou a buscar a Origem da beleza e a sondá-la como rastro da presença Divina no mundo. No decurso dessa pesquisa, lembrou-me Stravinsky: Segundo o Evangelho segundo São João, 3,8, *Spiritus ubi vult spiral*, “O Espírito sopra onde quer”.

À minha família, especialmente meu marido, Léo, pelo apoio carinhoso e constante, essencial à manutenção dos meus estudos. Aos meus filhos, Lucas e João, pela compreensão e paciência, nos meus momentos de ausência do convívio, enquanto cumpria leituras e escritas filosóficas. Aos meus pais, Paulo e Cecília, pelo amor, presença perene e esteio incondicional.

Aos meus professores, que, durante o percurso filosófico, presentearam-me com conhecimento e manifestação de generosa disponibilidade, diante da minha inquietude. Especialmente ao meu orientador, Clovis, pelo aconselhamento assertivo e o estímulo permanente, que muito contribuíram para aumentar o desafio e melhorar a profundidade e clareza da investigação.

À Faculdade Jesuíta de Teologia e Filosofia – FAJE, pelo acolhimento e propósito *Fides et Intellectus*, cumpridos com excelência e ética na formação acadêmica.

Aos artistas, escritores, poetas, historiadores e filósofos que deixaram sua obra impressa, possibilitando-me enxergar, experimentar e compreender melhor a arte, através de seu legado. O testemunho epistêmico é das mais belas conquistas humanas, se podemos ver mais longe é porque estamos “sentados sobre os ombros de gigantes”, como já diziam os medievais.

Aos mestres que o ballet me permitiu conhecer, durante trinta anos como bailarina clássica, especialmente à minha professora Maria Clara, que deixou indelével marca ao longo do meu percurso. Há muito de sua práxis, amorosa e delicada, nessa pesquisa.

“Retorna a ti mesmo e olha: se não te vês ainda belo, faze como o escultor de uma estátua que deve se tornar bela: ele retira, raspa, pule, ele limpa até que faça aparecer um belo rosto na estátua. Tu também, retira tudo o que é supérfluo, endireita tudo o que é tortuoso, limpando tudo o que é sombrio torna-o brilhante, e não deixes de “esculpir” tua própria “estátua” até que resplandeça para ti o divino esplendor da virtude, até que vejas “a Sabedoria, em pé sobre seu solo sagrado” ... Tu te tornaste isso? Viste isso?... Se te vês assim transformado, então, transformado tu mesmo em uma visão, adquirindo confiança em ti mesmo, já subindo em direção ao alto, ao mesmo tempo permanecendo aqui, não tendo mais necessidade de guia, fixa intensamente os olhos e vê!”

Plotino. *Enéada* I 6, 9, 7-24

RESUMO

Este trabalho tem como seu ponto de partida uma instigante declaração do compositor Igor Stravinsky, feita na ocasião da criação de sua célebre tríade de ballets, segundo a qual a dança ocuparia lugar privilegiado para uma reflexão dos problemas da beleza. A fim de examinar tal declaração, torna-se necessário, em primeiro lugar, contextualizar historicamente o período no qual o compositor está inserido, a saber, a *Belle Époque*, assim como o papel decisivo do produtor cultural Sergei Diaghilev para a fundação dos *Ballets Russes* e para a criação das obras stravinskianas apresentadas posteriormente por tal companhia, que marcarão de forma indelével o repertório da dança moderna. Em segundo lugar, buscar-se-ão justificativas para a pergunta central da pesquisa a partir da análise da obra *Poética musical em 6 lições*, de autoria do próprio compositor. Aplicando à dança as reflexões predominantemente estético-musicais elaboradas por Stravinsky, examinar-se-ão alguns pontos fundamentais e recorrentes da filosofia da arte. Por meio desse percurso, será possível constatar que o discurso pré-filosófico de Stravinsky, confirmado, em muitos aspectos, por autores do âmbito da filosofia, possui grande fecundidade e solidez para a reflexão de questões estéticas, em particular, aquelas relacionadas mais diretamente a seu fazer artístico: a música e a dança.

PALAVRAS-CHAVE: Igor Stravinsky, Sergei Diaghilev, Ballets Russes, *Belle Époque*, dança, beleza.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 CONTEXTUALIZAÇÃO	
HISTÓRICA.....	12
1.1 <i>A Belle Époque</i> : era da elegância, cultura e transformações sociais.....	12
1.2. Diaghilev: visionário da arte e do ballet no século XX.....	16
1.3. Igor Stravinsky e sua indelével influência na dança.....	23
2 REFLEXÕES ESTÉTICAS A PARTIR DE	
STRAVINSKY.....	33
2.1 As semelhanças e as dessemelhanças nas artes.....	35
2.2 O poder transformador da arte.....	38
2.3 O papel da intuição na criação.....	39
2.4 Crítica ao positivismo.....	41
2.5 A tensão positiva entre o apolíneo e o dionisíaco.....	42
2.6 Revolucionário ou não?.....	45
2.7 Uma visão fenomênica sobre a arte.....	46
2.8 O tempo ontológico, o kairós.....	48
2.9 A técnica.....	50
2.10 O contraste, a similaridade, a variedade e a multiplicidade.....	52
2.11 Os impulsos e repousos.....	55
2.12 O centro de equilíbrio.....	57
2.13 Arte, o árduo labor.....	58
2.14 A invenção e imaginação.....	61
2.15 A liberdade criativa: uma possível armadilha.....	62
2.16 Os avatares da arte.....	65

2.17 O delito.....	66
CONCLUSÃO.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

INTRODUÇÃO

Quando o ballet *Petrushka* se encontrava às vésperas da estreia, em junho de 1911, o compositor, Igor Stravinsky, escreve uma carta ao filho de Rimsky-Korsakov, seu mestre e tutor, que havia falecido três anos antes. No conteúdo da carta, Stravinsky deixa explícito seu fascínio pela dança. Na época, o músico tinha 29 anos, e, embora fosse jovem, encontrava-se profundamente envolvido com questionamentos de natureza filosófica e estética. Stravinsky assim relatou:

Estou mais interessado e apaixonado pelo ballet do que por qualquer outra coisa. Se Michelângelo vivesse atualmente - isso me ocorreu enquanto observava seus afrescos na Capela Sistina - a única coisa que seu gênio admitiria e reconheceria é a coreografia... A única forma de arte teatral que tem como pedra angular os problemas da beleza e nada mais é o ballet. (STRAVINSKY, apud EKSTEINS. 2021, p. 41)

Petrushka foi o segundo ballet que Stravinsky compôs para a lendária Companhia de dança do produtor Sergei Diaghilev, os *Ballets Russes*. Sua obra inaugural foi *O pássaro de Fogo*, que o tornou célebre, em 1910. Stravinsky permaneceu imerso no universo da dança, e, em 29 de maio de 1913, aconteceria a mítica estreia da obra, *A Sagração da Primavera*, completando sua tríade primeva de ballets, que mudou o percurso da arte no século XX e influenciou toda a geração posterior de bailarinos, coreógrafos e musicistas. Nesta pesquisa, procuramos esclarecer as seguintes questões de natureza estética que poderiam sustentar a primazia da dança defendida por Stravinsky na passagem citada:

- Por que o ballet teria a prerrogativa de manifestar os problemas da beleza?
- O que justifica o lugar central da dança, na reflexão filosófica e estética, sobre a beleza?
- Por que o ballet proporciona ao artista uma perspectiva privilegiada para a compreensão dos princípios subjacentes aos desafios relacionados à estética e à beleza?

Procuramos trazer repostas oportunas sobre a prerrogativa da dança abarcar, em seu tecido composicional artístico, qualidades suficientes que ofereçam uma visão privilegiada sobre os problemas da beleza no campo da estética. Neste sentido, buscamos aprofundar nossa pesquisa, primeiramente, pela descrição da conjuntura histórica da *Belle Époque*, período em que ocorreu a criação da tríade stravinskiana. Além disso, embasamos nossa proposta considerando a tradição filosófica sobre o tema, tangenciando

os aspectos históricos. Assim foi composto o primeiro capítulo da pesquisa, através da contextualização do fecundo período artístico e cultural, que se estendeu desde o término da Guerra Franco-Prussiana até o início da Primeira Grande Guerra. Foi nesse interstício bélico que o visionário produtor de arte, Sergei Diaghilev, pavimentou as bases daquela que seria a revolução da dança moderna. Sobre esse piso caminhou Stravinsky, instigado a criar sobre o solo fertilizado por Diaghilev.

Stravinsky se apaixonou pelo ballet e manteve íntima relação com a dança, ao longo de toda a sua vida, criando a base musical para diversos ballets que tornaram lendários, deixando sua marca indelével na dança.

Posteriormente, no segundo capítulo, exploramos em maior detalhe as questões estéticas de relevância para Stravinsky, a partir de sua obra *Poética musical em 6 lições*, transcrição da série de palestras que o compositor realizou na ocasião do convite feito pela Universidade de Harvard, em 1942. Nesse período posterior, artista já maduro, Stravinsky propôs indagações pertinentes sobre os problemas da arte e suas implicações. Embora a maioria deles seja concernente à música, tentamos aplicá-los a uma reflexão específica sobre a dança. Ao longo do texto, inserimos referências a outros filósofos, visando oferecer respostas sólidas e conferindo maior profundidade às questões propostas. Além disso, cotejamos alguns dos pontos tratados com nossa experiência prática no universo do ballet.

Stravinsky não se encontra isolado em sua poética em busca da beleza. Embora o compositor não tenha tido uma formação filosófica acadêmica, sua obra é repleta de importantes considerações e referências. Estas demonstram embasamento sólido e consistente, a partir de uma série de questões filosóficas e históricas que o compositor se propôs a pensar, enquanto criava. Stravinsky foi, além de esteta, um artista profundamente envolvido no trabalho intelectual e consciente de suas escolhas poéticas. Suas declarações não deixam dúvidas sobre a base argumentativa bem fundamentada que obteve ao longo de suas pesquisas musicais. Além da reconhecida qualidade literária, tais conferências revelam que Stravinsky ultrapassou os limites da excelência puramente musical e ousou, de forma assertiva, adentrar no campo filosófico, que lhe serviu como esteio em suas composições e suas peregrinações como libretista.

Stravinsky não foi somente um mestre das partituras, mas artista completo, dotado de raro talento para pensar sua arte com amplitude e, a partir disso, saber transmitir suas experiências e posições, tanto no terreno da práxis quanto no campo teórico.

A partir do conjunto de argumentos válidos para a filosofia estética, expostos por Stravinsky, buscamos na pesquisa teórica, uma maneira de delinear a junção entre teoria e prática, pois a arte exigirá nossa atenção em direção a técnicas específicas, produzidas através da episteme, mas sobretudo, por meio daquelas provenientes da experiência e da sensibilidade. Os enunciados da estética não devem, porém, oferecer respostas definitivas para o que costumamos considerar “artístico” ou “belo”, mas cuidar de inferir estruturas, conceitos e significados que possibilitem uma compreensão do rico âmbito dedicado à arte e à sensibilidade. O trabalho da pesquisa estética deve buscar sensibilizar pensadores, artistas e público em geral, atravessando questões capazes de gerar reflexões que possam servir beneficentemente para a construção do nosso tecido cultural e social.

Cabe perguntarmos: a quem se outorga o direito de fazer essas reflexões? Aos filósofos, considerando as reflexões como estéticas ou aos artistas, que possuem o embasamento empírico e uma relação direta com o fazer artístico?

A consideração é pertinente, pois os argumentos iniciais que suscitaram nossa pesquisa partiram das reflexões teóricas formuladas por um compositor e não propriamente por um filósofo. Desta forma, como este é um trabalho de conclusão de curso em Filosofia, será necessário complementar, aos argumentos apresentados por Stravinsky, os testemunhos filosóficos provenientes dos próprios estudiosos do campo da estética, capazes de endossar e fundamentar as intuições e reflexões dos próprios artistas.

Segundo o filósofo Luigi Pareyson, a estética, dotada de caráter particularmente dinâmico, é constituída

deste dúplice recâmbio ao caráter especulativo da reflexão filosófica e ao seu vital e vivificante contato com a experiência: não é estética aquela reflexão que, não alimentada pela experiência da arte e do belo, cai na abstração estéril, nem aquela experiência de arte ou de beleza que, não elaborada sobre um plano decididamente especulativo, permanece simples descrição. (PAREYSON. 2001, p. 8)

Sendo assim, como sustenta Pareyson (2009, p. 4, 9), o trabalho dos artistas, críticos, historiadores e teorizadores é essencial para o filósofo da arte, porque oferece ao campo filosófico-estético a experiência dentro da qual se podem exercitar as devidas reflexões. O campo empírico da arte é “o lugar onde [o filósofo] pode testar a validade das suas teorias, do mesmo modo como as observações de laboratório servem de objeto

de reflexão para o físico e de verificação de seu pensamento” (PAREYSON. 2001, p. 4); e seus representantes, “centros conscientes de experiência estética, encontram-se nas melhores condições para dar um contributo ao pensamento estético, sendo o seu testemunho direto e vivo (PAREYSON. 2001, p. 4).

Nesse aspecto, é especialmente válida a contribuição dos artistas para o campo da estética, como porta-vozes das questões específicas dentro do processo empírico que vivenciam e, por vezes, tematizam, na qualidade de sujeitos executores de suas obras. Exemplo emblemático de um desses artistas é o próprio Stravinsky, que contribuiu de forma fecunda dentro da estética, oferecendo sua própria experiência – como *homo faber* – com pressupostos válidos e consistentes. Seria um erro buscar a veracidade na pesquisa estético-filosófica prescindindo da experiência do artista e de sua vivência no campo de trabalho. O filósofo deve tirar partido das experiências no campo da arte, quer seja a experiência direta, ou o testemunho alheio, devidamente aprofundado e interpretado. Apesar disso, a estética não deve ser construída somente através do testemunho do artista, mas é recomendável que o discurso empírico componha a base pré-filosófica na qual se desenvolverá, posteriormente, o plano especulativo. Tal prolongamento do discurso pré-filosófico de um artista – constituído, a nosso ver, de elementos já filosóficos – em um discurso especulativo será justamente a perspectiva por nós adotada neste trabalho, ao examinarmos a centralidade da dança na obra e no pensamento de Stravinsky.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.

1.1. *A Belle Époque*: Era da Elegância, Cultura e Transformações Sociais.

Período marcante da história europeia, a *Belle Époque* abrangeu as últimas décadas do século XIX e o início do século XX. Tempo da elegância, cultura próspera e de grandes transformações sociais, caracterizada pelo otimismo, pujança econômica e avanços tecnológicos, foi uma época de importantes inovações artísticas, culturais e sociais.

A *Belle Époque*, expressão derivada do francês “época” ou “era bonita”, ocorreu predominantemente na Europa Ocidental, especialmente na França, entre 1871 e 1914, data do início da Primeira Grande Guerra Mundial. O período foi marcado por eventos significativos, como a unificação da Alemanha em 1871 e o fim da Guerra Franco-Prussiana, que consolidou a Terceira República Francesa. Paris atravessava um momento de plena efervescência cultural. A estabilidade política, nas décadas entre guerras, permitiu o crescimento e equilíbrio econômico.

Similar fomento artístico ocorreu no período de ascensão econômica, militar e cultural ateniense¹. Segundo Eco (2017, p. 48),

A época de Péricles, que tem seu ápice nas guerras vitoriosas contra os persas, é uma era de desenvolvimento das artes e em particular da pintura e da escultura. As razões desse desenvolvimento podem ser distinguidas principalmente na exigência de reconstruir os templos destruídos pelos persas, na exibição orgulhosa da potência ateniense, no favorecimento dos artistas por Péricles.

Houve então, na Europa Ocidental, na passagem do século XIX ao XX, o surgimento de uma elite social próspera e de uma classe média em ascensão que desejava

¹ A concomitância entre épocas de avanço econômico e a valorização das artes parece ser uma constante, como revela a declaração de John F. Kennedy gravada na fachada principal do Kennedy Memorial Center, em Washington, EUA: “Há uma conexão, difícil de explicar logicamente, mas fácil de sentir, entre as conquistas na vida pública e progresso nas artes. A era de Péricles era também de Fídias. A era de Lorenzo de Medici também foi a de Leonardo da Vinci. A era de Elizabeth foi a de Shakespeare. Nossa nova fronteira, pela qual faço campanha na vida pública, deverá ser uma nova etapa para a arte americana.” (KENNEDY, John Fitzgerald). Citação original: “There is a connection, hard to explain logically but easy to feel, between achievement in public life and progress in the arts. The age of Pericles was also the age of Phidias. The age of Lorenzo de Medici was also the age of Leonardo da Vinci. The age Elizabeth also the age of Shakespeare. And the New Frontier for which I campaign in public life, can also be a New Frontier for American art”. Response to letter sent by Miss Theodate Johnson, Publisher of Musical America to the two presidential candidates requesting their views on music in relation to the Federal Government and domestic world affairs. Then-Senator John Kennedy answer was dated September 13, 1960 and published in the October issue of the magazine.

desfrutar do padrão de vida crescente e ricamente cultural. Surgia a demanda pela valorização da estética, com ênfase na elegância, no refinamento e hedonismo. Avanços tecnológicos, como o desenvolvimento da indústria de produção em geral, dos automóveis, a eletricidade e o cinema, também contribuíram para a sensação de modernidade e otimismo. Segundo Henri de Saint-Simon, “novas meditações provaram para mim que as coisas devem avançar com os artistas na liderança, seguidos pelos cientistas, e que os industriais devem seguir estas duas classes.” (SAINT-SIMON, apud EKSTEINS, 2021, p. 23)

Testemunhou-se a efervescência cultural, com o florescimento das artes e da literatura. O período viu o surgimento de movimentos artísticos como o *Art Nouveau*, com suas linhas orgânicas e motivos naturais, o Impressionismo, com suas técnicas distintas de pintura ao ar livre e uso de cores vibrantes. Como sintetiza Eco (2017, p. 339),

existe nos impressionistas algo mais que um vago sonho de Beleza: há o estudo atento, quase científico, da luz e da cor, na intenção de mergulhar mais a fundo no mundo da visão. É o período em que dramaturgos enfrentam no palco os grandes conflitos sociais de sua época, a luta pelo poder, o contraste entre as gerações, a liberdade da mulher, a responsabilidade moral, os direitos do amor”.

Os salões literários em Paris foram fundamentais para debates intelectuais e troca de ideias entre escritores, filósofos e artistas. Figuras literárias notáveis foram influentes na época, como Marcel Proust, Oscar Wilde e Émile Zola, que afirmou, em sua obra *O dinheiro na literatura*, datada em 1880: “O dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou a literatura moderna.” (FIGUES, 2022, p.)

Também nesse período, surge o conceito de *l’art pour l’art* ou *A arte pela arte*, que privilegia a Estética, em detrimento da racionalidade. Essa concepção intensifica o caráter desinteressado e a autonomia da experiência estética e a autonomia da expressão artística, pontos já aventados por Aristóteles e Baumgarten, desvinculando completamente tal experiência de motivações morais, funcionais ou utilitárias.

Em 1897, em pleno florescimento estético, Léon Tolstói escreveu *O que é a arte?* reafirmando os laços profundos entre Arte e Moral, Beleza e Verdade. Estamos no lado oposto a Wilde que, justamente naqueles anos, quando perguntado se considerava imoral um certo livro, respondeu: “É pior que imoral. É mal escrito.” (ECO, 2017, p. 338)

Sobre esse aspecto disse Flaubert, autor da obra *Madame Bovary*, que causou grande escândalo, por relatar as paixões da protagonista adúltera: “É por isso que não

existem temas belos ou temas vulgares, e que se poderia quase que estabelecer como axioma, colocando-se do ponto de vista da arte pura, que não existe tema algum, o estilo sendo, por si só, uma maneira absoluta de ver as coisas”. (ECO, 2017, p. 340). Tal posição encontra-se em franca referência à qualidade da obra estar subordinada à escrita primorosa, conferindo-lhe valor e beleza, independentemente de sua utilidade ou moral na sociedade.

O processo de crescimento artístico fomentou mudanças significativas nos papéis de gênero e na emancipação feminina. As mulheres começaram a participar mais ativamente na vida pública, lutando por seus direitos políticos e intelectuais. O vestuário feminino também refletiu essas mudanças, com a adoção de roupas mais práticas e menos restritivas. Como constatou Charles Fourier, “A mudança de uma época histórica pode ser sempre determinada pela atitude de progresso da mulher perante a liberdade.” (HARVEY, 2015, p. 247)

Sobre esse mesmo tema, esclarece Eco (2017, p. 369), aludindo à célebre figura de Isadora Duncan:

A beleza das linhas, que não desdenha a dimensão física, sensual: como esses artistas logo descobrirão, também no corpo humano - e o feminino em particular - pode ser envolvido por linhas suaves e curvas assimétricas, deixando-se imergir em uma espécie de voluptuosa vertigem. (...) O vestuário com suas echarpes flutuantes, é uma divisa não apenas exterior, mas interior: o ondejante andar de Isadora Duncan, a rainha da dança envolta em véus verde-pálidos, que parece encarnar as inquietantes belezas góticas dos pré-rafaelitas, é um ícone da época. A mulher sensual, eroticamente emancipada, que recusa o busto realçado e ama a cosmética.

Os artistas do Oriente começavam a chegar e a se firmar em território francês, o público estava ávido pelo exotismo cultural do Oriente, que antes habitava os extramuros da Europa Ocidental, mas a partir de então eram bem-vindos em sol europeu. A França era o centro da convergência artística mundial, tudo ali desaguava. Novas promessas artísticas desejavam se estabelecer na capital, a população ansiava por novidades, o momento propício para novos ares de criações.

Nesse íterim de efervescência cultural, de florescimento e conagração artístico, a França se apresentava como o solo fértil para a promoção e convergência entre os conhecimentos. Paris era a “cidade desejo” dos criadores e artistas, atraindo investimentos financeiros e acolhendo carreiras promissoras. Em 1889, o compositor

francês “Claude Debussy foi estimulado a experimentar os mundos sonoros exóticos de tradições musicais não ocidentais, ao ouvir um gamelão javanês durante a Exposição Universal” (KENNEDY, 2019, p. 249). A Exposição aconteceu em Paris, em comemoração pelo Centenário da Revolução Francesa.

Durante a *Belle Époque*, a Rússia era governada pelo regime czarista, liderado pela dinastia da família dos Romanov. O czar Nicolau II, que subiu ao trono em 1894, era o monarca reinante durante grande parte desse período. No entanto, o governo autocrático começou a enfrentar desafios significativos, devido ao surgimento de insurreições e demandas por reformas políticas.

A falta de representatividade política e a repressão governamental levaram a crescentes agitações sociais. O descontentamento popular se manifestou em protestos, greves e movimentos revolucionários, culminando na Revolução Russa de 1905, e mais tarde na queda histórica do czar russo, na Revolução de 1917.

Diante da instabilidade e ciente de que precisaria de recursos para conter os movimentos revolucionários, o czar começou a estreitar vínculos com a Europa Ocidental, a fim de receber recursos e investimentos, em troca da exposição da riquíssima cultura russa.

O império dos Romanov passava por mudanças sociais e econômicas significativas. A industrialização crescente levou ao rápido crescimento urbano, com a emergência de cidades industriais como Moscou e São Petersburgo. Esse processo de urbanização trouxe consigo desafios como a exploração dos trabalhadores, más condições de vida e o aumento visível das desigualdades sociais. A aristocracia e a elite governante desfrutavam de uma rotina de luxo e extravagância, enquanto a maior parte da população enfrentava a pobreza. A disparidade entre ricos e pobres se alargou, alimentando o descontentamento social e político.

Apesar dos desafios sociais e políticos, a Rússia também testemunhou seu florescimento intelectual durante o período da *Belle Époque*. A literatura russa viveu seu auge com escritores influentes como Léon Tolstói, Fiódor Dostoiévski e Anton Tchekhov, cujas obras retratavam a complexidade da sociedade e a condição humana degradante.

Em meio às mudanças políticas, sociais e econômicas significativas, o regime autocrático do czarismo enfrentou desafios crescentes, enquanto as desigualdades sociais e as tensões entre classes foram acentuadas.

Nessa ebulição social, o Império russo mantinha sua riqueza cultural, com destaque para a dança e as artes pictóricas, além da já citada literatura. A era de contrastes

e dinamismo na Rússia pré-revolucionária teve papel crucial nos eventos que trariam a parceria cultural entre a França e a Rússia no período entre guerras. Diante dessa situação, de uma Rússia complexa e multifacetada, refletindo a sociedade em transformação e em busca de identidade e reformas, em que cresceu a figura seminal para o desenvolvimento das artes do Século XX, o jovem Sergei Diaghilev.

1.2. Diaghilev: Visionário da Arte e do Ballet no Século XX

Quando a *Belle Époque* começava seu florescimento na Europa, em 1872, nascia em Selishchi, Província de Novgorod, Rússia, Sergei Pavlovich Diaghilev, figura de importância singular no mundo artístico do século XX.

Oriundo de família tradicional que cultivava enorme apreço pelas artes e mantinha relação com a cultura na sua mais alta estima. Diaghilev era filho de oficial do alto escalão do exército, seu pai era homem de confiança do czar. O jovem recebeu sólida educação intelectual e cultural, demonstrando, desde cedo, afinidade com as artes. A família era intimamente ligada às artes tradicionais da ancestralidade russa. A pedido do pai, Sergei ingressou na faculdade de Direito de São Petersburgo. Contudo, não teria se adaptado e, diante de dificuldades financeiras que a família atravessou, abandonou os estudos. A seguir, tornou-se funcionário no Teatro Imperial da cidade, atualmente conhecido como Teatro Marinsky (antigo Teatro Kirov).

Diaghilev era homossexual e diante da força repressora sexual na Rússia, cedo percebeu que deveria manter sua orientação de forma sigilosa e mais privada possível. Visionário e apaixonado pela arte, tentou empreender sem sucesso a carreira como compositor e musicista. O grande compositor Nikolai Rimsky-Korsavov, tendo o conhecido, teria dito a Diaghilev que, apesar da falta de talento para a composição musical, ele haveria de encontrar seu lugar no meio artístico, já que dispunha de excelente formação cultural, era extremamente hábil e inteligente, e demonstrava grande interesse no árduo trabalho e envolvimento cultural.

Poliglota e com imenso talento diplomático, Diaghilev recebeu o pedido do czar para trabalhar no estreitamento das relações culturais entre a França e a Rússia, expandindo suas relações artísticas, para que se convertessem em investimentos futuros no Império czarista. O produtor cultural começou a empreender viagens para a França a fim de divulgar a cultura russa, até então pouco conhecida na Europa ocidental, embora essa cultura já exercesse imenso fascínio no Ocidente. A Rússia, de certo modo, manteve

o isolamento em relação às suas vastas riquezas, e nesse período começou a exibi-las no exterior. Até então, o país mantinha resguardados seus tesouros artísticos, porém, o Império necessitava de apoio financeiro para conter suas revoltas. O czar havia percebido o interesse dos europeus pela rica tradição artística russa e solicitou a Diaghilev que promovesse o intercâmbio, visando cativar aquele público. Para atingir esse objetivo, foram realizadas exposições de pinturas e óperas russas, com o intuito de fortalecer os laços culturais entre Rússia e França.

Em 1895, aos 23 anos, Diaghilev escreve uma carta à sua madrasta, confidenciando suas pretensões artísticas, dentro do que acreditava como missão. A carta evidencia uma personalidade determinada, ao mesmo tempo egocêntrica, o que seria fonte de críticas futuras. O relato de Diaghilev demonstra sua força de caráter, embora esta possa ser interpretada de forma depreciativa. Ousado e paradoxal, ele arrisca confidenciar um autorretrato fiel às suas percepções e sonhos vindouros, como é possível notar na seguinte passagem:

“Em primeiro lugar sou um grande charlatão, embora o seja com brio; em segundo lugar, um grande encantador; em terceiro lugar, sou um tanto atrevido; em quarto lugar, sou um homem com bastante lógica, mas muito poucos princípios, em quinto lugar, acho que não tenho dons reais. Mesmo assim, acho que acabei de encontrar minha verdadeira vocação, ser um mecenas. Tenho tudo o que é necessário, exceto o dinheiro – *mais ça viendra.*” (EKSTEINS, 2021, p. 37)

Sobre o talento artístico propulsor de Diaghilev, Stravinsky falaria mais tarde, em suas palestras transcritas, na obra intitulada *Poética musical*. Em tom de reverência, o compositor russo avalia a personalidade de seu amigo e grande parceiro profissional, Sergei Diaghilev. “A faculdade de observar e de fabricar algo a partir do que é observado pertence apenas a pessoa que possui, nesse terreno peculiar de empreendimento, uma cultura adquirida e um gosto inato. (...) O que mais poderia guiá-lo em sua escolha? Um faro, um instinto de que esse gosto se origina, uma faculdade completamente espontânea que é anterior à reflexão.” (STRAVINSKY, 1996, p. 58)

Do ponto de vista histórico, a dança passou por extenso percurso até chegar à era de Diaghilev. Embora civilizações antigas como gregos e os egípcios usassem dos bailados em cerimônias religiosas ou como meio de celebrar a vida, a fundação da civilização cristã ceifou a dança livre, por considerá-la um advento pecaminoso. Somente após o Renascimento e o período da Reforma que a dança ressurgiu, como expressão viva,

secular e criativa. Apesar disso, a dança era ainda associada aos eventos de corte, à educação aristocrática, em algumas ocasiões em rituais pagãos. Protestantes continuaram a rejeitar a dança em virtude de sua expressão sensual e livre. O ballet clássico surgiu na Itália, como etiqueta da corte e foi levado à França por Catarina de Medici. Fusão entre as culturas, a dança clássica enfatizava a energia florescente italiana ao espírito delicado e meticuloso dos franceses, como na ourivesaria. Foi nesse ínterim do fim do século XIX que o ballet começou a se tornar um formalismo rígido, deixando pouco espaço para a expressão livre e individual. Surgiu a técnica clássica, desenvolvida ao decorrer dos séculos. Europeus ocidentais cultivaram a dança clássica como forma de enaltecer uma cultura que precisava se refinar. O ballet tomou forma e perdeu a naturalidade das vigorosas danças primevas e religiosas.

Em 1828, Carlo Blasis havia escrito, no Código de Terpsícore: “Cuide de dar aos seus braços uma forma circular tão perfeita que as pontas de seus cotovelos sejam imperceptíveis” (EKSTEINS, 2021, p. 55), e a curva triunfou sobre a linha reta. Invariavelmente, no balé clássico, a graça e o charme tornaram-se mais importantes que o caráter e a interpretação.

Foi na Rússia o reencontro com esse avivamento. Através do bailarino e coreógrafo francês, Marius Petipa, contratado para levar à corte czarista o estilo francês de dança, mantendo a vivacidade da cultura ancestral, que se transformou na ousada combinação do refinamento e vigor, elegância e virtuosismo, em fluxo potente de movimentos. “Foi o momento em que a Rússia assumiu seu lugar bem no coração da cultura cosmopolita europeia, o momento em que a influência do ballet russo passou a fazer parte da complexa fusão que definia qualquer obra de arte europeia nos anos que antecederam a primeira Guerra Mundial.” (FIGUES, 2019, p. 523).

A chamada “dança dos braços”, em referência aos *port de bras* ou caminho dos braços, enfatizou a técnica aliada à robustez das danças “a caráter” russas. Foi o início da escola russa, os alicerces usados por Diaghilev para evocar um espírito superior da arte, que aliava a mais alta qualidade técnica à expressão por meio da ação, e o movimento no lugar da persuasão argumentativa, “a totalidade da personalidade humana, tanto espiritual quanto física, e a essência do mundo não verbal e não racional”. (EKSTEINS, 2021, p. 54)

A intenção de Diaghilev era pelo conceito de “arte total” ou *Gesamtkunstwerk*, oriunda da ideia wagneriana de apresentar na mesma obra uma universalidade amalgamada por elementos criativos: unindo corpo, imagem, música, voz, interpretação,

cenários e figurinos. A obra do compositor alemão, Richard Wagner, fascinou Diaghilev, levando-o a ousar o mesmo, através da dança, através de ampla estrutura que contemplasse a arte em sua totalidade, através dos ballets. A busca de Diaghilev encantou Stravinsky, que, por sua vez, dispôs-se a colaborar na criação dessa “estrutura total” na qual a música se fundia nos movimentos e os cenários e figurinos não eram relegados à posição coadjuvante, mas faziam parte do primeiro plano estrutural da criação. Inserido nessa percepção de amplitude artística que Stravinsky observa as possibilidades universais da dança e elabora suas criações que demonstram sua afeição encanto pelo alcance emocional provido pelo ballet.

Nesse aspecto, vamos ao encontro das perguntas fundamentais de nossa pesquisa: por que o ballet teria a prerrogativa de alcançar uma beleza universal? Parte dessa resposta se encontra nas possibilidades intrínsecas da técnica de movimentação corporal aliada à expressão, sem necessidade da linguagem discursiva, a fusão com a música e o enlace com as estruturas cênicas de grande impacto usadas nas obras dos Ballets Russes. A *Gesamtkunstwerk* pós-wagneriana sintetiza a combinação de elementos artísticos, presentes na Companhia de ballet russa no início do século XX.²

A cada viagem à França, Diaghilev percebia melhor a demanda do público, não só pela ópera, mas principalmente pela dança. Naquela época, o ballet clássico russo era reconhecido por seu vigor artístico, e a memória da grandiosa época do coreógrafo Marius Petipa permanecia vívida aos olhos europeus. Dentre os notáveis ballets daquele período, destaca-se a tríade de Tchaikovsky: *O Lago dos Cisnes*, *O Quebra Nozes* e *A Bela Adormecida* obras que exerciam grande impacto sobre o público. Mas eram tempos de novas demandas e mudanças gestuais no campo da dança. Os ballets de repertório ainda se mantinham no gosto popular, mas a conjuntura de mudanças profundas nas relações sociais e na cultura demandava criações que acompanhassem o processo vigente. Sob o ponto de vista antropológico, observa-se, inclusive, que a arte costuma antecipar as mudanças sociais. Diaghilev, com seu apurado faro artístico, observou atentamente as demandas do público, para as quais o ineditismo fazia-se necessário, e o visionário produtor das artes se encarregou de oferecer o que desejavam.

² “A própria vida e arte de Wagner se entrelaçaram aos eventos políticos, históricos e filosóficos do mundo ao redor. Desde cedo, ele desejou descobrir como combinar teatro e música. Diversamente de outros compositores de ópera, ele escrevia os próprios libretos. Wagner teve a ideia de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), que combinaria todos os elementos da apresentação no palco. Suas novas obras amalgamariam o gênio de Beethoven e Shakespeare e se baseariam no teatro da Grécia antiga, que, segundo entendia, não só juntava todas as artes como fazia de modo essencial para unir o povo (...) ao se basear em temas com raízes profundas em seus mitos inconscientes.” (KENNEDY, 2019, p.183)

No ano de 1899, o Príncipe Volkonsky foi nomeado para o cargo de diretor do renomado Teatro Imperial. Nesse contexto de mudança nas lideranças institucionais, um relevante convite foi efetuado, conferindo a Sergei Diaghilev a posição de colaborador de natureza singular. Acentuou-se, então, a presença assídua de Diaghilev nos ensaios do Ballet Imperial, um ponto de virada em sua trajetória profissional. Inspirado pelo êxito previamente alcançado por exposições e produções operísticas na nação francesa. Diaghilev havia empreendido a organização dos proeminentes ‘Concertos Históricos Russos’ em solo parisiense, no ano de 1907. Tal iniciativa havia propiciado um cenário no qual se destacaram notáveis figuras musicais da época, como Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Glazunov, Fyodor Chaliapin, juntamente com outros ilustres músicos russos que, por sua vez, compuseram o distinto rol de participantes.

Diante do sucesso e ciente do anseio do público francês, ele retornou para a Rússia com a missão de preparar uma temporada de ballet que pudesse fascinar os europeus. Diaghilev sabia que deveria oferecer um espetáculo incluindo ballets do repertório clássico, acompanhados por obras inéditas. Em 1908, preparou criações que seriam apresentadas no ano posterior. Ainda na primeira temporada em Paris, em 1909, Diaghilev reformaria o Teatro do Châtelet, já que não dispunha de receita para realizar os espetáculos no grande Teatro Palais Garnier. O Châtelet, casa pouco menor, mas de imenso prestígio, era o local perfeito para adequar suas criações. Diaghilev intuiu que era preciso causar uma extraordinária impressão no público para que a companhia russa de ballet itinerante pudesse retornar nas futuras temporadas. Com espetáculo de dança fortemente ligado à tradição cultural russa, preparou a primeira temporada em Paris. Ele próprio, um apaixonado pela sua cultura, havia percebido que a ancestralidade russa representava o desejo oculto do público francês. Nasce a mítica companhia de dança, nomeada por Diaghilev – *Ballets Russes*.

Nessa época, já reconhecido como proeminente crítico de arte, promotor cultural e, principalmente, como fundador e diretor dos *Ballets Russes*, Diaghilev desejava revolucionar a dança e ousar no cenário artístico, tornando-se catalisador nas inovações e no renascimento do ballet.

Com a anuência e apoio do czar, além de forte influência dentro do Ballet Imperial, Diaghilev montou uma “trupe artística”, convidando os principais e mais talentosos bailarinos russos para excursionarem pela França. Inicialmente, a companhia de ballet seria itinerante e provisória.

No ano de 1909, Sergei Diaghilev congregou um elenco de notáveis artistas, composto por nomes como: Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, entre outros. Este empreendimento cultural revelou-se prontamente como meio de convergência para uma diversidade de modalidades artísticas, amalgamando a dança, a música, a indumentária dos figurinos e a cenografia.

Ao contrário da tradição predominante na dança daquele período, os *Ballets Russes* introduziram-se como veículo da exibição de composições inovadoras e instigantes, cujos temas frequentemente recorriam a narrativas mitológicas, folclóricas e oníricas. Ao invés de manter as coreografias e enredos nos moldes tradicionais do ballet clássico, como na época do coreógrafo Marius Petipa, a nova companhia russa de dança efetivou uma transformação marcante, sedimentada na apresentação de performances que transcendiam as fronteiras preestabelecidas da experimentação sonora, visual e gestual.

A notável parceria estabelecida entre design e arte pictórica de vanguarda e os compositores contemporâneos conferiu uma dimensão singular ao panorama das artes, especialmente da dança, rompendo as convenções. Além disso, abriu caminho para experimentações artísticas, exercendo impacto significativo e desencadeando inclusive tendências na moda, conhecidas como “russomania” na Europa, durante o início do século XX.

Essa colaboração inédita estremeceu os costumes enraizados, propiciando uma ruptura com o status quo, inaugurando um período de audaciosas explorações artísticas que contribuíram para a revitalização no campo do ballet e a expansão das fronteiras criativas das artes performáticas. O estreitamento dos vínculos culturais entre Rússia e França representou um marco definitivo no ballet do século XX.

Em suas repetidas incursões, Diaghilev revelou-se um criterioso observador diante do apelo do público pela tradição artística russa, emergindo como destacado produtor cultural que preenchia a demanda crucial do Império Russo, a saber, criar laços com a Europa Ocidental e angariar recursos em prol do governo czarista. Enquanto a Rússia enfrentava instabilidades econômicas e políticas, a Europa, por sua vez, celebrava o término da Guerra Franco Prussiana, resultando em uma atmosfera de estabilidade propícia para o florescimento criativo, abundantemente explorado em diversas manifestações artísticas.

Uma das maiores contribuições de Diaghilev foi seu papel como descobridor e promotor de jovens talentos. Com olhar aguçado para identificar artistas em ascensão, como o bailarino Nijinsky e o compositor Stravinsky, que posteriormente se tornariam

lendários. Ele também abriu portas para artistas visuais, figurinistas e cenógrafos de outras nacionalidades, como Pablo Picasso, Matisse, Coco Chanel e Jean Cocteau, entre outros, estabelecendo parcerias e colaborando com criações de vanguarda. O diretor demonstrou habilidades excepcionais de organização e apurado senso estético, elevando artistas à condição de “estrelas” por meio de seu patrocínio contínuo ao longo dos anos. No entanto, sua figura foi (e segue sendo) objeto de controvérsia entre seus contemporâneos, percebido como uma personalidade complexa e muitas vezes questionável, em relação a sua personalidade.

Sergei Diaghilev foi figura prolífica no campo cultural e deixou marca indelével na história da arte, mais precisamente como ícone da dança no século XX. Seu legado se destaca pelas notáveis contribuições inovadoras e influência duradoura no universo cultural. A cada temporada dos *Ballets Russes* o público se exaltava, e algumas apresentações se tornaram um marco histórico da arte, como ocorreu com a estreia de *A Sagração da Primavera*. Estar na plateia, naquela noite, era ter participado não apenas de alguma *performance*, mas da própria criação de uma obra de arte moderna, em que a resposta do público foi e é tão importante para o significado dessa arte quanto as intenções daqueles que a apresentaram. A arte transcendeu a razão, o didatismo e um propósito moral: a arte tornou-se provocação e acontecimento. Como descreve Eksteins (2021, p. 30-31), aquela noite de abertura de *Le Sacre* representa um marco no desenvolvimento do “modernismo”, o modernismo como uma cultura do evento sensível acima de tudo, por meio do qual arte e vida se tornam uma com estão de energia e se fundem num único ente.

As grandes companhias de ballet clássico executam, ainda hoje, obras encomendadas por Diaghilev que fizeram parte do repertório dos *Ballets Russes*. Os bailarinos que integraram o célebre elenco da companhia, constituíram depois o celeiro pelo qual a dança se desenvolveu no decorrer do século. Os artistas que fizeram parte dos *Ballets Russes*, posteriormente se espalharam pelo mundo, tornando-se, nas décadas seguintes, os diretores e coreógrafos das grandes companhias de ballet.

Apesar de enfrentar grandes desafios financeiros e muitas críticas ao longo de sua carreira, Diaghilev deixou um legado extenso e fecundo na arte. Seu trabalho com os Ballets Russes influenciou inúmeras gerações de artistas de todas as áreas. A fusão de diferentes disciplinas e a busca constante pela inovação tornaram-se características centrais das produções contemporâneas de dança e teatro. Além disso, os *Ballets Russes* foi fundamental para popularizar o ballet e a dança como formas de arte acessíveis ao

público em geral.

A companhia viajou extensivamente, levando suas performances para diferentes países, enriquecendo a apreciação global pela dança e sua expressão artística única. Sergei Diaghilev foi audacioso e transformou o cenário artístico, sendo notadamente reconhecido. Sua abordagem inovadora para o ballet e suas colaborações com artistas talentosos continuam a inspirar e a exercer grande influência na sociedade. Sua visão *avant garde* e determinação em desafiar as normas estabelecidas ajudaram a moldar a evolução das artes e garantiram a preservação de seu nome, gravado na história da dança e das artes como o maior produtor cultural da história.

1.3. Igor Stravinsky e sua indelével influência na dança

Igor Stravinsky (1882-1971) foi um dos compositores mais influentes e inovadores do século XX. Sua parceria com os *Ballets Russes*, sob a direção de Sergei Diaghilev exerceu um ponto de inflexão na história da música e do ballet.

Nascido em Oranienbaum, na Rússia em 1882, iniciou sua carreira musical como talentoso pianista e compositor. Seu pai era músico do Teatro Imperial e exerceu influência no início do seu aprendizado. Aos 8 anos, recebeu suas primeiras lições de piano e acompanhou fascinado a execução do ballet *A Bela Adormecida* de Tchaikovsky, o seu primeiro contato com uma orquestra profissional.

O momento foi profundamente marcante, como relatou posteriormente, comovido pela lembrança. Um prodígio precoce, como costumam ser os gênios musicais, aos quatorze anos dominava com grande desenvoltura alguns concertos pianísticos complexos. Ingressou na faculdade de Direito, em São Petersburgo, apesar de seus dotes artísticos, mas abandonou o curso, desinteressado pelos estudos daquela área.

A formação musical do jovem Igor Stravinsky foi construída intensamente a partir do encontro com o grande compositor russo, Nikolai Rimsky-Korsakov. O encontro entre ambos proporcionou uma colaboração marcante e transformadora no percurso musical russo. Rimsky-Korsakov, renomado musicista e tutor de Stravinsky, desempenhou papel fundamental no desenvolvimento do talento e estilo de seu jovem pupilo.

A relação entre os dois músicos teve profundo impacto na evolução da música erudita, abrindo caminhos para a inovação e a experimentação que marcariam a obra stravinskiana. Rimsky-Korsakov conheceu Stravinsky em 1902, ainda um jovem estudante de música. Impressionado com o talento do segundo, concordou em ser seu

professor particular. Essa relação pessoal e profissional foi o ponto de partida crucial para a formação de Stravinsky como compositor.

Rimsky-Korsakov era conhecido por sua maestria em orquestração e pela criação de melodias expressivas. Sua influência foi fundamental na evolução do estilo de composição de Stravinsky. O aluno foi exposto as técnicas de orquestração, harmonia e estrutura características de seu mentor, esses ensinamentos se refletiram em suas obras posteriores.

Sob a tutela de Rimsky-Korsakov, Stravinsky começou a compor suas primeiras peças, que exibiam uma combinação única de técnicas tradicionais e uma abordagem distintamente individual. Essa síntese de influências tornou-se um traço característico do estilo composicional de Stravinsky, que o diferenciava dos seus contemporâneos e o consolidou para a vanguarda da música do século XX. Na virada do século, surge a necessidade da representação da vida através da arte com expressão mais realista, ou seja, com maior crueza, como explica Lisciani-Petrini (1999, p. 40-48), em sua obra *Tierra en blanco*.

Stravinsky foi reconhecidamente um compositor original. A relação formativa com Rimsky-Korsakov culminou com a composição da obra revolucionária *A Sagração da Primavera*, em 1913. Embora o mestre não tenha testemunhado a estreia da peça (ele falecera 5 anos antes), sua influência na formação musical de Stravinsky foi fator crucial na criação desta obra inovadora e pulsante. Stravinsky carregou consigo a sabedoria e influência de seu tutor ao longo de sua carreira.

Sua capacidade de experimentar e evoluir musicalmente, ao mesmo tempo em que honrava suas raízes e tradições dos ensinamentos de Rimsky-Korsakov, ajudou-o a consolidar sua posição como um dos compositores mais influentes do século XX. Sergei Diaghilev buscava um compositor para suas produções, quando conheceu o jovem Stravinsky, lançando as bases para uma colaboração que mudaria o cenário artístico da época. A reputação de Igor Stravinsky, pupilo de Rimsky-Korsakov, logo chamou a atenção de Sergei Diaghilev, o visionário fundador dos *Ballets Russes*. A parceria entre Stravinsky e Diaghilev mudaria a paisagem da música e do ballet, levando à criação de algumas das obras mais inovadoras, ousadas e controversas do novo século, deixando um legado duradouro na história da arte e da cultura. O encontro fortuito entre os dois ocorreu em 1909, quando Diaghilev assistiu a uma apresentação de uma das primeiras composições de Stravinsky, chamada *Fogos de Artifício*. O tutor de Stravinsky, Rimsky Korsakov, conhecia Diaghilev desde a época em que este tentou ingressar no

conservatório de música de St. Petersburgo, sem sucesso. Rimsky- Korsakov então apresentou a Diaghilev seu jovem aluno. Impressionado com o talento do músico, Diaghilev imediatamente o convidou a colaborar com os *Ballets Russes* em sua próxima temporada.

Em 1910, Stravinsky recebeu a encomenda de Diaghilev para compor a trilha sonora de um novo ballet. Stravinsky, também ele próprio um apaixonado pela tradição cultural russa, resgatou a história mítica de um pássaro encantado que vivia nas florestas, para criar aquela que seria sua peça de estreia nos *Ballets Russes*, considerada uma de suas mais importantes e impactantes obras musicais, intitulada *O Pássaro de Fogo*. Marca-se, assim, o início da bem-sucedida parceria entre o produtor cultural, Diaghilev, e o compositor estreante. A obra é uma suíte de ballet composta através de síntese única de elementos folclóricos russos, orquestração brilhante e uma abordagem musical inovadora, que cativou a audiência e foi sucesso absoluto na estreia, marcando o início da extraordinária carreira de Stravinsky. O compositor mergulhou na riqueza da dança tradicional russa, incorporando temas e motivos inspirados na lenda russa que formaria o tecido do libreto do ballet *O Pássaro de Fogo*. A obra é testemunho da habilidade estilística marcante do compositor, combinando tradições com a inovação criativa.

A suíte apresenta orquestração brilhante e ousada, com cores e texturas sonoras inéditas para a época. Stravinsky explorou novas possibilidades harmônicas, rítmicas e melódicas, desafiando as convenções musicais estabelecidas. A estreia aconteceu no Teatro Nacional da Ópera, em Paris, em 1910, e causou impacto imediato no cenário musical. Stravinsky vivenciou do ostracismo ao vertiginoso sucesso, da noite para o dia. Após a estreia de *O Pássaro de Fogo*, tornou-se difícil para o talentoso compositor caminhar tranquilamente pelas ruas de Paris sem que fosse abordado por seus admiradores. A música de Stravinsky capturou a imaginação do público parisiense, que havia testemunhado uma mistura inesquecível de exotismo russo com audácia musical inesperada. A fusão de elementos folclóricos com a linguagem musical moderna e inovadora foi recebida com entusiasmo. A peça emancipou a reputação de Igor Stravinsky como um dos compositores mais importantes e ousados do século XX e abriu caminho para o desenvolvimento do modernismo musical que influenciou gerações posteriores de compositores. A riqueza melódica e rítmica encontrou eco em outras composições posteriores, consolidando-se como marco na evolução da música e faz Stravinsky se apaixonar pela dança!

Considerada uma de suas mais grandiosas obras, é possível identificar a inegável ‘mão’ de seu tutor, Rimsky-Korsavov, na criação dessa peça que deixou um legado na história musical. Através de uma fusão singular entre o folclore russo e orquestração brilhante, Stravinsky rompeu com as tradições musicais estabelecidas e abriu caminho para as outras tendências da música erudita do novo século. A influência de *O Pássaro de Fogo* é sentida até hoje, e sua relevância perdura como uma conquista artística e prova do seu gênio criativo. A obra continua a inspirar músicos e audiências, mantendo-se como símbolo da coragem e inovação artística.

No sentido de demonstrar a visível mudança e florescimento de uma nova era artística, em *O Pássaro de fogo*, foram adotados novos recursos de linguagem, visando uma comunicação artística que obliterava a imagem de um mundo cândido, “regido por ideais de desenvolvimento, progresso, ordem e claridade absolutos”. Nesse período, inicia-se uma nova era na qual o ideal romântico foi sendo substituído por obras de arte com formas próprias, que enfatizavam o retorno às origens, a busca pelo estado de natureza das coisas, a crueza do realismo potencializado, a valorização dos aspectos naturais primitivos, a existência humana sem disfarces. E, segundo Lisciani-Petrini, a obra de Stravinsky “consiste em extrair as últimas consequências de tudo isso.” (LISCIANI-PETRINI. 1999, p. 41).

Após o sucesso da temporada em Paris, em 1910, Stravinsky tornou-se celebridade fulgurante. Em busca de sucesso contínuo, o produtor Diaghilev encomenda a obra para ser estreada no ano posterior. Nesse período, já se encontra instalada a busca por “uma beleza desconhecida, ‘nova e terrível’, mas ‘quem sabe até mais real’, precisamente por não vir ‘exigida pelo desenvolvimento artificial de uma tese’.” (LISCIANI-PETRINI. 1999, p. 6, tradução nossa³)

Stravinsky se propõe a imaginar os recursos musicais que perfizessem as vozes criativas para contar a história de um rito pagão primitivo, no qual o corpo de uma jovem aldeã seria oferecido para a colheita vindoura. “A ideia de *A Sagração da Primavera* chegou a mim”, disse mais tarde, “enquanto eu ainda estava compondo *O pássaro de fogo*. Eu tinha sonhado uma cena de ritual pagão em que uma virgem sacrificial escolhida dançava até a morte”. Perguntado em outra ocasião o que ele mais amava na Rússia, ele respondeu: “A violenta primavera russa que parecia começar em uma hora e era como se

³ As passagens entre aspas no interior da citação são de autoria de Marcel Proust.

a terra inteira se partisse. Esse era o acontecimento mais maravilhoso de todos os anos da minha infância”. (EKSTEINS, 2021, p. 57)

Nascia naquele momento o embrião da “Sagração da Primavera”, mas logo o compositor abandonou o projeto porque outra composição musical insistia em não lhe dar trégua no campo imaginativo. Stravinsky se deixou levar por aquele momento de inspiração do que seria, inicialmente, um *Concerto* para piano, prescindindo momentaneamente da encomenda do ballet solicitado por Diaghilev, para a próxima temporada na França. No intervalo entre as temporadas de 1910 e 1911, Stravinsky passou a residir na Suíça, local onde teria a tranquilidade necessária para criar. O produtor cultural foi até Stravinsky, em Lausanne, a fim de conhecer a música encomendada, mas, ao perceber que o compositor se encontrava imerso na criação de um Concerto sinfônico, pediu que adequasse a peça para outro ballet. Imaginando cenas a partir de frases musicais criadas, Stravinsky relata no seu livro autobiográfico “*Memórias*” (1936):

Antes de lidar com *A Sagração da Primavera*, que seria uma tarefa longa e difícil, quis me refrescar compondo uma peça orquestral na qual o piano desempenharia a parte mais importante: uma espécie de *Konzertstück* (peça de concerto). Ao compor a música, tive uma imagem clara de um fantoche, repentinamente enlanguescido, tentando a paciência da orquestra com cascatas diabólicas de arpejos. Segue-se aí uma tremenda algazarra que termina com o triste colapso do pobre fantoche. (ANDERSON, 2018, tradução nossa)

Invertendo o curso natural das criações musicais, quando geralmente primeiro se obtém os libretos (ou histórias) que servem como base para a criação orquestral, Stravinsky inverteu genialmente a ordem usada na composição. A escrita da partitura musical origina-se normalmente a partir de um libreto previamente redigido. No caso de *Petrushka*, a história do boneco foi sendo elaborada simultaneamente à criação musical. Enquanto Stravinsky imaginava os personagens e seu enredo, compunha frases musicais que configurariam a história da peça para ballet.

Nasce, assim, *Petrushka*, o ballet que se tornaria outro marco na história da dança e da música do século XX. A colaboração com o coreógrafo Michel Fokine levou Stravinsky a explorar novas fronteiras melódicas e a contribuir significativamente para a evolução do ballet clássico. *Petrushka* é ambientado durante o tradicional carnaval russo, em 1830, na feira de rua na praça do Almirantado, em São Petersburgo. No cenário de festa popular e personagens pitorescos, os bonecos (ou fantoches) ganham vida e exploram temas de amor, ciúme e tragédia. Stravinsky aplicou uma abordagem musical

ousada e inovadora em *Petrushka*, incorporando elementos folclóricos e ritmos russos para retratar a atmosfera carnavalesca. A utilização de dissonâncias, sua complexidade rítmica e orquestração vibrante permitiu-lhe criar uma sonoridade distinta e emocionante que se alinhava perfeitamente com a intensidade e a energia da coreografia de Fokine.

A colaboração entre Stravinsky, Diaghilev e Fokine foi uma combinação única de talentos artísticos. Stravinsky trabalhou em estreita parceria com os coreógrafos e bailarinos para criar uma sinergia entre música e movimento. O compositor foi extremamente detalhista em sua partitura, sincronizando os movimentos baléticos angulares com frases musicais específicas. Sua capacidade de compreender e apreciar as necessidades coreográficas permitiu que ele se adaptasse e respondesse aos requisitos da dança, resultando na harmonia notável entre a música e a coreografia de *Petrushka*. Esta obra demonstra analogias poéticas com o quadro *O violino*, do período cubista do pintor Pablo Picasso, cujo jogo de combinações despedaçadas e violentas destrói ritmos cromáticos e formas tradicionais de composição (LISCIANI-PETRINI. 1999, p. 44), além de privilegiar “formas cubistas nítidas, secas e angulares.” (LISCIANI-PETRINI. 1999, p. 43, tradução nossa). A propósito de Picasso, este

zombava dos que queriam entender a sua arte. “Todos querem entender de arte. Por que não tentam entender o canto de um pássaro?” Ele estava certo, é claro. Nenhuma pintura pode ser inteiramente explicada em palavras. Acredito que a situação que levou Picasso a seus diferentes “achados” é muito típica da arte do século XX. Talvez a melhor maneira de compreender essa situação seja, uma vez mais, considerar a sua origem. (GOMBRICH. 1999, p. 577)

A estreia do ballet *Petrushka* ocorreu em 1911 no Teatro do Châtelet, em Paris, e foi recebida com grande entusiasmo e elogios. A música vibrante e inovadora agradou a audiência parisiense e estabeleceu a reputação de Stravinsky como um dos compositores mais proeminentes do século XX, consolidando sua posição como um dos principais colaboradores dos *Ballets Russes*. A essa altura, Stravinsky confirmou seu fascínio irreversível pela dança, sentimento que outrora havia experimentado quando foi arrebatado pela beleza do ballet de Tchaikovsky, ainda tão jovem.

Embora não gostasse de ser chamado de revolucionário⁴, Stravinsky explorou novas possibilidades orquestrais, utilizando uma abordagem inovadora. A narrativa complexa da peça, que retrata uma trágica história de amor entre bonecos, permitiu ao

⁴ Nas palavras do compositor: “Fizeram de mim um revolucionário à minha própria revelia.” (STRAVINSKY, 1996, p. 20)

coreógrafo Michel Fokine criar uma dança dinâmica e profundamente cativante. *Petrushka* desafiou as expectativas do público e da crítica, afirmando a posição de Stravinsky como pioneiro musical.

Petrushka é o testemunho da genialidade musical de Igor Stravinsky e de sua habilidade em transcender as convenções musicais de seu tempo. Marcou definitivamente a trajetória dos *Ballets Russes*, particularmente pela atuação de Vaslav Nijinsky, o bailarino icônico de grande virtuosismo técnico e imenso carisma, que interpretou o personagem título na estreia. O legado de *Petrushka* perdura até os dias de hoje, com a obra sendo constantemente apresentada e apreciada por audiências em todo o mundo.

A inovação musical de Stravinsky em *Petrushka* continua a inspirar compositores, coreógrafos e bailarinos, demonstrando sua importância duradoura na história da música e do ballet clássico.

No entanto, foi a colaboração subsequente de Stravinsky com os *Ballets Russes* que se tornou “o marco” definitivo na história da música e do ballet.

Em 1912, Stravinsky retornou aos esboços composicionais que dariam vida à história do mito pagão. Renasceu, assim, o trabalho de criação daquela que viria a ser posteriormente a sua “obra-prima”.

Assim nasceu *A Sagração da Primavera*, um ballet ousado e provocativo que narra o ritual primitivo de sacrifício humano. A intenção de Stravinsky – ousado sagrador de terrenos – vai ao encontro da recuperação ancestral do passado mítico, da renovada revelação da Terra, que atravessa ciclo após ciclo, conservando “a energia vital, o palpitante ritmo da existência”. (LISCIANI-PETRINI. 1999, p. 46, tradução nossa)

A Sagração da Primavera estreou em 29 de maio de 1913, no Teatro do Champs-Élysées, em Paris. Desde o início, a obra gerou tumulto entre bailarinos e audiência, que não estavam preparados para tamanha inovação e ousadia musical e coreográfica. O escândalo durante a estreia tornou-se lendário e evidenciou a ruptura radical no mundo das artes. A coreografia de Nijinsky rompeu novamente com os padrões estabelecidos do ballet clássico. Os movimentos primitivos e os saltos não convencionais deram ao ballet uma intensidade de pulsão que desafiaram a fluidez e leveza tradicionais do ballet, refletindo a crueza da narrativa pagã retratada. Como explica Lisciani-Petrini (1999, p. 44, tradução nossa), “efetivamente, em *Le Sacre (A Sagração)* se representa um rito bárbaro que tinha lugar na Rússia arcaica, através do qual se celebrava o retorno da

primavera depois do terrível inverno russo mediante uma cerimônia que culminava com o sacrifício de uma virgem”.⁵

A coreografia revolucionária de Vaslav Nijinsky, combinada à música vibrante e rítmica de Stravinsky, causou tumulto na estreia, em Paris. Tal reação já era, de certo modo, esperada e almejada por Diaghilev e Stravinsky.⁶ O público ficou dividido entre aplausos entusiasmados e protestos barulhentos, cerca de quarenta pessoas do público foram presas na ocasião da estreia, acusadas pela baderna deflagrada no Théâtre des Champs-Élysées.

Nijinsky escrevera uma carta endereçada à Stravinsky, antes da estreia, em 25 de janeiro de 1913, dizendo: “Agora eu sei o que *Le Sacre* será quando tudo estiver conforme nossos planos: Novo, lindo e totalmente diferente - mas para o espectador comum uma experiência chocante e emocional. (EKSTEINS, 2021, p. 59)

Stravinsky assistia assustado à reação da plateia, enquanto Diaghilev, hábil observador do comportamento do público, comemorava emocionado o furor suscitado pela *première*, que viria a ser um dos mais emblemáticos acontecimentos de sua carreira e divisor de águas na história da música e do ballet. Stravinsky empurrou os limites da música clássica e desafiou as convenções dos movimentos clássicos dos corpos. Como sintetiza Kennedy,

Embora na virada para o século XX houvesse um fascínio crescente com o exótico, nenhuma música indicava a explosão de violento primitivismo que seria a sagração da primavera. O ballet de Igor Stravinsky retrata uma cena brutal, um rito ritual pagão em que uma virgem sacrificial dança até a morte para “propiciar o Deus da primavera”. A selvageria de *A sagração* se destinava a chocar e a desmascarar a noção romantizada de folclore antigo dominante nas artes no fim do século XIX. (KENNEDY, 2019, p. 248)

A coreografia de Nijinsky, com seus movimentos angulares e não convencionais, chocou e fascinou o público ao mesmo tempo, resultando em um dos eventos mais famosos e controversos da história da dança, em clara alusão ao movimento pós-

⁵ Diversos autores se referem ao nome da obra *A Sagração da Primavera*, somente por *Le Sacre*, o equivalentemente na língua francesa a *A Sagração*, onde a peça foi estreada e como ficou popularmente conhecida.

⁶Se Diaghilev estava cada vez mais inclinado ao confronto e ao escândalo, seus colaboradores também o estavam. Em 1913, Stravinsky convencerá-lhe de sua própria importância, e com *Le Sacre* ele estava decidido a arrear o mundo da música e do ballet. Sua reputação internacional florescera em 1910 e 1911 com sucesso repentino de um *O pássaro de fogo* e *Petrushka*. (EKSTEINS, 2021, p. 57)

impressionista que se delineava na época.⁷ Sobre essa abordagem vanguardista do ballet, Eksteins esclarece:

Enquanto Fokine postulava um retorno à interpretação, Nijinsky insistia violentamente na expressividade, revelando-se deliberadamente contra “a linha da beleza”, o prazer domesticado do olho. Em suas coreografias, ele buscava especialmente tornar as pontas de seus cotovelos não apenas perceptivas, mas dominantes. (EKSTEINS. 2021, p. 55).

Mas o que havia de tão escandaloso, provocativo e surpreendente na obra? O tema do “homem primitivo, pré-ético e pré-individual” (EKSTEINS, 2021, p. 69) e sem propósito moral era o motivo para resgatar o argumento mítico de nossa ancestralidade. O “retrato fundamental, brutal, trágico e indiferente ao destino individual” (EKSTEINS, 2021, p. 69) ressaltava as condições naturais de vida, morte e renascimento. Não havia sugestão de ternura, compaixão ou sentimentalismo, mas “apenas energia, exultação e necessidade. A vítima não era pranteada, mas homenageada. Ela se submeteu a um destino que a transcendia. O tema era básico e ao mesmo tempo brutal”. (EKSTEINS. 2021, p. 69). Se ainda restava sobremaneira a esperança, ela advinha da fertilidade, da continuidade dos ciclos da natureza, da energia primitiva, não da moralidade aliada à racionalidade, a esperança não viria da sociedade burguesa apegada à sua elegância civilizada. De tal maneira que, a mensagem da obra foi chocante, como atesta Lisciani-Petrini (1999, p. 45, tradução nossa):

O grande escândalo da música do nosso século [século XX] foi e segue sendo (...) *A Sagração da Primavera*. Uma obra que irrompe na história da música com uma força como jamais se experimentou em campo artístico algum, marcando assim o advento dos elementos culturais e estilísticos extraordinariamente explosivos.

Tal caráter explosivo e transformador pode ser explicado por alguns aspectos expressivos e poéticos da obra, destacados por Lisciani-Petrini (1999, p. 44, tradução nossa):

⁷ “O impressionismo revolucionou a arte francesa. Ele veio para mostrar as novas maneiras de retratar o mundo físico na tela, mas muitos artistas sentiam que haviam chegado à um beco sem saída. Já não parecia suficiente pintar sombras e reflexos. Os artistas pós-impressionistas em geral se afastaram do naturalismo do impressionismo, eles usaram cores vivas, camadas grossas de tintas, temas cotidianos e pinceladas expressivas que enfatizavam as formas geométricas.” (FARTHING, 2010, p.329). A fase pós-impressionista chegou até a dança através dos movimentos angulares, rascantes e diretos, configurados através dos corpos, gestos e formas geométricas. As angulações estão evidentes na tríade de ballets de Stravinsky, evidenciadas principalmente na coreografia de Vaslav Nijinsky, a exemplo da obra, *A Sagração da Primavera*.

Jamais se havia escutado uma música como esta que parecia desafiar o inveterado conceito de beleza, harmonia, sonoridade e expressão. Nunca se ouviu música mais brutal, mais selvagem, mais agressiva, mais caótica à primeira vista. Música que se derrama sobre quem a escuta a violência de um cataclismo, como uma força desencadeada pela natureza.

A busca de uma expressão primitiva e beligerante espelhavam a nova visão de mundo e da arte característica do século XX, na iminência da I Guerra Mundial. Verificam-se os ares de rudeza em outras obras e movimentos de vanguarda das artes e da música, no mesmo período. Stravinsky empregou ritmos irregulares e complexos, dissonâncias impactantes, uma orquestração ousada e harmonia inovadora. A composição era marcada por uma tensão constante e uma energia vibrante, criando uma experiência sonora intensa e emocionante. Sobre o próprio processo criativo, Stravinsky o comparava a um recipiente pelo qual *A Sagração* passava. A obra audaciosa, composta de recursos sonoros primitivos, desafiou a percepção do que a música poderia ser e expandiu os horizontes da expressão sonora. A peça continua sendo amplamente apresentada e estudada nos palcos do mundo todo.

A revolução causada pela obra reverberou por décadas até os dias atuais, encorajando o comportamento de artistas a desafiar as normas pré-estabelecidas e a buscarem novas formas de expressão criativa. Stravinsky, através de suas composições ousadas para os *Ballets Russes*, ajudou a pavimentar o caminho para a música contemporânea e influenciou o desenvolvimento do ballet moderno. Sua colaboração com os Ballets Russes representa um momento crucial na história da música e do ballet.

Apesar das reações inicialmente controversas, *A Sagração da Primavera* teve um impacto duradouro na música e no ballet. Sua influência pode ser vista nas gerações posteriores de criadores, que foram inspirados pelas inovações stravinskianas. Sua importância histórica e impacto cultural fazem dela uma das obras mais importantes e influentes da música do século XX e um testemunho da genialidade criativa de Stravinsky. O legado de *A Sagração da Primavera* na história da música e do ballet reafirma o poder da arte para desafiar convenções e inspirar novas formas de expressão artística. Sobre a obra stravinskiana, podemos dizer que

É difícil exagerar a influência de *A sagração* na música posterior. Isso se constata de modo surpreendente no uso revolucionário do ritmo por Stravinsky, que ultrapassava qualquer coisa vista antes. (...) O estilo modernista particular de Stravinsky influenciou compositores futuros que tendiam ao primitivismo,

exotismo e composição experimental. (...) a “estética stravinskiana” não só influenciaria compositores neoclássicos futuros como revigoraria os estilos de execução da música barroca e clássica de um modo que pode ser ouvido ainda hoje. (KENNEDY, 2019, p. 251)

Coreógrafos como George Balanchine e Serge Lifar, ex-bailarinos dos Ballets Russes, foram inspirados por sua música e exploraram novas abordagens coreográficas. Além disso, a influência de Stravinsky se estendeu além da dança, impactando a cultura em geral. Sua abordagem genial e habilidade em incorporar elementos folclóricos e étnicos abriram novos horizontes que influenciaram trabalhos não só no campo das artes, mas nas áreas de estudos humanos, em todo o mundo. Stravinsky permaneceu inovador e ousado até o fim de sua vida, compondo ininterruptamente e participando de variados projetos artísticos. Além disso, ele foi profundo pesquisador dos componentes estético-filosóficos que permeiam nossa cultura. Como artista, ousava adentrar no campo da filosofia para encorpar seus argumentos e ampliar sua verve criativa. Stravinsky foi um estudioso – não acadêmico – incansável pela busca dos conceitos e expressões da beleza, da verdade e da Unidade. Assumi, ao longo de seu labor composicional, genuína e intensa busca pela autenticidade, condição, a nosso ver, *sine qua non* para o artista. É o que podemos confirmar no seguinte testemunho do compositor: “‘Não posso... compor o que eles querem de mim’, (...) ‘isso seria me repetir’. ‘É assim, reescrevendo a si mesmas, que as pessoas se repetem’. E Stravinsky não tinha intenção de perder sua capacidade de chocar”. (EKSTEINS. 2021, p. 59).

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939, Stravinsky se transfere para os EUA, onde se naturalizou e viveu até a sua morte. Ali estabeleceu importante proximidade com as orquestras e instituições culturais locais.

Ele compôs até o fim da vida e manteve intensa relação de trabalho com as companhias de dança. Ao longo de sua vida, Stravinsky criou cerca de quinze obras específicas para ballets.

Pouco antes de falecer, o compositor pediu à esposa que seu sepultamento fosse realizado na ilha de San Michelle, em Veneza (Itália), ao lado de seu grande amigo e parceiro profissional, Sergei Diaghilev.

Stravinsky faleceu aos 88 anos, o cortejo ocorreu conforme seu pedido e seu corpo foi levado de Nova Iorque para a ilha funerária veneziana. Há, no local, uma pequena capela da Igreja Russa Ortodoxa, onde repousam, equidistantes nas laterais da capela, dois dos maiores gênios artísticos do século XX: Sergei Diaghilev e Igor Stravinsky. Em

seus túmulos são constantemente deixadas sapatilhas de ballet, como gesto de agradecimento pelas notáveis obras realizadas por ambos.

2. REFLEXÕES ESTÉTICAS A PARTIR DE STRAVINSKY.

Neste capítulo, examinaremos a essência das questões que Stravinsky denominou como “problemas” e “propriedades específicas” da arte, abordando aspectos fundamentais no campo da dança.

A primeira fase dos Ballets Russes, compreendida entre 1909 até 1914, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, ficou conhecida como a fase russa. Nesse período, Stravinsky realizou sua célebre trilogia para o ballet, composta por *O Pássaro de Fogo* (1910), *Petrushka* (1911) e *A Sagração da Primavera* (1913). Na ocasião, as obras encomendadas por Diaghilev, trouxeram ao compositor uma perspectiva abrangente e apaixonada pela significação dos problemas estéticos apontados. De acordo com Stravinsky, o ballet apresentaria uma posição privilegiada, que o compositor denominou como “pedra angular” para se refletir sobre a beleza.

Stravinsky elaborou uma série de reflexões ao decorrer das conferências transcritas e intituladas, *Poética Musical em Seis Lições*, ministradas em 1939 na Cátedra de Poesia Charles Eliot Norton, da Universidade de Harvard. Nessa obra, Stravinsky, já em estágio avançado de sua carreira e com vasta experiência artística, oferece uma análise notável sobre os desafios artísticos relacionados à busca pela beleza e entendimento sobre arte. Dentro desse contexto, ele estabeleceu conexões e comparações entre os desafios inerentes ao fazer artístico. Destacaremos semelhanças subjacentes à música e à dança, duas formas de expressões artísticas complementares. Buscaremos observar e responder alguns problemas fundamentais apontados por Stravinsky. Tais problemas, já apresentados na introdução deste trabalho, merecem ser aqui retomados:

- Por que o ballet teria o privilégio de manifestar os problemas da beleza?
- O que justifica o lugar central do ballet para a reflexão dos problemas da beleza?
- Por que o ballet proporciona ao artista uma via privilegiada para explorar essas questões?

Após a estreia da obra *Pássaro de Fogo*, o compositor Igor Stravinsky demonstrou um profundo interesse pela criação e universo do ballet.

A influência exercida pelos movimentos coreográficos e partituras musicais, compostas para retratar a antiga mitologia russa foi notável em sua trajetória criativa. Em 13 de junho de 1911, Stravinsky apresentou sua composição *Petrushka*, coincidindo com um período em que estava imerso na elaboração de obras para o ballet. Nesse contexto, ele compartilhou suas reflexões sobre a poderosa influência da dança para uma reflexão estética da arte em carta enviada ao filho de Rimsky-Korsakov.

Como testemunha uma passagem das *Cartas russas de Stravinsky*, conservadas por Robert Craft, jornalista e amigo do compositor, datadas de junho de 1911, escritas para Vladimir Rimsky-Korsakov, filho do notável professor de Stravinsky:

Estou mais interessado e apaixonando pelo ballet do que por qualquer outra coisa. Se Michelângelo vivesse atualmente - isso me ocorreu enquanto observava seus afrescos na Capela Sistina - a única coisa que seu gênio admitiria e reconheceria é a coreografia... A única forma de arte teatral que tem como pedra angular os problemas da beleza e nada mais é o ballet.” (STRAVINSKY, apud EKSTEINS. 2021, p. 41).

2.1 As semelhanças e as dessemelhanças nas artes.

“Se eu pudesse explicar o que as coisas significam, não teria a necessidade de dançá-las”

(DUNCAN, 1973, p. 242)

No prefácio da obra *Poética Musical*, Stravinsky diz que diante da “incomparável escrita instrumental de Bach”, podia sentir “o cheiro da resina de seus violinos, e provar as palhetas de seus oboés” (STRAVINSKY, 1996, p. 7). A declaração demonstra quão significativa foi, para Stravinsky, a obra de Bach. De acordo com a observação do próprio compositor, “como são desnorteantes todas as descrições literárias de uma forma musical. É desnorteante transferir uma determinada produção artística do meio em que nasceu para algum outro que, inevitavelmente, lhe será estranho.” (STRAVINSKY, 1996, p. 9)

A dança e a música são disciplinas intrinsecamente relacionadas, embora o sistema de linguagem que governa cada uma delas não siga rigorosamente as mesmas diretrizes.

No entanto, é possível identificar semelhanças nos processos de criação e execução que podem ser aplicadas a ambas.

Segundo Stravinsky, a tarefa de discorrer sobre música se apresenta como empreitada desafiadora quando se limita a considerar unicamente sua dimensão musical intrínseca, tornando-se uma tarefa complexa, ao abordar a discussão sobre música quando se restringe a análise apenas à sua realidade material. A realidade artística não pode ser adequadamente apreendida, estritamente, dentro dos limites do âmbito tangível e musical. Ao invés disso, a abordagem exige esforço na compreensão e atenção cuidadosa a fim de estabelecer comparações entre as diversas formas de expressão artística.

Existem, no entanto, particularidades distintas que são exclusivas de cada uma dessas formas de expressão artística. Sob este aspecto, a dança, segundo Stravinsky teria a prerrogativa de suscitar o surgimento da beleza que capta o olhar e sensibiliza o espectador.

Artistas procuram meios de expressar sua visão ontológica através das diversas linguagens artísticas disponíveis. No caso de Igor Stravinsky, quando iniciou sua incursão na criação de obras para o ballet, teve a oportunidade de explorar um novo sistema de linguagem - o movimento. Durante esse período, ele colaborou intensivamente com os coreógrafos dos *Ballets Russes*. Sua parceria com a coreografia para ballet se estendeu ao longo de toda sua carreira. Especificamente, entre os anos de 1910 e 1913, durante a criação de sua tríade de obras nos primeiros anos dos *Ballets Russes*, Stravinsky se viu cativado pela novidade e complexidade da linguagem do movimento.

Foi nesse momento que trabalhou em estreita cooperação com o coreógrafo russo Michael Fokine, responsável pela coreografia do ballet *Petrushka* no ano de 1911. Esse período de colaboração intensa com Fokine e a imersão na linguagem do movimento proporcionaram a Stravinsky uma compreensão mais profunda das possibilidades artísticas que a dança oferecia, influenciando significativamente seu processo criativo e seu desenvolvimento como compositor ao longo de sua vida. Como Stravinsky esclarece no trecho,

“Eu disse em algum lugar que não era bastante ouvir música, mas que ela também devia ser vista. (...) Pois, volto a dizer, a música pode ser vista. Um olho experiente segue e julga, as vezes de maneira inconsciente, os menores gestos do músico. Desse ponto de vista seria possível conceber o processo de execução musical como a criação de novos valores que implicam a solução de problemas semelhantes aos que se manifestam no plano da coreografia. Em ambos os casos, damos especial atenção ao controle dos gestos. O dançarino é um orador que fala uma linguagem muda. O instrumentista é um orador que

fala uma linguagem não articulada. A um, como a outro, a música impõe um comportamento estrito. Pois a música não se move no abstrato. Sua tradução em termos práticos exige precisão e beleza. (...) A bela apresentação que faz a harmonia do que é visto corresponder ao jogo dos sons exige não apenas boa instrução musical por parte do músico, mas também supõe nele uma completa familiaridade, (...) um sentido apurado para aquilo que não pode ser subentendido - em uma palavra, educação não apenas do ouvido, mas também do espírito.” (Stravinsky. 1996, p. 116).

Dentro dessa nova concepção de produção musical, Igor Stravinsky se viu confrontado com a necessidade de considerar a música em conjunto com o processo coreográfico e, a partir disso, compor especificamente para um campo que unia os sons aos movimentos. Esse espaço de integração entre música e dança despertou profundo fascínio em Stravinsky, como evidenciado na carta endereçada ao filho de seu renomado professor, Nikolai Rimsky-Korsakov, que havia falecido em junho de 1908.

Nesse documento, Stravinsky descreveu sua admiração pela nova forma de expressão artística - o ballet. Ao receber a encomenda de sua primeira obra para o Ballets Russes, intitulada *O Pássaro de Fogo*, Stravinsky estabeleceu uma relação de estreita colaboração, indo ao encontro da fundamentação coreográfica. A relação com Fokine proporcionou a Stravinsky não apenas uma base artística sólida para compreender a música concebida para a dança, mas também o levou a mergulhar profundamente no universo da expressão corporal e da transcendência gestual, indo além da pulsação rítmica sonora para apreender a pulsação rítmica corpórea.

Esse processo de imersão no contexto coreográfico influenciou de maneira significativa a abordagem conferida por Stravinsky à música, assim como o seu desenvolvimento como compositor.

Nesse momento crucial de sua trajetória, imerso no universo da dança após a criação das obras *O Pássaro de Fogo e Petrushka*, Stravinsky manifestou o fascínio pela estética do ballet. Ele afirmou que a linguagem corporal incorporada na dança revela de forma exemplar o poder da beleza. Essa reflexão lança as bases da pergunta central que propomos investigar: por que a dança proporciona uma perspectiva privilegiada para a compreensão dos princípios subjacentes aos desafios relacionados à estética e à beleza?

A dinâmica do ballet enfatiza a apreciação da beleza, o que levou Stravinsky a formular essa questão central em relação à pedra angular dos dilemas envolvendo a beleza artística.

Em sua obra *Poética Musical*, Stravinsky aborda questões fundamentais relacionadas à preservação da tradição, à pureza do som, à exigência técnica na

composição e à execução cuidadosa - aspectos essenciais no campo das artes que devem ser preservados como patrimônio histórico e cultural. Ele destaca o caráter artesanal, *poiético*, do trabalho do artista como um elemento crucial nesse contexto. Nesse ponto, encontra-se em continuidade com Paul Valéry, para quem “há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem lápis na mão e vê-la desenhando-a”. (VALÉRY. 2003, p. 61)

A mais profunda expressão da essência de Stravinsky transcende o domínio das palavras e encontra-se no reino dos sons. É nesse território que o compositor habilmente depositou todo o seu ser, deixando uma marca indelével como um mestre eminente da música erudita.

A concepção atemporal da música, conforme descrita pelo próprio Stravinsky, com ênfase em uma “respiração natural”, reflete sua crença de que “a pulsação é a verdadeira realidade da música”. Isso se torna evidente em obras como *A Sagração da Primavera*, na qual Stravinsky trabalha intencionalmente os sons de forma a acentuar a percepção da sacralidade simbólica, representada pelo ritmo pulsante e visceral, semelhante aos batimentos cardíacos.

Para a filósofa da arte estadunidense Susanne Langer, também os movimentos de dança são compostos por gestos pensados e intencionais, portanto carregados de simbolismos: “(...) dança é, de fato, o negócio intelectual mais sério da vida selvagem: é a visualização de um mundo além do local e momento da existência animal da pessoa, a primeira concepção de vida como um todo.” (LANGER, 1980, p. 199)

Para Langer, a dança está imersa no universo simbólico, e, portanto, consegue expor de maneira mais condizente a intenção de sacralidade. A forma de dança mais antiga é aquela feita em roda, a dança ancestral, que simboliza a expressão espontânea de alegria e oferenda.

“A dança em círculo simboliza uma das realidades mais importantes na vida dos homens primitivos, o Reino sagrado, o círculo mágico” (LANGER, 1980, p. 200). Susanne Langer observa que todas as atividades vitais e cruciais foram santificadas pela dança, do nascimento à morte, do plantio à colheita. As ocasiões de tais danças sacras levaram naturalmente aos gestos ilustrando os objetos de desejo ou de medo. Não importa aquilo que a dança deve supostamente alcançar, quais elementos dramáticos ou rituais ela abrange, seu primeiro movimento é sempre a criação de um reino de poder virtual.

2.2 O poder transformador da arte

“o ouvinte é chamado a ser parceiro do compositor. Na verdade, essa participação ativa é coisa rara, assim como o criador é um fenômeno raro dentro da massa da humanidade. Essa participação excepcional dá ao parceiro tanto prazer vital que ele se vê unido ao espírito que concebeu e realizou a obra que ele ouve, dando-lhe a ilusão de identificar-se ao próprio criador. Esse é o sentido da famosa frase de Rafael: “Compreender é igualar”.

(STRAVINSKY. 1996, p. 121)

O poder transformador da arte é uma realidade incontestável que transcende fronteiras culturais e temporais. Ao longo da história, a arte tem demonstrado sua capacidade singular de provocar reflexão, transmitir ideias complexas e inspirar mudanças profundas na sociedade e na espiritualidade humana. Através de variadas expressões artísticas, as emoções são evocadas, perspectivas são ampliadas e questões sociais são exploradas. A arte tem o poder de desafiar normas estabelecidas, questionar paradigmas e criar um senso compartilhado de identidade cultural. Além disso, ela pode ser um veículo para a conscientização e resistência em momentos de adversidade. O poder transformador da arte reside em sua capacidade única de inspirar a mudança, promover o entendimento e enriquecer a experiência humana, conforme escrito nas *Eneidas*, IV 3, 8, 15-16, por Plotino, “Cada alma é e se torna o que ela vê” (HADOT. 1997, p. 23)

Stravinsky compreendeu profundamente essa estrutura de promoção de mudanças e manifestações educativas no campo artístico, especificamente na dança, e, durante sua prolífica carreira como compositor e musicista, abordou o assunto de forma contínua, buscando no campo filosófico o esteio para fundamentar suas reflexões. Ciente de que o momento era especialmente propício para a arte que retratasse as profundas mudanças que a sociedade atravessava, Stravinsky pressentia o fascínio do público, ao mesmo tempo o incômodo, ao abordar um terreno de criação onírico, sagrado, dionisíaco, que evocasse os instintos humanos primevos. As intenções do artista perturbavam a etiqueta moral que a sociedade construiu ao longo de séculos. Como sintetiza o compositor, “*Petrushka, a Sagração da Primavera e o Rouxinol*” sugeriram em um momento

caracterizado por profundas mudanças, que subverteram muitas coisas e perturbaram muitos espíritos” (STRAVINSKY, 1996, p. 19).

2.3 O papel da intuição na criação

“É preciso parar de olhar, é preciso, fechando os olhos, trocar essa maneira de viver por outra e despertar a faculdade que todo mundo possui, mas da qual poucos fazem uso”.

(PLOTINO I 6, 8, 25-27, apud HADOT, 1997, p. 32)

A importância da intuição no processo criativo é um aspecto essencial que permeia as diversas linguagens humanas. Esse elemento desempenha papel crucial na concepção e realização de obras de arte, fornecendo uma dimensão subjetiva e pessoal à expressão artística.

A intuição permite que os artistas expressem sua individualidade e visão de mundo de maneira autêntica, agindo como um “canal” através do qual as emoções, experiências pessoais e percepções subjetivas são traduzidas em formas de arte únicas. Isso resulta em obras que refletem a perspectiva singular, tornando a criação uma manifestação genuína de identidade.

O poeta Ezra Pound declarou, em 1934, que “os artistas são a antena da raça”, em franca alusão à capacidade de criação que os leva aos pensamentos mais criativos e originais. Dentro dessa perspectiva, os artistas rompem com convenções e experimentam novas abordagens, oferecendo como resultando obras que desafiam o status quo e contribuem para o enriquecimento do panorama criativo. Essa autenticidade inventiva leva a descobertas inesperadas e novas formas de expressão.

O processo de criação intuitiva permite que os criadores se conectem emocionalmente as suas obras. As emoções são importantes guias internos que direcionam as escolhas com base na observação dos sentidos e experiências pessoais, resultando em trabalhos que têm o potencial de evocar respostas emocionais profundas e significativas aos espectadores, promovendo uma conexão íntima entre a obra e o observador. Como esclarece o compositor russo,

Milhares de obstáculos nos separam de riquezas ancestrais. Mesmo assim, podemos captá-las por intuição, mais do que pelo conhecimento objetivo. O instinto é infalível. Se nos leva a falsos caminhos, já não se trata de instinto. De qualquer modo, uma ilusão viva é mais valiosa, nesse caso, do que uma realidade morta. (STRAVINSKY, 1996, p. 32)

O instinto criativo desempenha papel imprescindível na inovação e evolução das formas artísticas incentivando os criadores a explorar novos territórios, desafiando limites já estabelecidos e redefinindo convenções. Isso contribui para o desenvolvimento contínuo da sociedade, e para a criação de obras que refletem os avanços e as mudanças culturais de uma época.

O processo de observação da intuição e do instinto, presentes na arte, como elementos que ajudam a preservar a autenticidade das obras, garante que as criações artísticas permaneçam verdadeiras às intenções e à voz do artista, impedindo a influência excessiva de tendências passageiras ou de expectativas externas. Isso resulta em trabalhos artísticos mais genuínos e sinceros em sua expressão. Segundo o compositor, “a importância da sensação diante do objeto no processo criativo é fundamental para a criação de obras de arte autênticas, emocionais e inovadoras. “(...) elemento indispensável de investigação, a saber, a sensação da própria música.” (STRAVINSKY, 1996, p. 34)

As qualidades sensíveis capacitam os artistas a se expressarem individualmente, a explorar novos territórios criativos e a manter a autenticidade em suas criações. Portanto, a intuição e o instinto desempenham um papel central na enriquecedora e diversificada cena artística, contribuindo para a vitalidade e a evolução das formas de arte ao longo do tempo.

2.4 Crítica ao Positivismo

“Para os devotos da religião do Progresso, o hoje é sempre e necessariamente mais valioso que o ontem, do que se deduz necessariamente que, no campo da música, a opulenta orquestra contemporânea representa um avanço sobre os modestos conjuntos instrumentais de outrora – que a

orquestra wagneriana representa um avanço sobre a de Beethoven. Cabe a vocês julgar o que vale essa preferência...”

(STRAVINSKY. 1996, p. 71)

Stravinsky declara a importância do estudo dos princípios técnicos dentro do campo artístico. Nas artes clássicas, é fundamental que seja estudada minuciosamente, a técnica, a exemplo do ballet clássico, ou da música erudita, assim como em outros campos da arte. A técnica é transmitida ao longo de séculos. Embora haja progresso na técnica artística, não é crível concebê-la de forma progressiva, como postulado pelo “Positivismo”. Stravinsky faz dura crítica ao conceito de progresso linear e previsível dentro do campo da arte. Não se pode afirmar que o período “Clássico” da música erudita tenha mais qualidade do que o período “Barroco”, ou que o ballet “Contemporâneo” ultrapasse o ballet “Moderno”, qualitativamente.

Stravinsky destacou-se não apenas por suas contribuições à música clássica, mas também por sua perspicácia crítica em relação ao papel da técnica e à noção de construção original no campo artístico. Ao longo de sua carreira, enfatizou a importância do estudo minucioso nas artes clássicas, argumentando que a tradição e a herança técnica desempenham papel fundamental na arte, mas não são os únicos requisitos. Stravinsky defendia veementemente a importância do estudo detalhado e rigoroso dos princípios técnicos. Para ele, as artes clássicas, como a música erudita e o ballet clássico, dependem da maestria laboral para atingir seu potencial criativo. Essa maestria, passada de geração em geração, forma as bases sobre as quais a inovação artística pode florescer. Stravinsky reconheceu a necessidade de dominar a técnica antes de buscar formas de expressão artísticas mais ousadas, uma visão compartilhada por muitos artistas clássicos. Por outro lado, ao mesmo tempo, deve-se ultrapassar a técnica para se chegar efetivamente ao aspecto sublime, presente na arte. Como esclarece o compositor,

Todo processo formal deriva de um princípio, e o estudo desse princípio requer precisamente o que denominamos dogma. (...) a todo momento estarei fazendo apelo à sensibilidade de vocês no que se refere à ordem e à disciplina. Pois esses elementos – alimentados, plasmados e sustentados por conceitos positivos – formam a base do que se chama dogma.” (STRAVINSKY. 1996, p. 17).

Stravinsky também se distinguiu por sua crítica ao positivismo, uma corrente filosófica que sustentava a ideia de desenvolvimento linear. Ele argumentava que a arte

não pode ser avaliada em termos de progresso absoluto, pois cada período tem suas próprias características e méritos intrínsecos. O compositor rejeitou a ideia de que uma era é necessariamente superior à outra, em termos qualitativos. Stravinsky enfatizou que cada período artístico deve ser apreciado e avaliado dentro de seu próprio contexto histórico e estilístico. Por meio de entrevistas e aulas, ficou documentada sua significativa contribuição para o debate sobre a técnica e o desenvolvimento nas artes. Sua crítica ao positivismo e à noção de progresso linear nas artes destacam o caráter depreciativo que desconsidera a complexidade e a riqueza inerentes a cada período artístico, lembrando que a apreciação e a avaliação das artes devem ser contextuais e sensíveis à herança técnica e cultural de cada era, evitando julgamentos simplistas e generalizações.

2.5 - A tensão positiva entre o apolíneo e o dionisíaco

“Imaginemos uma geração vindoura com esse destemor de olhar, com esse heróico pendor para o descomunal, imaginemos o passo arrojado desses matadores de dragões, a orgulhosa temeridade com que dão as costas a todas as doutrinas da fraqueza pregadas pelo otimismo, a fim de ‘viver resolutamente na completude e na plenitude: não seria necessário que o homem trágico dessa cultura, em sua autoeducação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, a arte do consolo metafísico”.

(NIETZSCHE. 1992, p. 22)

Na estética, os aspectos apolíneo e dionisíaco representam duas forças contrastantes e complementares na criação e apreciação da arte, conforme desenvolvido por Friedrich Nietzsche em sua obra “*O Nascimento da Tragédia*”. O apolíneo refere-se à visão, às formas, à imagem onírica e à representação idealizada, enquanto o dionisíaco aborda a emoção, o caos, a intensidade e a expressão. O equilíbrio entre esses aspectos é de grande importância, pois permite a criação de obras que são tanto esteticamente

agradáveis quanto profundamente significativas e fornecem estrutura à arte, permitindo a comunicação eficaz de ideias e emoções.

O aspecto apolíneo é fundamental para a compreensão e apreciação estética, proporcionando um terreno sólido para a análise crítica e a interpretação, trazendo coesão à arte, tornando-a acessível e comunicativa. Segundo a interpretação stravinskiana do apolíneo, “O princípio inerente a esse método (apolíneo) revela a atividade subconsciente que nos faz pender para unidade, pois, instintivamente, preferimos a coerência e sua força tranquila aos inquietos poderes da dispersão - isto é, preferimos o reino da ordem ao reino da dessemelhança” (STRAVINSKY, 1996, p. 69). Por outro lado, o dionisíaco encarna a emoção, o caos e a expressão visceral da arte, ativando as profundezas da experiência humana, liberando paixões e instintos. O aspecto dionisíaco é vital para a arte, pois permite uma conexão direta com a natureza, muitas vezes desafiando normas e convenções sociais.

Através desse equilíbrio, a arte pode transcender os limites da mera representação visual ou formal e alcançar uma dimensão mais profunda, provocando reflexões, emoções intensas e rica conexão entre o espectador e a obra. A interação equilibrada nas abordagens apolínea e dionisíaca aprofundam a experiência estética, proporcionando o terreno fértil para a expressão artística e a apreciação deleitosa. A importância desses princípios ou impulsos na arte reside no enriquecimento da experiência. O equilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco permite que a obra seja a mesmo tempo acessível e profunda, comunicativa e emocionalmente envolvente. Ele capacita artistas a explorarem a variedade de estilos e abordagens, oferecendo ao público ampla gama de experiências artísticas que vão desde a contemplação serena até a catarse emocional.

As categorias nietzschianas representam as contradições e impulsos que nos habitam e desafiam. A arte encontra meios de se expressar através dessa contradição de fluxos. A razão ou logos vê nesse contraste um problema. Para Nietzsche, a razão socrática colocou fim à vivência dessa contradição, na medida em que busca o sentido último para a vida, presente na unidade, excluindo qualquer dissonância a certa concepção de racionalidade. Conforme citou Modris Eksteins, sobre a dança da bailarina americana, Isadora Duncan, no trecho a seguir,

Depois de ler Nietzsche, esta americana de São Francisco, decidiu que sua arte era a arte dionisíaca original, antes de Apolo intelectualizar a emoção e transformar a dança de paixão em estilo e esvaziá-la de sua pureza e vitalidade. Ela afirmava representar a espontaneidade e a expressão natural, para capturar a forma improvisada. Ela queria ‘libertar’ o corpo e as emoções das restrições

e permitir que os dois se unissem organicamente.” (EKSTEINS. 2021, p. 54-55)

Na história do mito de Apolo e Dionísio, os instrumentos de corda estão ligados a Apolo, pois, segundo certa interpretação (LISCIANI-PETRINI, 1999, p. 9-13) prescindem da boca e permitem o canto com palavras, enquanto os instrumentos de sopro e percussão estão ligados a Dionísio, por sua sonoridade mais sedutora e apelo à pura sensorialidade (destituída da presença do logos). Por isso, a competição entre Apolo e Mársias (seguidor de Dionísio) foi vencida pelo primeiro, que teve o poder de convencimento e retórica.

O mundo se move através de forças, desde micro até macroorganismos. Essas forças respondem a uma origem (oposição), na qual se apresentam duas disposições psicológicas fundamentais para a o ser humano. Essas forças estão em nós e em tudo se combatem, se chocam e travam uma luta. Para Nietzsche, não devemos pacificar o embate, mas elaborá-lo de forma a tentar alcançar o equilíbrio, que pende de um lado ao outro, nessa pulsão de vida presente no movimento. Não devemos anular uma delas em detrimento da outra. É necessária essa angústia de embate para haver vida, tensionada de forma positiva.

Estudioso desses impulsos e imerso no significado do mito, Stravinsky criou em 1927 o ballet *Apolo, líder das musas* com coreografia de George Balanchine e figurinos de Coco Chanel, sugerindo a dimensão do equilíbrio e o sentido da ordem. Como interpreta Stravinsky (1996, p. 78),

o importante para a lúcida ordenação de uma obra - para sua cristalização - é que todos os elementos dionisíacos que põem em movimento a imaginação do artista e que fazem brotar a seiva da vida devem estar devidamente subjugados antes que nos intoxiquem, e devem ser finalmente submetidos a uma lei: é isso o que pede Apolo”. (STRAVINSKY. 1996, p. 78)

2.6 Revolucionário ou não?

“Vamos voltar aos velhos tempos, isso será um progresso.”

(VERDI, apud STRAVINSKY. 1996, p. 7)

A Sagração da Primavera, marco da dança moderna, teve conturbada estreia, sendo considerada pelo público como obra revolucionária, devido à sua natureza que mesclava originalidade e ancestralidade. No entanto, o compositor enfaticamente refuta a ideia, argumentando que ele próprio não era revolucionário. Apenas observava que, quando *A Sagração* foi lançada, houve uma enxurrada de opiniões diversas, mas destaca que seu amigo Maurice Ravel foi a voz solitária que discerniu a verdade essencial sobre essa criação. Stravinsky alegava que a inovação da obra não estava na notação musical, na orquestração ou em aspectos técnicos, mas, sim, na sua essência. Nesse contexto, Stravinsky destacava que a revolução, se existe, está na própria música, e não em elementos externos. Portanto, ele rejeitava a ideia de que *A Sagração da Primavera* fosse revolucionária em termos convencionais. Como afirma o compositor:

Tenho plena consciência de que há um ponto de vista segundo o qual o período em que surgiu a *Sagração* da Primavera teria assistido a uma verdadeira revolução. (...) Sustento que foi um erro terem me considerado um revolucionário. Quando a *Sagração* veio à luz, muitas opiniões foram emitidas. O turbilhão de opiniões contraditórias, meu amigo Maurice Ravel interveio praticamente sozinho para restabelecer a verdade dos fatos. Ele foi capaz de ver e afirmar, que a novidade da *Sagração* consistia não na escrita, ou na orquestração, ou mesmo no aparato técnico da obra, mas em sua realidade musical. (STRAVINSKY, 1996, p. 20)

Stravinsky refletiu sobre sua perspectiva crítica em relação à rotulação excessiva das obras de arte e argumentava que a simples quebra de convenções não deve qualificar automaticamente uma obra como revolucionária, pois isso implicaria sobrecarregar seu entendimento com um termo que, em sua opinião, é inadequado e muitas vezes mal aplicado.

O estilo de uma obra como a *Sagração* pode ter parecido arrogante, a linguagem ali utilizada pode ter soado áspera em sua novidade, mas isso de modo algum significa que a obra é revolucionária no sentido subversivo da palavra.

Se basta romper um hábito para merecer o rótulo de revolucionário, então todo músico com algo a dizer é que, para poder dizê-lo, ultrapassa os limites das convenções estabelecidas seria conhecido como revolucionário. Por que sobrecarregar o dicionário de belas artes com esse termo agonizante, quando há outras palavras adequadas para falar de originalidade?

Na verdade, eu teria dificuldade em citar para vocês um único fato da história da arte que pudesse ser qualificado de revolucionário. A arte é, por essência, construtiva. Revolução implica ruptura de equilíbrio. Falar de revolução é falar de um caos temporário. Ora, a arte é o contrário do caos. Ela nunca se rende ao caos sem ver imediatamente ameaçadas suas obras vivas, sua própria essência. (STRAVINSKY, 1996, p. 21)

Ele sustenta que a originalidade na arte pode ser expressa sem recorrer à ideia de revolução, visto que a revolução implica uma ruptura ou caos, enquanto a arte é, em sua essência, construtiva, e não deve estar submetida ao caos, ameaçador de sua integridade. Portanto, o compositor defendia uma abordagem mais ponderada e precisa, ao usar a terminologia crítica para avaliar as obras, enfatizando que a originalidade não deve ser confundida com revolução, e que o verdadeiro valor da arte reside em sua capacidade de construir e contribuir para o patrimônio cultural. Segundo ele, toda arte já é em si revolucionária. Usar esse termo seria pleonasma.

2.7 Uma visão fenomênica sobre a arte

“eu amaria pintar como um pássaro canta”.

(MONET apud MACHADO. 1986, p. 73)

Stravinsky faz um recorte de estudo sobre a dialética do processo criativo. Ele postula sobre os princípios fundamentais para a criação da arte, na seguinte passagem:

Essas considerações nos levarão a estudar um a um os elementos formais da arte musical. Nesse contexto, será preciso deixar bem explícitos os conceitos de invenção, imaginação, inspiração, de cultura e gosto, de ordem como regra e como lei oposta à desordem, e, finalmente, a oposição do reino da necessidade e do reino da liberdade. (STRAVINSKY. 1996, p. 26)

No fenômeno musical, de acordo com Stravinsky, há que se ter uma organização formal e simbólica para que os sons naturais ou artificialmente produzidos possam ser chamados de música. Da mesma maneira ocorre com a dança, e esse simbolismo presente no ritual dos movimentos engendrados através de minuciosa técnica forma a categoria “dança”. Rodopiar aleatoriamente pode parecer uma dança, mas nem todo rodopio é dançante. Esse é um dos problemas da beleza, abordados por Stravinsky em razão de sua percepção do ballet como pedra angular. Há, no ballet, um conjunto de técnicas sofisticadas e complexas de movimentação que permitem ao bailarino demonstrar a dança, vista de maneira natural, mas de grande exigência para se chegar àquela aparente naturalidade – a transcendência gestual. Nos movimentos dos braços, chamados de “*port de bras*” pela técnica original francesa, há um caminho correto de percurso, uma movimentação refinada e precisa, para que o corpo seja visto de maneira graciosa.

Stravinsky cita essa construção musical ordenada, na qual um conjunto de técnicas previstas permite a concatenação de notas específicas gerando a “música”. O canto do pássaro é musical, mas não música em si.

Da mesma forma, a revoada harmônica dos pássaros é movimento em si, mas não, necessariamente, dança. Como explica o próprio compositor:

Pretendo usar o exemplo mais banal: o do prazer que experimentamos ao ouvir o rumorejar da brisa nas árvores, o murmúrio de um riacho, a canção de um pássaro. Tudo isso nos agrada, nos diverte, nos delicia. Podemos até dizer: “Que música deliciosa!” Naturalmente, estou usando apenas uma comparação. E a comparação não é raciocínio. Esses sons da natureza nos sugerem uma música, mas ainda não são, em si mesmos, música.” (STRAVINSKY. 1996, p. 31).

De acordo com o compositor, a concatenação reflexiva dos sons é imprescindível à criação musical. Movimentos se tornam dança, quando estão organizados. Nem todo som agradável é música, nem todo movimento agradável é dança. Nas palavras de Stravinsky,

Esses sons são promessas de música, e é preciso um ser humano para registrá-los: um ser humano sensível às vozes da natureza, obviamente, masque, além disso, sente a necessidade de organizá-las, e que é dotado, para tal, de uma aptidão especial. (...) Daí concluo que elementos sonoros só se tornam uma música quando começam a ser organizados, e que essa organização pressupõe um ato humano consciente. (STRAVINSKY. 1996, p.31)

De acordo com a concepção do compositor, o artista atento ao mundo sensível primeiro é capaz de perceber a ideia, semelhante ao interlocutor atento à mensagem. Depois concebe a obra no plano da imaginação, passando de observador a criador. Só então através da organização e aptidão, é capaz de realizá-la. “A arte, no sentido verdadeiro, é o modo de trabalhar uma obra de acordo com alguns métodos adquiridos, seja pelo aprendizado, seja pela inventividade”. (STRAVINSKY. 1996, p. 32) Portanto, há um senso de tarefa, de missão na conduta do artista, antes que ele crie.

Como sintetiza o compositor, destacando a importância da elaboração de uma forma para a criação propriamente musical:

Assim, tomo conhecimento da existência de sons naturais, elementares – a matéria-prima da música, que, agradáveis em si mesmos, são capazes de acariciar ouvido e nos proporcionar um prazer que pode ser bastante completo. Mas, acima e para além desse prazer passivo, vamos descobrir a música, música que nos fará participar ativamente do trabalho de um espírito que ordena, dá vida e cria. Pois na raiz de toda criação encontramos um apetite que

não é um apetite pelos frutos da terra, de modo que aos dons da natureza, acrescentam-se os benefícios da elaboração humana - esta é a significação geral da arte. (STRAVINSKY. 1996, p. 32)

2.8 O tempo ontológico, o *kairós*

“Expectativa, tédio, angústia, dor e prazer, contemplação - tudo isso aparece como diferentes categorias em meio às quais nossa vida se desdobra, e cada uma delas determina um processo psicológico específico, um andamento particular. Essas variações no tempo psicológico são perceptíveis apenas na medida em que estão relacionadas à sensação primária - consciente ou inconsciente - do tempo real, do tempo ontológico.”

(STRAVINSKY, 1996, p. 37)

O tempo ontológico refere-se à concepção filosófica do tempo que se concentra na natureza fundamental e existencial do tempo em si, independentemente de sua medição ou percepção subjetiva. O tempo ontológico considera o tempo como uma entidade objetiva e real que existe independentemente de qualquer observador humano ou medida quantitativa. Esta abordagem filosófica contrasta com a concepção do tempo como uma mera construção humana ou uma ilusão subjetiva.

O conceito de tempo ontológico frequentemente entra em diálogo com questões profundas da filosofia da arte e da metafísica. Ele levanta perguntas sobre a natureza intrínseca do tempo, como se o tempo é contínuo ou discreto, se possui uma direção intrínseca (como passado, presente e futuro), e se é uma entidade independente ou uma característica emergente do universo. Nessa perspectiva, o tempo ontológico desempenha um papel significativo na compreensão da existência e da temporalidade humana. Conforme a distinção proposta pelo compositor,

A música que se apoia no tempo ontológico é geralmente dominada pelo princípio da similaridade. A música que adere ao tempo psicológico tende a proceder por contraste. A esses dois princípios que dominam o processo

criativo correspondem os conceitos fundamentais de variedade e unidade. Todas as artes recorrem a esse princípio. (STRAVINSKY. 1996, p. 38)

No campo da arte, o tempo ontológico refere-se à maneira pela qual o tempo é considerado como uma dimensão fundamental e inerente à experiência artística. Nesse contexto, o tempo ontológico na arte não se limita apenas à medição cronológica do tempo, mas trata da compreensão mais profunda e filosófica do tempo como uma parte essencial da natureza da arte e de sua relação com a existência humana.

O tempo ontológico na arte reconhece que o tempo desempenha um papel fundamental na criação, apreciação e interpretação das obras de arte, considerando que a arte possa transmitir a ideia da passagem do tempo, a temporalidade da vida humana e a dinâmica das experiências humanas ao longo do tempo. Isso pode ser alcançado por meio de várias técnicas artísticas, como a representação da evolução de um tema narrado, a captura de momentos efêmeros ou a exploração das mudanças temporais em elementos visuais, sonoros ou coreográficos. Essa experiência se relaciona com diferentes formas de temporalidade presentes na experiência artística. Isso pode incluir a duração da performance ao vivo em uma apresentação teatral, a maneira como uma pintura pode criar uma sensação de tempo congelado, ou como a música pode evocar uma sensação de progressão temporal, ou como a dança pode emitir a mensagem de um tempo fora da realidade. O tempo ontológico na arte representa a compreensão mais profunda e filosófica do tempo como uma dimensão essencial e intrínseca à experiência artística, abrangendo a passagem do tempo e as diferentes formas de experiências temporais na arte. Esse conceito enriquece a apreciação e a compreensão da arte, destacando o papel significativo que o tempo desempenha na criação e na interpretação das obras.

2.9 A técnica

“Toda criação pressupõe, em sua origem, uma espécie de apetite provocado pela antevisão da descoberta. Esse gosto antecipado do ato criativo acompanha a captação intuitiva de uma identidade

definitiva pela ação de uma técnica constantemente vigilante.”

(STRAVINSKY. 1996, p. 54)

A necessidade de métodos e técnicas na produção artística são características fundamentais que permeiam diversas formas de expressão artística. A criação da obra de arte envolve uma série de processos que requerem métodos e técnicas específicas que fornecem a estrutura e organização necessárias para que a criatividade possa ser canalizada de maneira eficaz. Eles ajudam os artistas a definirem um plano ou estratégia para que possam desenvolver suas ideias e conceitos de forma tangível.

O bailarino utiliza técnicas de movimentação para organizar elementos corporais e visuais na dança, enquanto o músico emprega métodos de estruturação para organizar a composição musical.

A aquisição de habilidades técnicas é essencial na arte. Por meio de métodos de aprendizado e prática, os artistas desenvolvem as habilidades necessárias para uma execução eficaz. O coreógrafo deve dominar as técnicas complexas dos passos de dança, para que consiga simular movimentos e forças contrárias que desafiam a lei da gravidade, através de combinações específicas dos passos, nos quais pernas e braços se colocam em direções opostas, semelhante ao sistema de contrapesos observado na física. O uso dessas simulações de contrapesos corporais gera equilíbrio estático, com efeito de *balance* ou saltos em que o bailarino sustenta com os braços sua *partner*, por tempo prolongado no fraseado musical. O domínio sobre os pesos dos corpos e seu ponto de equilíbrio aprimoram as habilidades coreográficas de acordo com a intenção da narrativa.

Métodos proporcionam uma base a partir da qual os artistas podem experimentar e inovar. Eles fornecem um ponto de partida sólido, que pode ser modificado e estendido para criar algo original.

Através da experimentação, os artistas podem descobrir novas formas de expressão e desafiar as convenções existentes. A técnica permite que os bailarinos reproduzam coreografias de forma consistente, mantendo padrões de qualidade imprescindíveis. Isso é particularmente relevante em campos da arte onde a precisão na reprodução é essencial. As habilidades técnicas ajudam a estabelecer uma comunicação de maneira precisa. Elas permitem que os artistas escolham as melhores ferramentas e abordagens para expressar sua visão de forma clara e impactante. O ballet e a música têm

rica tradição e história. Os artistas frequentemente incorporam elementos da tradição em seu trabalho, ao mesmo tempo que contribuem para sua inovação.

Métodos consagrados de formação em dança desempenham papel essencial na criação, o mesmo ocorre com a música, fornecendo a estrutura, habilidades, consistência, comunicação e evolução necessárias para a produção artística eficaz. Elas não limitam a criatividade, mas, ao contrário, proporcionam um meio pelo qual os artistas podem manifestar suas visões de maneira mais completa.

Segundo Stravinsky (1996, p. 32), esclarecendo o papel do método para a atividade artística, “a arte, no sentido verdadeiro, é o modo de trabalhar uma obra de acordo com alguns métodos adquiridos, seja pelo aprendizado, seja pela inventividade. E os métodos são canais eficazes e predeterminados que garantem a propriedade de nossa operação.”

A interação entre técnica artística e intuição desempenham papel crucial no processo criativo, sendo fundamental para a produção de obras de arte de qualidade e significado. Este equilíbrio entre as habilidades é característica distintiva da prática artística e é amplamente discutida no âmbito acadêmico. A técnica artística, em sua essência, envolve o domínio das habilidades, materiais e processos necessários para expressar uma ideia ou conceito, servindo como o alicerce sobre o qual o artista constrói sua obra, proporcionando-lhe a capacidade de traduzir suas visões de maneira precisa e eficaz. A técnica bem desenvolvida permite ao artista transmitir sua mensagem de forma fundamentada e envolvente, evitando limitações que possam prejudicar a expressão de sua criatividade.

Para compreender a relevância da técnica para a arte, Stravinsky revê sua etimologia e aplicação na cultura grega:

A poética dos filósofos clássicos não consiste em dissertações líricas sobre o talento natural e sobre a essência da beleza. Para eles, a palavra *tecné* abrangia tanto as belas artes como as coisas práticas, e aplicava-se tanto ao conhecimento e ao estudo das regras corretas e inevitáveis de um determinado *métier*. Eis porque a *Poética* de Aristóteles muitas vezes sugere ideias referentes ao trabalho pessoal, à organização do material e à estrutura. (STRAVINSKY. 1996, p. 16)

A técnica aprimorada compõe a base indispensável ao processo criativo e articula elementos que visam traduzir a percepção do artista de forma direta, além disso a técnica provê a capacidade de conferir à obra um aspecto de naturalidade. Em alguns casos o artista pretende deixar registado seu esforço, através de traços visíveis de seu trabalho,

em outros casos a intenção é de fazer o espectador supor que, naquela obra, tudo flui e se organiza de maneira orgânica. Sobre esse aspecto cita o pintor impressionista, como afirma Valéry, “terminar uma obra consiste em fazer desaparecer tudo o que mostra ou sugere sua fabricação”. (VALÉRY, 2003, p. 37)

2.10 O contraste, a similaridade, a variedade e a multiplicidade

“O contraste produz um efeito imediato. A similaridade só satisfaz a longo prazo. O contraste é um elemento de variedade, mas divide nossa atenção. A similaridade nasce de um desejo de unidade. A necessidade de buscar variedade é perfeitamente legítima, mas não deveríamos esquecer que o Um precede o Múltiplo. Além disso, a coexistência de ambos é constantemente necessária, e todos os problemas da arte, bem como outros possíveis problemas - incluindo o problema do conhecimento e do Ser - giram inelutavelmente em torno dessa questão, com Parmênides, de um lado, ligando a possibilidade da multiplicidade, e Heráclito, do outro, negando a existência do Uno.”

(STRAVINSKY, 1996, p. 38)

Os conceitos de contraste, similaridade e multiplicidade são princípios fundamentais na teoria da composição visual, aplicados na arte para criar equilíbrio, interesse e significado nas obras.

O contraste refere-se à diferença perceptível entre elementos visuais em uma composição. Essa diferença pode ser em termos de cor, forma, tamanho, textura, valor (variação de luz e sombra) ou qualquer outro atributo visual. No caso da dança, o contraste é frequentemente usado para chamar a atenção do espectador para elementos específicos na obra, criar impacto visual e enfatizar a importância de certos elementos específicos.

Na coreografia, trabalha-se muito o contraste em busca do equilíbrio. Enquanto as pernas e os pés fazem movimentações rápidas, os braços e as mãos podem se organizar de forma lenta. Esse contraste visual temporal confere uma estética harmoniosa à coreografia, concretizando o ideal estético de “unidade na variedade”.

Há também o contraste presente nas alturas de pernas, artifício muito usado pelos coreógrafos, criando frases onde as pernas mostram pequena elevação de altura, contrastando com momento específico de grande elevação. Essa diferença de alturas, assim como na música, cria uma atmosfera de supressa e equilíbrio estético.

A similaridade envolve a utilização de elementos que compartilha características comuns para criar uma sensação de unidade e coesão na obra. A similaridade ajuda a estabelecer relações entre elementos e a transmitir a ideia de que pertencem a um grupo ou conjunto. Técnica largamente usada nas composições coreográficas, nas quais pequenos ou grandes grupos de “*corps de ballet*” dançam juntos, desenhando figuras e traçados no palco. Em ballets de repertório, é habitual ver seções de 16, 24 ou 32 bailarinas que se distribuem no palco para formar conjuntos harmônicos de movimentos.

A variedade também é um recurso muito usado e consiste na introdução de elementos visuais distintos, para evitar a monotonia e o tédio visual. A variedade pode ser alcançada por meio da introdução de elementos divergentes na obra, criando interesse e movimento na composição. É favorável à boa harmonização de cena que diversos personagens estejam fazendo pantominas (encenações) variadas enquanto há um grupo de protagonistas à frente. Os personagens do segundo plano são imprescindíveis para a beleza estética cenográfica e pantomima, pois harmonizam o conjunto e dão maior veracidade à encenação.

Não se trata apenas de variedade supérflua ou mero elemento de atuação, mas de complemento coreográfico.

A multiplicidade envolve a repetição de elementos visuais similares ou idênticos em uma composição. Isso pode criar um ritmo visual, uma sensação de continuidade e uma unidade coesiva na obra. A multiplicidade é frequentemente usada para criar padrões e efeitos visuais repetitivos. Esses conceitos são usados em conjunto na criação de obras visuais equilibradas e expressivas.

A compreensão de como aplicar esses princípios permite que artistas criem peças visualmente impactantes, transmitindo eficazmente suas mensagens e intenções aos espectadores.

Algumas ocasiões o público não está preparado para assimilar os conceitos de multiplicidade, variedade e contrastes apresentados, assim como acontece na coreografia moderna ou contemporânea, que certos movimentos ou formações podem causar desconfortos no público, como ocorreu na obra *A Sagração da Primavera*, com coreografia de Nijinsky, onde movimentos angulares, com cotovelos protuberantes, as formações do corpo de baile irregulares, bailarinos que dançavam de costas para o público, os pés contorcidos e voltados para dentro, são algumas características que levaram o público a ter reações de sobressalto. De forma semelhante pode ocorrer na música, quando o compositor altera as formas tradicionais da escrita e as frases soam de maneira inesperada. Stravinsky é um notável exemplo de ousadia, que causou estranhamento na ocasião de estreia das suas obras, sobre esse aspecto ele cita, “obviamente, a instrução e a educação do público não acompanharam o ritmo de evolução da técnica. Uso da dissonância, em ouvidos mal preparados para aceitá-la, não deixou de perturbar essa reação, causando um estado de debilidade”. (STRAVINSKY. 1996, p. 40)

Após a finalização da obra, pelo artista, quando exposta ao público completa seu propósito artístico, como se a última camada de verniz de uma pintura fosse dada pelos olhos de quem a vê. Da mesma maneira, os movimentos de ballet são delineados pelo olhar do público. Como descreveu Valéry (2003, p. 113), “As coisas nos olham”. É objetivo do artista fornecer elementos que façam o espectador desejar finalizar “dentro de si” aquilo que vê, olha, ouve e sente. Como explica Stravinsky (1996, p. 40), “assim como o olho complementa as linhas de um desenho que o pintor deixou conscientemente incompleto, também o ouvido pode ser chamado a complementar um acorde e cooperar em sua resolução, inconclusa em determinada obra.”

2.11 Os impulsos e repousos

“efetua-se por meio de um ciclo de atos musculares que se reproduz, como se a conclusão ou término de cada um deles engendrasses o impulso do seguinte. A partir desse modelo, nossos membros podem executar uma sequência de figuras que se encadeiam umas às outras, e cuja frequência produz uma série de embriaguez que vai do

langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor. O estado da dança está criado.”

(VALÉRY. 2003, p. 29)

A interação entre música e dança é uma colaboração artística rica que muitas vezes se baseia nos conceitos de impulsos e repousos para criar uma experiência sinestésica envolvente. A música geralmente fornece um padrão rítmico que serve como uma base para a dança. Os impulsos na música, como os tempos do compasso ou acentos rítmicos, fornecem um pulso que os bailarinos podem seguir. Os movimentos da dança frequentemente coincidem com esses impulsos, criando uma sincronização rítmica entre som e movimento.

Os impulsos na música podem ser usados para comunicar emoções e intenções na dança. Por exemplo, impulsos musicais fortes podem ser combinados com movimentos energéticos e apaixonados, enquanto repousos musicais podem ser associados a momentos de contemplação ou introspecção na coreografia.

A alternância entre impulsos e repousos na música e dança é outro fator capaz de criar variação e dinamismo na performance. Os impulsos levam a dança adiante, adicionando energia e movimento, enquanto os repousos fornecem pausas para que os bailarinos e o público recuperem o fôlego e possam apreciar momentos-chave da coreografia.

Segundo o bailarino e crítico de dança, Alexander Sakharoff, a música e a dança estão tão intimamente relacionadas como a poesia e a prosa. Observando a bailarina Isadora Duncan, ele relatou que ela fora a pessoa que lhe ensinou a dançar, não com a música, mas a dançar a *própria* música. Como explica Langer, “Isadora não compreendia a música *musicalmente*, mas para os seus propósitos ela a compreendia perfeitamente; sabia o que era balético, e isso era tudo o que sabia a respeito da música” (LANGER, 1953, p. 179).

A música pode contar uma história ou transmitir um tema emocional, e a dança complementa essa narrativa visualmente. Através dos impulsos e repousos, bailarinos podem representar uma ampla gama de emoções e conceitos, sincronizando sua interpretação com a música para criar uma expressão artística mais completa.

Ambas as expressões artísticas se comunicam e se influenciam mutuamente. Os impulsos e repousos na música podem inspirar movimentos específicos na dança,

enquanto a coreografia da dança pode afetar a percepção da música. A interação entre música e dança é uma colaboração artística complexa e interdependente, na qual os conceitos de impulsos e repousos desempenham um papel fundamental. Eles criam ritmo, emoção, dinamismo e significado na performance, resultando em experiência artística que envolve tanto o ouvinte quanto o espectador. Acerca desse ponto, esclarece Stravinsky (1996, p. 40):

Toda música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso. A harmonia tal como ensinada hoje nas escolas dita regras que não foram fixadas senão muito tempo depois da publicação das obras em que elas se baseiam, regras que eram desconhecidas para os compositores dessas obras.

Os estados de impulsos e repousos na dança desempenham papel fundamental na criação de coreografias dinâmicas e expressivas. Os impulsos representam momentos de movimento, energia e transição entre posições, enquanto os repousos são os necessários momentos de pausa, estabilidade e contemplação. Nas palavras do compositor russo, “é fácil verificar que a aproximação e o afastamento dos pólos de atração como que determinam a respiração da música.” (STRAVINSKY. 1996, p. 42)

A importância desses estados reside na capacidade de criar ritmo, fluidez e dramaticidade na dança. Os impulsos dão vida ao movimento, proporcionando energia e emoção, enquanto os repousos permitem ao público absorver e apreciar os momentos-chave da coreografia. A alternância habilidosa entre impulsos e repousos contribui para a variedade e a narrativa na dança, tornando-a cativante e envolvente para o público.

2.12 O centro de equilíbrio

“A afinação de um instrumento, de um piano por exemplo, exige que todo o espectro musical acessível a esse instrumento seja ordenado de acordo com graus cromáticos. Essa afinação nos leva a observar que todos esses sons convergem para um centro (...). Essa atividade leva à procura de um centro para o qual a série de sons implicada em meu

esforço possa convergir. Assim, dado um determinado centro, terei de encontrar uma combinação que convirja para ele. Se, por outro lado, uma combinação ainda não orientada surgiu, terei de determinar o centro para o qual ela deveria conduzir. A descoberta desse centro é que me sugere a solução do problema.”

(STRAVINSKY. 1996, p. 42)

Assim como a música, a dança também requer, a seu modo, a presença de centros de equilíbrio. Embora esse ponto não seja tratado por Stravinsky, cabe destacar tal analogia. O centro de equilíbrio corporal é de suma importância na dança, pois serve como base para a execução de movimentos graciosos e controlados. Esse centro, frequentemente referido como “centro de gravidade”, em termos técnicos, é geralmente localizado na região do abdômen. O centro de equilíbrio é crucial para a estabilidade e a eficiência dos movimentos dos bailarinos, pois permite o controle preciso sobre o corpo e a capacidade de realizar passos, giros e saltos de forma elegante e coordenada.

A busca e a técnica para encontrar e utilizar o centro de equilíbrio corporal na dança envolvem o desenvolvimento de consciência corporal e o treinamento físico. Bailarinos passam por um extenso treinamento para desenvolver uma compreensão profunda de sua própria anatomia e biomecânica, aprendem a identificar a localização do centro de equilíbrio em seu corpo e a perceber como ele se move durante diferentes movimentos, realizam exercícios específicos para fortalecer os músculos do abdômen, costas e pelve, o que ajuda a sustentar o corpo e a controlar os movimentos.

A busca e o uso eficaz do centro de equilíbrio na dança exigem prática constante. Repetições contínuas de movimentos e rotinas aprimoram a técnica e desenvolvem a confiança necessária para controlar seu centro de gravidade em situações desafiadoras, como saltos, piruetas e *balances* em situações de grande dificuldade técnica nas coreografias. Há a necessidade de técnica rigorosa sobre como realizar movimentos específicos, como giros e saltos, enquanto mantêm o controle sobre o centro de equilíbrio. Isso inclui o alinhamento adequado do corpo e a distribuição adequada do peso. O centro de equilíbrio corporal é crucial na dança, pois proporciona estabilidade e controle aos movimentos dos dançarinos. A busca e a técnica para encontrar e utilizar esse centro

envolvem consciência corporal, fortalecimento, treinamento técnico e prática dedicada, permitindo que os dançarinos atinjam níveis elevados de habilidade e expressão artística.

2.13 Arte, o árduo labor

“Eu vi um anjo no mármore e esculpi até libertá-lo”.

(Passagem atribuída a Michelângelo, apud SALDANHA, 2018, p. 280)

O fazer artístico se caracteriza como trabalho árduo e constante processo de devoção, devido à sua natureza intrinsecamente evolutiva. Em vez de ser considerado como processo perfeito e finalizado, a arte deve ser percebida como jornada sistêmica de exploração, experimentação e aperfeiçoamento, não como perfeição consumada. Assim também na dança, os bailarinos enfrentam desafios, incertezas e obstáculos ao longo desse processo, dedicando tempo e esforços significativos para expressar suas visões e aprofundar sua compreensão sobre a obra que deveria ser compreendida pelo público como um processo em constante trabalho, que valoriza o comprometimento e a devoção do artista ao invés de contemplação do “perfeito” ou *perfectio*, o que já está feito ou se perfaz, aquilo que já está acabado. Sintetizando a compreensão da arte como um fazer, também defendida por filósofos da arte contemporâneos, o compositor russo afirma:

A ideia de um trabalho a ser feito está, para mim, tão estreitamente ligada à ideia do arranjo dos materiais e do prazer que a confecção concreta da obra proporciona que, se o impossível acontecesse, e a obra de repente me fosse dada numa forma perfeita e completa, eu ficaria embaraçado e perplexo com isso, como ficaria com uma fraude. Temos um dever em relação à música, que é inventá-la.” (STRAVINSKY, 1996, p. 55)

O trabalho árduo e a disciplina desempenham papel fundamental na aprendizagem e construção artística, proporcionando a base sólida e necessária para o desenvolvimento das habilidades técnicas e criativas. Bailarinos passam muitas horas do dia dentro da sala de dança, fazendo exercícios extenuantes, concentrados em superar as dificuldades técnicas. Somente através de dedicação contínua e compromisso com a prática podem aprimorar sua destreza, expandir sua compreensão conceitual e aprofundar a expressividade. Além disso, a disciplina árdua promove a autoconsciência, permitindo que os praticantes (cabe reconhecê-los como artesãos) sejam constantemente testados e

aprendam sobre resiliência e perseverança. A técnica do ballet precisa de um corpo, e, nele, nada se esconde, as etapas do trabalho não podem ser suprimidas ou omitidas, os obstáculos ao longo do processo de excelência artística devem ser superados, um a um. É um processo lento e contínuo, essa é a grande dificuldade e o imenso aprendizado que a dança confere ao bailarino. Como explicado por Valéry: “Em todos os gêneros, o homem verdadeiramente bom é aquele que mais sente que nada é dado, que é preciso tudo construir, (...) e que treme quando não sente a existência de obstáculos, então os cria. Nele a forma é uma decisão motivada”. (VALÉRY. 2003, p. 115)

Surge a partir desse processo de disciplina diária, a ideia de necessidade do corpo se movimentar, uma espécie de apetite laboral. Bailarinos acostumados ao árduo trabalho, precisam azeitar seus ligamentos e forçar seus movimentos. Aparece a necessidade fisiológica e mental, entre aqueles que se acostumaram ao esforço do fazer artístico. De acordo com Stravinsky, também no fazer musical, situação semelhante se apresenta, a necessidade da rotina, da ordem, da constância. “Esse apetite despertado em mim pela simples ideia de colocar em ordem elementos musicais que atraíram a minha atenção não é absolutamente uma coisa fortuita como a inspiração, mas algo de tão habitual e periódico.” (STRAVINSKY. 1996, p. 54)

A prática, embora penosa, se torna uma compensação vital. Sobre isso relatou, George Balanchine, um dos últimos bailarinos dos *Ballets Russes*, se tornou posteriormente célebre coreógrafo do ballet neoclássico e fundador da Escola do American Ballet e New York City Ballet, e estabeleceu ampla e prolífica parceria com Igor Stravinsky. Juntos trabalharam em criação das obras: *Apollo* (1928), *Orpheus* (1948), *Agon* (1957), *Jeu de Cartes* (1937). Balanchine dizia que não desejava trabalhar com bailarinos que apenas “gostassem” de dançar, mas com aqueles que “precisassem” dançar. Sobre o mesmo aspecto, citamos, “o que há de mais admirável do que a passagem do arbitrário para o necessário, que é o ato soberano do artista” (VALÉRY. 2003, p. 134)

Cabe aqui ponderarmos sobre a “necessidade” do artista que encontra o sentido de sua vivência através da sua obra, cuja produção ou interpretação é concebida como imperativo. Sobre esse tema, explica o compositor:

Essa intuição de uma obrigação, esse gosto antecipado de um prazer, esse reflexo condicionado, (...) mostra claramente que é a ideia da descoberta e do trabalho difícil o que me atrai. O próprio ato de colocar a minha obra no papel, ou, como dizemos, de trabalhar a massa, é para mim inseparável do prazer da criação. No que diz respeito, não consigo separar o esforço espiritual do

esforço físico e fisiológico, eles aparecem no mesmo nível, e não se apresentam numa hierarquia. (STRAVINSKY. 1996, p. 54)

Uma exigência semelhante é descrita por Graciliano Ramos, em sua obra “*Linhas Tortas*”:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Coloca um anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer. (RAMOS, apud FLÔRES; SILVA. 2005, p. 85)

A concepção antiga da arte estava centrada no “fazer”, na poiesis e na composição, considerando o artista como um “artesão”; que produzia algo. Isso implicava um conhecimento das regras e um processo de criação com base em técnicas estabelecidas. No entanto, o artista inspirado da antiguidade era uma figura peculiar, pois ele não seguia estritamente regras, mas sim era guiado pela inspiração divina ou pelo seu “gênio”; interior. Ao contrário do artesão comum, o artista inspirado não necessariamente dominava técnicas predefinidas, mas produzia sua obra através da intuição e da conexão com o divino. Isso destacava uma distinção entre o artista como artesão, com habilidades técnicas, e o artista como sujeito inspirado, dotado de uma criatividade única. O conceito de “gênio” no contexto artístico, emergiu durante o século XVIII. Na Antiguidade, o termo “poeta inspirado” prenunciava algo da concepção moderna, uma vez que reconhecia uma capacidade poética para além das regras passíveis de ensino e de prática.

Como ressalta Stravinsky (1996, p. 54), tentando resgatar a dimensão fabril da criação artística, presente na Antiguidade,

A palavra artista, que, bastante incompreendida hoje, confere ao que a carrega o imenso prestígio intelectual, o privilégio de ser aceito como puro espírito - esse termo pretensioso é, a meu ver, inteiramente incompatível com a função do homo faber. Nesse ponto deveria ser lembrado que, seja qual for o campo de realização a nós atribuído, e se é verdade que somos intelectuais, somos convocados não a especular, mas a executar.

Em continuidade com a pesquisa, sobre a relação que os artistas tinham na sociedade,

o filósofo Jacques Maritain nos lembra que, no importante estrutura da civilização medieval, o artista pertencia apenas ao nível de um artesão: “E à sua individualidade não se permitia qualquer tipo de desenvolvimento anárquico, porque uma disciplina social natural impunha-lhe de fora algumas condições limitativas”. Foi a Renascença que inventou o artista, separando-o do artesão, e começou a exaltar o primeiro em detrimento do segundo. No início, o nome de artista era atribuído apenas aos Mestres das Artes: filósofos, alquimistas, mágicos, mas a pintores, escultores, músicos e poetas cabia o direito de serem chamados exclusivamente artesãos. (STRAVINSKY, 1996, p. 55)

O trabalho artístico de criação e movimento se assemelha mais ao ourives artesão, do que simplesmente de um exercício intelectual ascético. Como citou Jankélévich: “Remexemos essa matéria feita de lembranças eruditas como sovamos uma massa”. (JANKÉLÉVICH. 2021, p.100)

2.14 A invenção e imaginação

“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.”

(BARROS. 2016, p. 47)

Stravinsky faz uma distinção entre invenção e imaginação, como a observação e a apreensão do “relâmpago fugidio”, tal Jankélévitch cita. Nas palavras do compositor,

Invenção pressupõe imaginação, mas não deveria ser confundida com ela. Pois o ato de inventar implica a necessidade de uma descoberta feliz, e de obter a plena realização dessa descoberta. O que imaginamos não assume necessariamente uma forma concreta, e pode permanecer em estado virtual, enquanto a invenção não pode ser concebida à parte da obra que está sendo forjada. Assim, o que nos interessa aqui não é a imaginação em si mesma, mas antes a imaginação criativa: a faculdade que nos ajuda a passar do nível da concepção para o da realização. (STRAVINSKY. 1996, p. 56)

Assim aborda a questão, Vladimir Jankélévitch:

Certos instantes privilegiados são, de fato, como a centelha que fagulha de duas pedras. E esse choque pode ocorrer em qualquer momento, em qualquer lugar, ao contato com a coisa mais humilde. Talvez a genialidade seja, em alguns casos, a excepcional velocidade com a qual o homem apreende a centelha no próprio voo. (JANKÉLÉVITCH. 2021, p. P. 99)

O elemento imprevisível contido na criação também é ressaltado por Stravinsky, para quem:

O dom do acaso não deve ser confundido com aquele lado caprichoso da imaginação que em geral chamamos fantasia. A fantasia implica o desejo prévio de nos abandonarmos a um capricho. Mas a ajuda do inesperado é algo de bastante diferente. É uma colaboração intimamente ligada a inércia do processo criativo, e está repleta de possibilidades que não foram solicitadas e que vêm apropriadamente temperar o inevitável excesso da vontade pura. (STRAVINSKY, 1996, p. 56)

2.15 A liberdade criativa: uma possível armadilha

Dançar acorrentado. — Em cada artista grego devemos perguntar: qual é a nova coação que ele se impõe e que o torna atraente para seus contemporâneos (de modo que acha imitadores)? Pois o que se denomina “invenção” (na métrica, por exemplo) é sempre esse grilhão auto-imposto. “Dançar acorrentado”, tornar a coisa difícil para si e depois estender sobre ela a ilusão da facilidade — eis o artifício que eles querem nos mostrar.

Já em Homero podemos perceber uma abundância de fórmulas e leis da narrativa épica herdadas, no interior das quais ele tinha que dançar: e ele mesmo criou novas convenções para os que viriam depois. Esta foi a escola formadora dos poetas gregos: primeiro, deixar que os poetas anteriores lhes impusessem uma coação múltipla; depois, acrescentar uma nova coação, impô-la a si mesmos e graciosamente vencê-la: de modo que coação e vitória fossem notadas e admiradas.

(NIETZSCHE. 2005, p. 214)

Sobre a liberdade criativa, Stravinsky defendia a ideia de que a verdadeira criatividade surge da imposição de limites, da disciplina rigorosa e da redução de elementos supérfluos em uma obra. Ele acreditava que, quando ao artista se auto impõe limites, e concentra sua atenção no essencial, o resultando da obra de arte é mais refinado e impactante. A noção de que a liberdade total na criação artística pode ser uma armadilha é central na filosofia de Stravinsky. Ele via o excesso de liberdade como um convite à mediocridade, argumentando que a falta de restrições pode resultar em obras caóticas e desprovidas de foco. Em contrapartida, ao definir limites e cortar partes desnecessárias, os artistas são forçados a fazer escolhas significativas e a explorar mais profundamente suas ideias. Na concepção do compositor,

a imaginação é não apenas a mãe do capricho, como também a serva da vontade criativa. A função do criador é selecionar os elementos que ele recebe daí, pois a atividade humana deve impor limites a si mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais livre ela é. (STRAVINSKY, 1996, p. 63)

A necessidade de recorte e análise no processo de criação se deve à complexidade intrínseca das ideias e temas. Quanto mais ampla for a pesquisa ou obra, maior a probabilidade de falta de precisão na abordagem. Ao realizar um recorte específico, os criadores podem aprofundar-se em detalhes e contextos relevantes, facilitando uma análise mais rigorosa e a obtenção de *insights* mais significativos. Essa estratégia de foco permite uma compreensão profunda e eficaz, evitando a superficialidade que pode ocorrer quando se lida com um escopo muito amplo. Portanto, o recorte e a análise se mostram essenciais para a qualidade e relevância do processo de criação, garantindo um trabalho preciso e com maior acurácia. Stravinsky descreve seu sentimento, quando, diante de muitas opções não conseguia avançar no processo criativo. De acordo com a passagem,

sinto uma espécie de terror quando, no momento de começar a trabalhar e de encontrar-me ante as possibilidades infinitas que se me apresentam, tenho a sensação de que tudo é possível. Se tudo é possível para mim, o melhor e o pior, se nada me oferece qualquer resistência, então qualquer esforço é inconcebível, não posso usar coisa alguma como base, e conseqüentemente todo empreendimento se torna fútil. Devo então perder-me a mim mesmo nesse abismo de liberdade? A que posso me agarrar para fugir da vertigem que me acomete ante a possibilidade dessa infinitude?" (STRAVINSKY. 1996, p. 63)

E a seguir propõe uma resolução para o problema da liberdade total,

O que me liberta da angústia a que me lançara uma liberdade irrestrita é o fato de que sou sempre capaz de sintonizar imediatamente com as coisas concretas que estão aqui em questão. Devo, de minha parte, impor minhas próprias regras. E assim chegamos, querendo ou não, ao terreno da necessidade. No entanto, quem de nós ouviu falar de arte como outra coisa senão reino da liberdade? Essa espécie de heresia está uniformemente difundida, porque se imagina que a arte está fora dos limites da atividade ordinária. Bem, em arte, como em tudo mais, só se pode construir sobre uma fundação resistente: aquilo que cede constantemente à pressão acaba por tornar o movimento impossível. (STRAVINSKY. 1996, p. 64)

A proposição de que quanto maior a restrição, maior a força, pode ser compreendida como um princípio que sublinha a dialética entre limitações a criatividade em contextos artísticos. Stravinsky aborda a questão, observando que há, na limitação, uma oportunidade para desencadear e viabilizar a atividade criativa do indivíduo. Esta restrição pode ser percebida como uma delimitação do campo de ação, restringindo as opções disponíveis.

Minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos. Irei ainda mais longe: minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, e mais me cercar de obstáculos. Tudo o que diminui a restrição diminui a força. Quanto mais restrições nos impusermos, mas libertamos nossa personalidade dos grilhões que aprisionam o espírito. (STRAVINSKY, 1996, p. 64)

A ideia central é que, paradoxalmente, a imposição de limitações ou restrições estimula a criatividade e a produtividade. Isso ocorre porque, quando confrontados com restrições, os indivíduos são desafiados a encontrar soluções dentro desses limites, levando-os a abordagens inovadoras e criativas para resolver problemas. Como recorda o compositor, “a força, diz Leonardo da Vinci, nasce da restrição e morre na liberdade.” (STRAVINSKY. 1996, p. 75)

Essa abordagem tem sido reconhecida no campo da arte, no qual a imposição de restrições deliberadas muitas vezes impulsiona a potência e a criatividade. Um exemplo notável é a técnica do *haikai* da poesia japonesa, que impõe restrições estritas de versificação e número de sílabas, levando os poetas a criarem obras profundas e evocativas dentro desses limites.

Portanto, a noção de que “quanto maior a restrição, maior a força” sugere que as limitações podem ser catalisadoras da criatividade e da eficácia, incentivando uma

abordagem mais focada e direcionada para o trabalho preciso. Esse princípio ressalta a importância de considerar cuidadosamente as restrições e os recortes necessários ao realizar tarefas criativas e que as limitações podem ser valiosas fontes de inspiração e inovação. Ressaltando ainda esse ponto, o compositor afirma:

Se me perguntassem o que eu quero nesse estágio do processo criativo, teria dificuldade em responder. Mas sempre daria uma resposta exata se me perguntassem o que eu não queria. Proceder por eliminação - saber como descartar, como diz o jogador, esta é a grande técnica de seleção.” (STRAVINSKY. 1996, p. 69)

2.16 Os avatares da arte

“A tradição autêntica não é a relíquia de um passado irremediavelmente transcorrido; é a força viva que anima e condiciona o presente.”

(STRAVINSKY. 1996, p. 58)

Ao citar o chamado “Grupo dos Cinco”, Stravinsky (1996, p. 90) observa que todos os seus componentes (Balakirev, Mussorgsky, Borodin, Rimsky Korsakov) exploraram

melodias populares e cantos litúrgicos. (...) os cinco procuraram enxertar a veia popular na arte musical. No início, o frescor de suas ideias compensava a inadequação de sua técnica. Mas essa espécie de frescor não se reproduz facilmente. Chegou o momento em que veio a necessidade de consolidar realizações, e, com esse objetivo, de aperfeiçoar a técnica. De amadores, que eram todos quando o movimento começou, eles se transformaram em profissionais, perdendo aquele despreocupado êxtase da juventude que, no início, era seu grande atrativo”. (STRAVINSKY. 1996, p. 90)

Comparativamente, percebe-se no ballet russo igual virtuosismo e técnica apurada através dos preceitos vitais da dança primeva. Com o tempo e a evolução técnica na dança, algumas escolas de outras partes do mundo prescindiram desse vigor e cederam ao refinamento meticuloso, em desfavor da força e potência também relevantes para a dança. Os coreógrafos e bailarinos russos (a exemplo da música russa) incentivaram esse legado de força vital nos movimentos, como demonstração da vivacidade e exuberância vindas de sua arte ancestral.

A arte russa é profundamente enraizada em uma tradição cultural que atribui significativa importância à força e ao vigor como elementos fundamentais de sua expressão artística. A título de exemplo, podemos citar a própria tríade de ballets aqui examinada: O Pássaro de fogo, criada a partir de um argumento mítico, *Petrushka*, que retrata os sentimentos dos bonecos, supostamente inanimados, a partir de um ambiente russo ricamente cultural e, por fim, como exemplo destacado da criação stravinskiana, *A Sagração da Primavera*, fruto de uma concepção com ênfase na robustez e vitalidade, manifestadas nas representações melódicas, coreográficas e visuais, assim como na expressão literária de seus libretos. A inesquecível força física dos artistas dos *Ballets Russes*, como Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova e Tamara Karsavina, até a geração posterior que marcou notadamente o universo da dança, como Maia Plisetskaya, Ekaterina Maximova, Rudolf Nureyev e Mikhail Baryshnikov, são ícones que refletem a determinação em transmitir sentimentos intensos e complexos da experiência humana.

Além do “Grupo dos Cinco” que Stravinsky cita como avatares da arte, não podemos deixar de lembrar outros gênios da composição musical russa, contemporâneos de Stravinsky, que desenvolveram suas obras inspirados pela pujança cultural e fascinante daquela região, como Sergei Rachmaninoff, Dimitri Shostakovitch e Sergei Prokofiev. Artistas que trabalharam com a intensidade emocional característica e distintiva que emana da tradição russa, permitindo que essa rica herança cultural de identidade vigorosa fosse mantida e, assim, permaneça cativando os espectadores em todo o mundo.

2.17 O deleite

“Poussin afirmava corretamente que “o objetivo da arte é o deleite”. Não disse que tal deleite devesse ser o objetivo do artista, que deve sempre submeter-se, exclusivamente, às exigências da obra que está sendo forjada.”

(STRAVINSKY. 1996, p. 74)

A relação entre a arte e o deleite é fundamentalmente intrincada e multifacetada, tendo sido recorrente objeto de reflexão e análise na estética. Refere-se à experiência emocional e cognitiva positiva no contato com a obra artística. Essa experiência de

deleite, para além de uma resposta meramente sensorial, motiva e desempenha papel crucial na forma de valorização da arte, sensibilizando os indivíduos, trazendo, assim, uma visão coletiva mais humanizada e uma percepção mais consciente sobre a complexidade da vida. Exploramos o papel do deleite na experiência estética, investigando como elementos formais influenciam a resposta emocional do público, examinando questões relacionadas à subjetividade da apreciação artística, o papel do gosto e do julgamento estético, bem como a relação entre o deleite e o significado na arte.

Em relação ao deleite provocado pela dança, poderíamos citar a seguinte passagem de Montesquieu (2005, p. 42):

A dança nos agrada pela leveza, por uma certa graça, pela beleza e variedade nos gestos, pela relação com a música, servindo à pessoa que dança como instrumento de acompanhamento, mas a dança agrada acima de tudo por uma certa disposição da mente que traduz de maneira velada a ideia de todos os movimentos em alguns movimentos, a maioria dos gestos em alguns gestos.

A relação entre arte e deleite é complexa e profundamente enraizada na experiência humana, o deleite desempenha um papel central na apreciação e na avaliação das obras de arte, ao mesmo tempo em que é influenciado por uma série de fatores individuais e culturais. É válido questionarmos se o sentido essencial de uma obra de arte se encontra apenas no resultado deleitoso, do artista ou do público. Se assim fosse, obras de grande impacto, mas que causem temor, incômodo ou inquietação perderiam seu valor integral por não serem consideradas aprazíveis ou por não proporcionarem um prazer inteiramente tranquilo? O artista deveria criar somente aquilo que o satisfaz, limitando-se ao puro desejo de proporcionar satisfação? O espectador deveria restringir sua apreciação somente às obras que lhe parecem *agradáveis*?

Nesse aspecto, propomos uma visão mais integrada sobre os pressupostos artísticos, pois tanto o público quanto o artista se beneficiam ao buscar um equilíbrio entre as tensões e desejos humanos. Sobre isso, nos revela a obra *Degas, Dança e Desenho*,

No grande artista, a sensibilidade e a técnica possuem uma relação particularmente íntima e recíproca que, no estado vulgarmente conhecido sob o nome de inspiração, alcança uma espécie de gozo, troca ou correspondência quase perfeita entre o desejo e aquilo que o realiza, o querer e o poder, a ideia e o ato, até o ponto de resolução em que se interrompe esse excesso de unidade composta. (VALÉRY. 2003, p. 81)

A arte, em todas as suas formas e possibilidades, possui o caráter fundamental de sensibilização. E, por isso, outorga-se o direito de propor livremente infinitas linguagens e conceitos, sejam apazíveis ou, simplesmente, desconcertantes. O artista deveria, portanto, buscar o ponto de equilíbrio presente nas tensões ao realizar o trabalho criativo. Quanto ao público, cabe a ele estar aberto aos sentimentos que a obra pode suscitar, sem emitir antecipadamente juízos de valor estético ou moral. Desta forma alargariamos as oportunidades, sentidos e motivos, pelos quais as obras de arte são criadas para a partilha, como sugere Stravinsky (1996, p. 127):

Como deixar de sucumbir à necessidade irresistível de partilhar com os nossos semelhantes essa alegria que sentimos quando vemos nascer algo que tomou forma através de nossa própria ação? Pois a unidade da obra tem uma ressonância toda própria. Seu eco, captado pela nossa alma, soa cada vez mais próximo. E assim a obra acabada flui para ser comunicada, até, mais adiante, refletir sua fonte. O ciclo se fecha. E assim a música revela-se como uma forma de comunhão com nosso semelhante – e com o Ser Supremo.

A arte tem a capacidade única de provocar ampla gama de respostas emocionais e intelectuais, desde o prazer estético até a contemplação profunda, ou mesmo a provocação. O deleite na arte, assim como na dança, é frequentemente associado à apreciação da beleza, da harmonia, do virtuosismo técnico e da expressão artística. No entanto, o conceito de deleite artístico não é unidimensional e varia singularmente, dependendo do contexto cultural e das experiências culturais.

CONCLUSÃO

Essa pesquisa foi realizada tendo como objetivo principal apresentar e analisar o conjunto de ballets, criados por Igor Stravinsky, no início do século XX, denominados como tríade stravinskiana, a saber: *O Pássaro de Fogo*, *Petrushka* e *A Sagração da Primavera*.

Durante o período de criação, o compositor foi levado a questionar qual seria o papel da dança, como lugar privilegiado para uma reflexão acerca dos problemas da beleza.

Demonstramos que o conceito de “pedra angular da beleza”, fundamentado pelo pensamento de Stravinsky foi uma constante no percurso de sua carreira, embasando sua poética. A partir de criterioso estudo estético, observamos os questionamentos, feitos por Stravinsky, sobre o fazer artístico, e nos propusemos a argumentá-los valendo-nos da tradição filosófica sobre o tema. Percebemos também, que o próprio compositor se ancorou em grandes referenciais filosóficos, para alargar e fundamentar sua experiência como musicista.

No primeiro capítulo, apresentamos uma contextualização histórica, oferecendo uma perspectiva do fecundo período artístico da *Belle Époque*, abordando especialmente os ambientes da França e Rússia.

Esse panorama histórico delineou o conjunto de mudanças sociais que propiciaram o fomento da arte, na Europa Ocidental e Rússia. Abordamos, particularmente, a intensa relação estabelecida entre culturas, através da figura seminal de Sergei Diaghilev, o visionário produtor e diretor dos *Ballets Russes*. Notamos também que o florescimento das artes nesse período foi favorecido pelo surgimento de uma nova ordem social e, conseqüentemente, pela ruptura de paradigmas socioculturais.

Abordamos o momento inicial da vocação artística de Stravinsky, seu desenvolvimento como compositor, tutelado por Rimsky-Korsakov, e o oportuno encontro com Sergei Diaghilev, culminando no período de germinação dos primeiros passos do jovem compositor no mundo artístico e intelectual ocidental. Esse início de criações para os *Ballets Russes* conferiu continuidade à vivência do compositor, tornando-o celebridade e possibilitando a independência artística que ele tanto almejava.

O estudo de todos esses momentos nos conduziu à melhor compreensão e interpretação das propostas filosóficas iniciais desenvolvidas por Stravinsky, concernentes à coreografia, ponto de partida deste trabalho. O resultado concreto desse

período efervescente e inovador da cultura, em continuidade com o Impressionismo, coincidiu com a primeira fase dos *Ballets Russes*, conhecida como fase russa, na qual foram apresentadas as obras da tríade stravinskiana, na cidade de Paris. Nesse momento, novos paradigmas culturais estavam sendo estabelecidos e sedimentados, como o conceito de “arte pela arte” e a implementação, por Diaghilev, na estrutura da dança, do conceito de “Arte total” ou *Gesamtkunstwerk*, proposto anteriormente pelo compositor do Romantismo tardio alemão, Richard Wagner, para seus dramas musicais.

Stravinsky estava ciente de que vivia em um momento histórico de profundas transformações, com a eventual perda de valores estéticos ou senso de proporções. Ele faz uma crítica aberta à inaptidão de seus contemporâneos para o entendimento das realidades essenciais, que levam a sociedade à violação das leis fundamentais do equilíbrio humano. A subserviência à vulgarização da arte, que foi sendo transformada em produto de mercado, mostra o espírito coletivo corrompido e enfermo, dizendo que, se o pecado original era sobretudo um pecado do conhecimento, em seu tempo, como prenúncio da contemporaneidade, o pecado viria da renúncia ao conhecimento, fazendo com que a arte perdesse suas qualidades fundamentais em favor de criações estéreis.

Stravinsky nos lembra, adequadamente, o Evangelho segundo São João, 3,8, “*Spiritus ubi vult spirat*”, “O Espírito sopra onde quer”, e reiterava, “onde quer”. Assim dizia em alusão ao princípio da volição do Espírito, que pode inspirar o trabalho do artista aberto a ouvi-lo adequadamente. O compositor acreditava que a faculdade de criar vem acompanhada pelo dom da observação, algo particularmente filosófico, pois não é possível refletir sem, antes, aprender a contemplar. Encontramos então mais uma confluência entre o trabalho do artista e o filosófico, ambos determinados, em parte, pela capacidade de olhar, no sentido de perceber. O compositor declara que a capacidade de contemplação da beleza e a entrega ao choque, ao temor, diante do belo, que é desconhecido, são condições indispensáveis para a criação. Stravinsky reivindica para o trabalho artístico uma profissão de fé, presente na escavação contínua, guiado pelo faro da intuição.

Segundo Stravinsky, a cultura confere polimento à educação e a instrução acadêmica serve com meio de refinamento intelectual à sociedade que pretende preservar suas tradições, sua herança e seu patrimônio. Finalmente, Stravinsky observa que o artista deve se colocar na posição de quem serve a algo maior, no sentido de não se deixar abandonar aos caprichos da vaidade, que inebriam nossa capacidade criativa em favor de um comportamento egoísta. Assim como o artista não deve colocar seus desejos em

primeiro plano, mas aprender a trabalhá-los, também a obra de arte não deve bastar a si mesma, mas ao ser concluída, deve ser partilhada com o público. Aos 88 anos, pouco antes de seu falecimento, a respeito disso, Stravinsky (1996, p. 127) declarou:

Como deixar de sucumbir à necessidade irresistível de partilhar com nossos semelhantes essa alegria que sentimos quando vemos nascer algo que tomou forma através de nossa própria ação? Pois a unidade da obra tem uma ressonância toda própria. Seu eco, captado pela nossa alma, soa cada vez mais próximo. E assim a obra acabada flui para ser comunicada, até, mais adiante, refluir para sua fonte. O ciclo se fecha. E assim a música revela-se como uma forma de comunhão com nosso semelhante – e com o Ser supremo.

O segundo capítulo foi dedicado ao estudo das reflexões propostas por Stravinsky, a partir de sua obra *Poética Musical*. Nesse período, de maturidade artística e intelectual, o pensamento stravinskiano se debruçou sobre os problemas da arte. A maioria deles, nesse texto, refere-se a questões musicais, cujas implicações nos permitiram estabelecer relações com aspectos próprios da dança.

Diante desses pressupostos, elencados nesse capítulo, fizemos a exposição dos principais problemas da estética, abordados por Stravinsky, e fundamentamos mais profundamente suas proposições, de acordo com as perspectivas de outros filósofos. Essa abordagem comparativa serviu para estabelecer um diálogo adequado entre os pensamentos artístico e filosófico. Também foram apontados aspectos convergentes entre as interpretações estético-filosóficas e os fundamentos apontados pelo compositor. Dessa forma, notamos que o escopo filosófico de Stravinsky, na sua maturidade artística, abarcava de forma adequada os questionamentos e as resoluções para diversos problemas estéticos.

Em alguns aspectos, dotado de vasta experiência, Stravinsky conseguiu ir além das proposições articuladas por alguns teóricos da arte, pois contava com profunda experiência na criação artística e buscou sólida fundamentação em reflexões genuínas e pensamentos originais.

Nesse capítulo, foi contemplada a necessidade da proposta de uma filosofia estética fundamentada em aspectos empíricos da arte. Diante de visões, manifestadas na cultura e na filosofia, compreendemos que não é possível elaborar uma estética nos esquecendo dos pressupostos da tradição artística, nem ignorando as problemáticas culturais do nosso tempo.

Foram apresentados conceitos importantes da estética, através das reflexões realizadas por Stravinsky, como as semelhanças e dessemelhanças nas artes, o poder transformador da arte, o papel da intuição na criação, a crítica ao positivismo, a tensão positiva entre o apolíneo e o dionisíaco, a arte como manifestação revolucionária, a visão fenomênica, o tempo ontológico, a técnica, a liberdade criativa, a técnica, até mesmo critérios estéticos verificados desde a Antiguidade, como a similaridade, o contraste, a multiplicidade e a variedade, os impulsos e os repousos, o centro de equilíbrio, o árduo labor artístico, a invenção e a imaginação, a liberdade criativa como possível armadilha, os avatares da arte e o deleite.

Para Stravinsky, o estudo criterioso, marcado pela necessidade de método e tradição, foram essenciais para a análise dos questionamentos sobre o conteúdo estético. Nesse sentido, o compositor encontrou particularidades relevantes a serem consideradas pela filosofia da arte, embora não tenha tido uma formação filosófica acadêmica. A partir desses aspectos, levantados por Stravinsky, a problemática sobre a beleza e a suposta preponderância da dança ao demonstrar propriedades fundamentais da beleza confirmam uma autêntica e adequada maneira de filosofar. O compositor propôs reflexões, a partir de observações rigorosas sobre o desenvolvimento da arte e a situação desta em seu tempo, na busca de seu mais alto padrão de qualidade.

Abordamos também a questão do gosto e da produção de arte refletida através de poéticas diversas, que foram desenvolvidas através de perspectivas históricas, modificadas com o passar do tempo. Isso traz a clara percepção de que não devemos tomar, como verdadeiros, julgamentos subjetivos a respeito da arte, visto que a apreciação pode ter caráter individual e sua manifestação não deve servir como critério fidedigno da qualidade artística de uma obra.

Nesse capítulo, também apresentamos análises conceituais, citando exemplos das tradições estéticas e buscando contextualizá-las diante das abordagens epistêmicas, organizadas por Stravinsky.

Dessa forma, apresentamos comparações conceituais entre as próprias concepções filosóficas tradicionais e as considerações do compositor. Estamos cientes de que tais conceitos, comparações e discussões estéticas não estão encerrados, mas compõem um conjunto de possibilidades que se renovam através dos tempos, seja pela prática artística, seja pela teoria.

O desenvolvimento da estética continua a transcorrer e a apresentar novos problemas, facetas e soluções. Os problemas estéticos não compõem um percurso

finalizado, mas se desdobram em outras perspectivas, fomentadas a partir do diálogo entre filósofos, artistas, críticos, historiadores da arte e os receptores.

Diante de eventuais diferenças de visões estéticas, entre a teoria e a práxis, optamos por buscar aproximá-las, preservando as características próprias de cada campo, de modo que nem a teoria se perderia na práxis, nem a experiência artística seria corrompida por postulações teóricas normativas. Buscamos respostas, através da análise das questões abordadas, sobre os motivos que conferem a beleza no campo das artes, especialmente na dança.

Artistas podem contribuir enormemente com proposições com rendimento filosófico, do mesmo modo que filósofos trazem importantes reflexões para as obras de arte. Ao estabelecerem um prolífico encontro entre as partes, os conceitos fundamentais para o fazer artístico e o estudo teórico sobre a arte se articulam. Dessa forma, as considerações feitas a partir de um compositor são válidas e pertinentes, em particular se tratando de um compositor que, como vimos, era dotado de ampla bagagem intelectual e filosófica. Um compositor que, além disso, refletia de modo consciente sobre o próprio fazer artístico. Nem os artistas, nem os filósofos da arte deveriam prescindir de um intercâmbio entre suas produções e reflexões, pois são complementares.

Cabe à estética provar seus conceitos por meio da reflexão e confluência entre teoria e práxis, em cada segmento artístico, buscando concatená-los. Caso se defenda que os conceitos filosóficos, propostos por artistas, como no caso de Stravinsky, são infundados, por não apresentarem embasamento acadêmico teórico, perde-se muito e se caminha de forma errônea para um esgarçamento cultural, proveniente de opiniões separatistas, entre áreas que deveriam estar intimamente congregadas.

Como vimos na introdução, a estética, justamente por ser reflexão especulativa sobre a experiência, não deve prescindir do testemunho do artista e do espectador, que desfrutam da vivência da arte, a partir de óticas diversas, sendo capazes de interpretações qualitativas próprias. A filosofia deve se manter aberta e estimulada à renovação de programas e paradigmas, pois novas experiências surgem, e é a partir delas que outras perspectivas são concretizadas. Seria uma pretensão ousar compreender a estética sem adentrar no campo da experiência artística, isso se tornaria um discurso vazio, no qual a teoria pode não estar de acordo com a vivência.

Em busca de uma comunicação bem articulada, um campo inspira o outro, e a teoria ganha contornos com a experiência, que, por sua vez, torna-se embasada com a

reflexão especulativa. O testemunho, devidamente aprofundado se converte em frutífero ponto de encontro.

O estudo dos conceitos stravinskianos comuns à filosofia da arte são fundamentais para a compreensão dos trabalhos de composição e libretos que o músico desenvolveu ao longo de sua vida, sobretudo, porque o compositor integrou, de modo genuíno, tal preocupação teórica ao seu fazer artístico.

Por meio de ideias filosóficas fundamentadas, de intensa e criteriosa observação e estudo de obras tradicionais, o compositor soube enunciar proposições que deram esteio ao seu trabalho como artista. Podemos afirmar que, inclusive, os estudos teóricos se tornaram um auxílio na criação de suas obras musicais, notadamente com um profundo caráter filosófico. Stravinsky também soube utilizar, de modo equilibrado, dos aspectos da tradição, como os elementos de culturas ancestrais, a fim de propor que nosso olhar se voltasse para os aspectos primitivos das relações humanas.

A presente pesquisa, portanto, visa estabelecer importantes elos entre o pensamento do compositor, enquanto artista, ou *homo faber*, e os conceitos filosóficos articulados sobre a questão fundamental da beleza, privilegiadamente manifestada na dança. Somente através de um diálogo aberto, daremos um passo em direção a uma visão mais ampla e construtiva, que nos faça enxergar os elementos da beleza, presentes nos gestos, intenções e movimentações corporais que sirvam como fatores que sensibilizem a construção da cultura humana. Dessa forma, a dança, ou a coreografia, conforme refletida por Stravinsky, poderá ser compreendida como pedra angular da beleza, presente na arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Don. *Stravinsky, Igor – Petrushka*. Program Notes. Disponível em: <https://www.arkansassymphony.org/stravinsky-igor-petrushka>. Acesso em: 5 de outubro de 2023.
- BARROS, Manoel. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BROCVIELLE, Vincent. *Larousse da História da Arte*. Tradução: Maria Suzete Caselatto. São Paulo: Lacoste, 2012.
- CHAVES JÚNIOR, Edgard de Brito. *Os mais famosos ballets*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Ediouro, 1988.
- DEMILLY, Christian. *Arte em Movimentos*. Tradução: Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera: a Primeira Guerra Mundial e o nascimento da modernidade*. Tradução: Igor Barbosa. Campinas: Vide Editorial, 2021.
- FARTHING, Stephen. *Tudo sobre Arte: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Tradução: Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2010.
- FIGUES, Orlando. *Os Europeus: o século XIX e o surgimento de uma cultura cosmopolita*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- FLÔRES, Orici; SILVA, Mozara Rossetto. *Da oralidade à escrita: uma busca de mediação multicultural e plurilinguística*. Canoas: ULBRA, 2005.
- FORGE, Anthony. *Primitive Art & Society*. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research - Oxford University Press, 1973.
- GOMBRICH, Ernest. H. *A História da Arte*. Tradução: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- HADOT, Pierre. *Plotino ou a Simplicidade do olhar*. Tradução: Loraine Oliveira, Flavio Fontenele Loque. São Paulo: É Realizações, 2019.
- HARVEY, Paris. *Paris: capital da modernidade*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

JACOBS, Arthur. *Guia da música orquestral*. Tradução: Regina Maria Cruz Camargo. São Paulo: Siciliano, 1990

JANKÉLÉVITCH, Vladimir; BERLOWITZ, Béatrice. *Em algum lugar do inacabado*. Tradução: Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2021.

KENNEDY Center. *Response to letter sent by Miss Theodate Johnson, Publisher of Musical America*. September 13, 1960 and published in the October issue of the magazine. Disponível em: <https://www.arkansassymphony.org/stravinsky-igor-petrushka> Acesso em: 2 de outubro de 2023.

KENNEDY, Sam. *O Livro da Música Clássica*. Tradução: Maria da Anunciação Rodrigues. Consultoria: Irineu Franco Perpétuo, João Luiz Sampaio. Rio de Janeiro: Globo S.A., 2019

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980

LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco: Música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Traducción: Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 1999.

MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

MONTESQUIEU, Charles. *O Gosto*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2005

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano II*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Edição do Kindle.

_____. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PLOTINO. *Tratado das Eneadas*. Tradução: Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2000.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura Ezra Pound*. Tradução: Augusto de Campos, José Paulo Pães. São Paulo: Cultrix, 2006

SALDANHA, Marcelo Ramos. Il giudizio universale: as grafias da dor na Capela Sistina. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 19, n. 34, p. 279-302, ago./dez. 2018.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Tradução: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TRANCHEFORT, François-René. *Guia da música sinfônica*. Colaboração: André Lischké, Michel Parouty, Marc Vignal. Tradução: Bruno Furtado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança e Desenho: Paul Valéry*. Tradução: Christina Murachco, Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2012