

A POÉTICA DE *L'APRES-MIDI D'UN FAUNE* : DOS VERSOS AOS PALCOS

Thais Meirelles Parelli⁴²

Resumo: A presente pesquisa se propõe a uma análise comparada das obras: o poema *L'après-midi d'un faune* (1876), de Mallarmé, e a notação e a adaptação coreográfica do balé (1912) de Nijinsky, também intitulada *L'après-midi d'un faune*. Temos, como objetivo, traçar um alinhamento entre tais poéticas e refletir como elas se fundem, analisando suas diferenças e semelhanças, em um trabalho investigativo de literatura comparada. Para isso, estudaremos a teoria poética de Mallarmé, com foco especial na poesia de *L'après-midi d'un faune*, as críticas de dança e como Nijinsky idealizou a figura da bailarina enquanto signo poético. Logo após, nos concentraremos na notação e adaptação coreográfica de Nijinsky sobre seu processo de montagem, inspirações e olhares sobre a dança; assim, definiremos nossas conclusões.

Palavras-chave: Fauno. Mallarmé. Poesia. Nijinsky. Dança moderna.

Abstract: The present research intends to make a comparative analysis of the following pieces of work: Mallarmé's poem *L'après-midi d'un faune* (1876) and the choreographic notation and adaptation of Nijinsky's ballet (1912) also entitled *L'après-midi d'un Faune*. We have as an objective to intertwine such poetics and to reflect on how they merge by analyzing their differences and similarities by means of an investigative work of comparative literature. Therefore, we will study Mallarmé's poetic theory with a special focus on the poetry of *L'après-midi d'un faune*, its dancing reviews and how he devised the figure of the ballet dancer as a poetic symbol. Subsequently, we will focus on Nijinsky's notation and choreographic adaptation regarding his assembly process, inspirations and views on dancing. Thus, our conclusions will be drawn.

Keywords: Faun. Mallarmé. Poetry. Nijinsky. Modern Dance.

Quando decidi estudar poesia e dança em minha inexperiente e jovem carreira acadêmica, imaginei que não seria muito bem vista e acolhida pela escolha do tema e por querer unir as duas coisas. Para minha surpresa e felicidade, em quase todos livros que li sobre teoria poética encontrei a palavra “dança” inscrita no texto de alguma maneira. E depois “música”. E depois ainda, “partitura”. Soube, então, que não era apenas minha intuição: eu estava no caminho certo.

Encontrei a notação coreográfica de Nijinsky, por acaso, no site da British Library, depois de meses de procura; ainda não era completa, mas parte dela já me ajudaria. A

⁴² Mestranda em Teoria e História Literária, Unicamp, thaisparelli@gmail.com.

notação parecia uma partitura musical com alguns signos e “rabiscos” a mais. Logo perguntei para um pianista se era possível tocar “aquilo”; sem olhar duas vezes, ele me disse que era o Prelúdio do Fauno de Debussy, e no piano, o Fauno soou...

Ali, mais uma vez soube que tinha achado o caminho até Mallarmé, ou o inverso, Mallarmé tinha me levado até lá. Um caminho além da comparação entre as obras, que vai além do pensar sobre a adaptação do poema em dança. Ali, eles andavam juntos, mas se distinguiam: o poema soava ao mesmo tempo que a música e os rabiscos dançavam no papel. Eu tinha encontrado o *hímen* de Mallarmé.

O Fauno (do latim *Faunus*), concebido como Deus da fecundidade para os romanos, guardião das plantações e rebanhos, sempre foi um símbolo instigante tanto para os grupos que o cultuavam na Antiguidade, quanto para os artistas de outras eras. Além de *Fauno*, acreditava-se, também, na existência de outros tipos de gênios dos campos, meio-homens e meio-bodes, os *fauni* – que se assemelhavam aos sátiros helênicos, igualmente conhecidos como *silenos* ou *selenos*, todos associados à figura do deus grego Pã, também de fisionomia híbrida, sempre celebrado pelas temáticas que envolviam a fertilidade, o vinho, a dança e o sexo.

Conta-nos Ovídio, em *Metamorfoses*, que, certa vez, Pã apaixona-se por uma ninfa: Syrinx. As ninfas, também apelidadas como náíades (águas) e dríades (bosques), são conhecidas pela sua beleza sublime, sua eterna juventude, brancura e virgindade. Enlouquecido de desejo e cego pelos instintos carnis, Pã a persegue até as margens de um rio. Desesperada para fugir, a ninfa, já sem saída, implora às suas irmãs náíades para que a metamorfoseiem em caniço e, então, segundos depois, já metamorfoseada, o Deus a alcança. Deprimido por ter perdido sua dríade, Pã forja um instrumento com o caniço, a flauta, e o batiza com o nome de sua amada que agora o acompanha para onde for. Assim, a figura do *Fauno* com sua flauta e o mito de Pã e Syrinx tornaram-se um tema querido na história da arte que, por sua vez, os eternizaram.

Uma das pinturas mais famosas data de 1759, *Pã e Syrinx*, feita por François Boucher. Cogita-se que tal obra, então exposta na National Gallery de Londres, tenha inspirado Stéphane Mallarmé a escrever seu poema *L'après-midi d'un faune*.

Mallarmé, poeta francês, nascido em 1842, tinha um grande sonho: escrever uma obra intitulada *Livre*, na qual a linguagem se apresentaria em toda sua pureza, sem precisar manter uma relação de referencialidade com elementos exteriores, uma obra onde

o verbo não seria composto por palavras: estas se apagariam diante das sensações, e os verbos seriam voltados para si mesmos, para a essência da linguagem. Assim, para Mallarmé, o poema deveria abolir toda e qualquer referência a algum objeto ou realidade exterior ao poema, pois a abolição do real resultaria na significação apagada para, então, fazer surgir os efeitos e as sensações do poema.

A obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizada; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre as pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase. (MALLARMÉ, p. 164)

Observamos, em sua poesia, que objetos simples de nosso mundo estão cheios de mistérios que substituem todo o aspecto real que os circunda, num desejo de transferir o objeto concreto à ausência. A poesia, portanto, se encarrega de aniquilar o objeto concreto – o objeto torna-se palavra, “ideia pura”, mas essa *ideia* não pode existir em lugar algum a não ser na palavra poética; ou seja, as palavras são organizadas de tal maneira a possuírem maior independência sintática e, assim, brilharem por si próprias. Este estilo de escrita causa uma ambiguidade e abstração total do poema. Até mesmo o crítico Hugo Friedrich afirma que “uma explicação completa do soneto de Mallarmé não é possível. Ela é impedida, de propósito, a fim de que permaneça aquele resto de plurivalência, que não lhe permite voltar ao mundo humano natural” (FRIEDRICH, p. 113).

Essa ruptura da linguagem com a significação poderia levar a uma experiência de ausência de sentido que provoca a própria sensação de desaparecimento ou de desmaterialização. O próprio Mallarmé diz que ao esvaziar o verso a este ponto, ele encontrou dois abismos: um deles é o Nada, e o outro é o vazio de seu peito. Este vazio jamais pode tomar forma, porque, ao fazê-lo, recai novamente na representação de algo que está fora do poema. Ou seja, o que desafia o projeto literário de Mallarmé é encontrar um modo de apresentar esse vazio e torná-lo literatura sem que ele seja transformado em objeto de representação.

Tal caminho rumo ao *absoluto* passa pelo *absurdo*, pela renúncia ao habitual. Uma vez o *absoluto* desvinculado de tempo, lugar e coisa, temos, então, o Nada. O Nada é a indeterminação pura. Mallarmé almeja uma poesia em que a própria linguagem torna presente o Nada, na medida em que este pode realizar-se mediante o aniquilamento do real. Por sua vez, a eliminação do real é uma maneira de satisfazer a liberdade criativa do

poeta, dado que, para Mallarmé, o Nada e a linguagem andam juntos, e a palavra possui poder para se abandonar a seus próprios movimentos de figuras abstratas e tensões de ambiguidade infinita.

Além de um grande poeta simbolista e precursor da poesia concretista, tendo como outras importantes obras *Igitur* e o poema *Um lance de dados*, Stéphane Mallarmé era também um crítico visionário da dança, sobre a qual escreveu em seu livro *Divagações*, afirmando que o balé *é la forme théâtrale de poésie par excellence* devido ao seu grau de abstração ser próximo da escrita poética. Afinal, as figuras dos personagens que dançam são puras e inseparáveis do ritmo - a bailarina não aparece em cena sendo metade do elemento em causa e metade humana, esses elementos se confundem e se fundem na flutuação de um devaneio.

(...) en elle [poésie] la fonction des mots, comme celle [ballet] des danseuses, n'est pas représentative mais métaphorique. La danse est une véritable 'écriture corporelle', mieux que le théâtre, elle est capable, par son écriture sommaire, de rendre sensible une sorte d'algèbre de l'âme humaine, sur une scène aussi neutre que la page blanche. (MALLARMÉ apud. MARCHAL, p. 223)⁴³

Isso porque acreditava que a dança poderia ser uma arte superior, e já pressentia a necessidade de ruptura no final do século XIX:

Eu, dizia Mallarmé tocando-se a testa, tenho sempre aqui uma bailarina, e depois, cheio de verve, cativando-nos com seu charme, desenvolvia e comentava o seu artigo Ballets. A bailarina, um floco de neve, um nada, um ser estranho, que cria ela própria o seu décor e a sua significação: deveria fazer tudo menos dançar. (SASPORTES; p. 26)

No trecho, a palavra “dançar” se refere ao sentido da época, sinônimo de balé. Mallarmé irá aplaudir a ausência de uma trama em Loie Fuller⁴⁴ e se inspira em sua dança

⁴³ “[...] nela [na poesia] a função das palavras, como na [função do balé] das bailarinas, não é representativa mas metafórica. A dança é uma verdadeira ‘escrita corporal’, melhor que o teatro, ela é capaz, através de sua escrita sumária, de tornar sensível uma espécie de álgebra da alma humana, em uma cena tão neutra quanto a página branca” (Tradução nossa).

⁴⁴ Loie Fuller, nascida em 1862, foi uma bailarina norte-americana conhecida pelo seu famoso figurino com metros de seda estruturados por bastões que ela segurava como se fosse a extensão de seus braços; o tecido serpenteava no ar criando um efeito mágico com as luzes do palco sobre ele: “Fuller desenvolveu uma fascinação pelas interpretações simbolistas, principalmente porque as imagens que projetava eram ‘etéreas, misteriosas e poéticas’ (...) A fascinação pelo trabalho de Fuller estava no delicado balanço entre a força física para realizar o movimento e a imagem criada pelo tecido, ironicamente fora do corpo. O movimento do tecido dava a ilusão de um corpo estendido, embora o corpo estivesse ausente. A mulher dançando e assumindo formas metafóricas carregava uma relação metacínética, ou seja, uma relação empática com seu público, indo além do movimento. Era a percepção do público de uma escrita espectral, uma forma de escrita invisível que ‘dava ao espectador a oportunidade de imaginar, ao invés de ver simplesmente’ (CAVRELL, p. 91).

para construir sua filosofia em paralelo ao que a própria bailarina declara de sua arte: “A bailarina não é uma mulher que dança: é um sentimento universal que se apodera de um corpo anônimo, e esse corpo é apenas um signo” (FULLER, apud SASPORTES; p. 36).

A palavra *signo*, na teoria poética de Mallarmé, terá um peso enorme. Sua filosofia da dança consiste em atribuir à bailarina assimilar duas linguagens: a poética e a coreográfica, desejando o mais alto grau de abstração. Assim, ocupou-se cada vez mais da escrita no espaço e cada vez menos do corpo que a define e percorre. A bailarina é reduzida a um hieróglifo em movimento, um signo; Mallarmé lhe nega o papel de intérprete e criadora: ela é um sinal, que cessaria de existir se nossos olhos se fechassem - a bailarina somos nós que dançamos por ela, uma pura invenção do espírito.

Da bailarina assim idealizada, Mallarmé inveja a liberdade com que produz o seu poema, o modo como se transforma em poema. Teria gostado de se encontrar assim revelado sobre a página branca, imagem rápida e imediata do poema que rodopia entre a cabeça e a mão (...). A dança seria, então, a mais real das artes, aquela que um poeta mais deveria invejar. A dança seria a representação espontânea de uma intuição. A tal ponto que Mallarmé aceita como um desafio pessoal a procura, ao nível das suas ambições, de uma escrita que possa alcançar uma proeza semelhante (SASPORTES, p. 34).

Mallarmé identificava a palavra como um signo, ou seja, um signo que não representa ou torna presente o objeto que nomeia, como já dissemos acima. Portanto, a linguagem é a ausência da coisa; a palavra é uma falta fundamental, um esvaziamento. Assim também definia a bailarina. Ou seja, a palavra é o Absoluto para a poesia. Pois ao mesmo tempo em que é ausência e silêncio, é também tudo, absoluta. Toda palavra carrega uma ausência; a fala é substituir a presença pela ausência. Nisso, o silêncio seria o mais alto grau dessa ausência, o Nada. Mas veja que a palavra é um Nada que é Tudo: “A literatura pretende fazer da linguagem um absoluto e reconhecer nesse absoluto o equivalente do silêncio” (BLANCHOT apud. FRENKEL; p. 49).

Mallarmé procura materializar esse silêncio através da brancura da página: “Os espaços do poema ‘Um lance de dados’ propõe um esforço para criar os vazios contidos nas palavras e as esperas de seus deslocamentos e contatos” (FRENKEL; p. 50). O objetivo maior é que a palavra deixe de ser evidente e se torne perturbadora. A ideia de criar essa distância entre a palavra e seu objeto é permitir uma significação livre de qualquer referência concreta, ou seja, o sentido da palavra não se estabiliza e se abre para novas interpretações particulares de cada um. Aqui o silêncio do inconsciente irrompe na

linguagem. A distância entre palavra e objeto nos escritos de Mallarmé se dá pela criação de um estado de fuga, de negação: “Quando a imagem está a ponto de se cristalizar, a frase se desloca. Por outro lado, também procura atrair o olhar sobre as próprias palavras, para desviar esse olhar da coisa de que falam, de modo que os sons, o ritmo e o atrito entre elas passa a ser mais importante (...)” (FRENKEL; p. 53).

A ausência absoluta é silêncio, que por sua vez é absoluto. Portanto, a palavra é ausência, e sua essência é o silêncio. A palavra, assim como o movimento da bailarina, se liberta da necessidade de figurar. Torna-se símbolo, signo, que nada representa, mas significa o que a imaginação do receptor quiser; na medida em que a *coisa* inexistente, o signo provoca a criação de notações particulares – experiência do Nada, um Todo preenchido de um Nada, potencialmente significante: “Mallarmé reclama, assim, uma dança que tenha a música como único guia; uma dança que invente o seu próprio espaço, um espaço livre em que não faz sentido a implantação de cenários. Uma dança que seja uma emanção do corpo e das suas roupagens” (SASPORTES; p. 30). Nas próprias palavras do poeta:

Armações opacas, papelão essa intrusão, fora com isso! eis aqui devolvida ao Balé a atmosfera ou nada, visões imediatamente dispersadas assim que conhecidas, sua evocação límpida. *A cena livre*, ao sabor de *ficções*, exalada pelo jogo de um véu com atitudes e gestos, torna-se o muito *puro* resultado (MALLARMÉ, 2010, p. 51 – grifo nosso).

Mallarmé deseja e busca fazer com que as palavras ecoem umas nas outras, que sejam somente transições como uma escala musical, na qual em nenhum momento a palavra ou nota brilha mais que outra: “A Poesia, próxima à ideia, é Música, por excelência – não consente inferioridade” (MALLARMÉ, p. 183). Todas precisam da harmonia para realizarem o todo, “o poema se escreve como uma partitura. As palavras não significam, elas vibram e ressoam” (FRENKEL; p. 58).

Neste alicerce encontra-se seu Fauno. Mallarmé escreve um poema com uma potencialidade interpretativa de significado de forma vasta e idealiza um leitor aberto a compreensões múltiplas, capaz de dar seu próprio significado ao verso. As quebras realizadas nos versos proporcionam aquela sensação de fuga, que não permite à imagem

cristalizar. O olhar é voltado para as palavras, para as sensações e para o ritmo. Abaixo transcrevemos um trecho do poema⁴⁵:

*Ces nymphes, je les veux perpétuer,
Si clair,
Leur incarnat léger qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.
Aimai-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
Em maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses. (...)⁴⁶
(L'après-midi d'un faune, Mallarmé).*

L'après-midi d'un faune conta-nos uma breve história que não sabemos se aconteceu de fato ou não. Talvez fosse o fauno sonhando, talvez não. Talvez ele tenha perseguido a ninfa, talvez não. Mallarmé nos dá pistas somente do que poderia ter acontecido. Os movimentos e nuances do poema são pinceladas impressionistas, jogos de cores vagos, mas que ao mesmo tempo tomam forma de algo - real ou não. Porém, ao mesmo tempo, apesar dos movimentos incertos do fauno e da descontinuidade interior, o poema se desenvolve com uma narração fluída que nos dá a impressão de uma descrição detalhada da cena.

Mallarmé, com apenas 23 anos, já almejava a cena teatral como meio de realização mais nobre de sua arte. Sendo assim, em 1865, escreveu a primeira versão de seu fauno para o teatro, *Monologue d'un faune*, composta por um monólogo de abertura, seguido de um diálogo entre duas ninfas, *Iane* e *Ianthé*, encerrando o espetáculo com o despertar do fauno. Recusado pelo *Théâtre Français*, Mallarmé só volta ao fauno em 1875, desta vez com o título *Improvisation d'un faune*, já em formato de poema e com uma linguagem mais madura com refinamento de seu estilo. Porém, novamente, o fauno é recusado na submissão à editoração da terceira coletânea da revista *Parnasse Contemporain*. Irritado com a situação, Mallarmé decide ele mesmo providenciar a publicação do poema. Em 1876, torna-se público *L'après-midi d'un faune* em uma edição luxuosa, ilustrada pelo pintor Édouard Manet, com lançamento independente.

⁴⁵ Não escreveremos todo o poema devido a sua grande extensão.

⁴⁶ “Estas ninfas, eu quero perpetuar. / Tão leve. / O seu claro rubor que um volteio descreve/ No ar dormente, / denso de sono. / Amei um sonho?/ À dúvida, montão de antiga noite; ponho/ Fim, ao ver deste bosque a sutil ramaria/ Provar-me que eu, na solidão, me oferecia/ Em triunfo, aí de mim!/ a falta ideal de rosas” (Tradução de Dante Milano, A sesta de um fauno).

O FAUNO DE NIJINSKY

De acordo com o poeta Octavio Paz, a modernidade busca seu fundamento na mudança, na ruptura, e é a primeira que postula como ideal universal o tempo e suas mudanças (PAZ, p. 31), por isso é uma espécie de autodestruição criadora: “O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma” (PAZ, p. 17); ou seja, a crítica é um culto ao presente, “apaixonada por si mesma e sempre em guerra consigo mesma”, ela deixa de ser criadora de sistemas e se autodestrói - “A razão crítica é o nosso princípio reitor, mas de uma maneira bastante singular: não edifica sistemas invulneráveis à crítica” (PAZ, p. 36). Apesar da Modernidade se iniciar com uma vontade, a de não ter tradições, Paz afirma que “o moderno é uma tradição: uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo” (PAZ, p. 15). Por isso, é petulante e chama a si mesma de Moderna.

Provavelmente a manifestação artística que mais se destacou no início do século XX e persistiu criando profundas raízes foi o Surrealismo. Neste movimento de vanguarda, iniciado oficialmente por André Breton em 1924 e derivado do Dadaísmo, o homem pretende se descobrir com totalidade e profundidade, sendo influenciado pelas ideias de Freud e a psicanálise. A descoberta do subconsciente abriu uma margem que se tornou infinita, lugar onde o silêncio se abre. O silêncio de nosso interior agora pode falar. Por este caminho segue a dança moderna. Verdadeiramente crítica, olha para a dança como objeto que contém linguagem de movimentos e significados sem fim.

A dança tinha uma grande rival no século XIX: a Ópera. Richard Wagner, alemão, fez fama com suas óperas magnas. Porém, em seus espetáculos, o bailado sempre ficava em segundo plano e limitava-se a coreografias camponesas, trocas de atos etc. Quando finalmente o balé se desvincula da ópera, este tem como objetivo primeiro se tornar uma arte em si mesma, autônoma, uma poética independente.

O balé romântico que marca essa passagem é *La Sylphide*⁴⁷ (1832), chegando ao seu ápice em *Giselle*⁴⁸ (1840). No entanto, ainda tínhamos problemas. *Giselle*⁴⁹ era dividido em dois atos. O primeiro, com características narrativas camponesas, vinha carregado, ainda, de pantomima. No segundo, chamado de ato branco devido aos tutus brancos das bailarinas, víamos uma espécie de dança pura ou um desejo de se chegar a ela.

Neste início, o libreto do balé era escrito como uma peça teatral e o autor não tinha contato com o coreógrafo. Além disso, somente os poetas menores se ocupavam com a dança, exceto Théophile Gautier, responsável por *Giselle*. Depois de Mallarmé, a dança começou a ser fonte de preocupação de artistas e poetas que se preocupavam com a defesa da primazia desta sobre a pantomima – e foi esse público que aprendeu a esperar por uma renovação nos palcos. Nesse clima de expectativa, surge, em 1909, o *Ballet Russes*, companhia de balé dirigida por Serguei Diaghilev, que teve como primeiro coreógrafo Michel Fokine.

Fokine estreou vários balés que marcaram época como *A morte do cisne*, *Les Sylphides* e *O espectro da rosa*. Porém, após alguns anos, Diaghilev estava cansado de suas coreografias que vinham se repetindo muito, enquanto que ele estava já interessado em outros rumos. O diretor pensava em montar *L'après-midi d'un faune*, mas acreditava que entregar o fauno a Fokine distanciaria a essência do espetáculo de Mallarmé e de Debussy; para esta direção artística novos caminhos eram necessários.

Certo dia, Nijinsky, um dos bailarinos da companhia, ao ouvir o prelúdio de Debussy, foi até a barra da sala de dança e já se colocou na famosa pose do fauno perfilada. Diaghilev reconheceu, então, seu novo coreógrafo.

Nijinsky ingressou na companhia dos *Ballets Russes* em 1909 com 19 anos e logo roubou os olhares do público. Com uma técnica russa impecável, surpreendia a todos com seus saltos extremamente altos e ágeis; ainda hoje é considerado o melhor bailarino da história. Depois de aceitar o desafio de coreografar o fauno, Nijinsky estreia, em 29 de

⁴⁷ *La Sylphide* é um balé de dois atos com coreografia de Filippo Taglioni, pai de Marie Taglioni, que interpretava o papel principal na estreia do balé. As sapatilhas de ponta foram usadas pela primeira vez por ela neste balé.

⁴⁸ Balé cuja trilha sonora foi composta por Adolphe Adam.

⁴⁹ Este balé conta a história de uma camponesa, Giselle, que padece de uma desilusão amorosa após descobrir que seu amor a traiu. O destaque deste balé são as Willis, espíritos de virgens que morreram antes de casarem, que levam os homens à morte pela exaustão de tanto dançar.

maio de 1912, o balé *L'après-midi d'un faune* no *Théâtre du Châtelet*, no papel do próprio Fauno.

I want to move away from the classical Greece that Fokine likes to use. Instead, I want to use the archaic Greece that is less known and, so far, little used in the theatre. However, this is only to be the source of my inspiration. I want to render it my own way. Any sweetly sentimental line in the form or in the movement will be excluded. More may even be borrowed from Assyria than Greece. I have already started to work on it in my own mind...⁵⁰ (NIJINSKY, apud GUEST; p. 04).

A composição de Debussy, o *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, trilha musical do balé, já era conhecida, pois foi estreada antes do balé, em 1894, sendo considerada uma obra de cunho impressionista, marco inicial da música moderna. O som da flauta solo logo no início do prelúdio já presentifica a ninfa, evocando Syrinx.

Lá, em cima de um monte, está nosso fauno a descansar. Devagar ele começa a se movimentar. Algo estranho está acontecendo aos olhos do público: a coreografia se mostra brusca e angulosa, de frases curtas, pontuando a música com poses ou gestos. As ninfas aparecem... As mãos, cabeça e tronco das bailarinas e do Fauno são perfilados, com andar lateral para se assemelharem às figuras bidimensionais de frisos em vasos gregos. Dança-se em descompasso. Não vemos ponta de pés.

Afora algumas críticas positivas⁵¹, já era esperado que a estreia do balé fosse um escândalo. Principalmente devido à cena final com movimentos orgásticos que chocaram os espectadores. A coreografia de Nijinsky desafiou e incomodou a todos: aos músicos pelo desacato a Debussy, aos bailarinos pela quebra dos movimentos clássicos do balé e aos cidadãos pela imoralidade.⁵²

⁵⁰ “Eu quero me afastar da Grécia clássica da qual Fokine gosta. Em vez disso, eu quero usar a Grécia arcaica que é menos conhecida e, até agora, pouco usada no teatro. No entanto, isso é apenas a fonte da minha inspiração. Eu quero torná-la meu próprio caminho. Qualquer linha doce, sentimental na forma ou no movimento será excluída. Mais pode ser emprestado da Assíria do que da Grécia. Eu já comecei a trabalhar nisso em minha própria mente...” (Tradução nossa).

⁵¹ “Não pude deixar de lamentar, em meio às delícias da performance de sua companhia desta noite, que meu ilustre amigo Stéphane Mallarmé não estivesse conosco. Mais que qualquer um, ele teria apreciado esta maravilhosa evocação de seu pensamento... Eu me lembro como Mallarmé estava sempre trazendo a dança e a música para suas conversas. Quão feliz ele teria ficado ao reconhecer, no friso vivo que estivemos vendo agora, o próprio sonho de seu fauno, e ver as criaturas de sua imaginação transportadas pela música de Debussy e vivificadas pela coreografia de Nijinsky e a cor apaixonada de Baskt...” (REDON, Odilon. Apud BORGES, p. 243).

⁵² “A coreografia de Nijinsky é incomparável. Salvo algumas pequenas coisas, é exatamente como eu tinha desejado. Mas é preciso deixar passar algum tempo até que o público se habitue à nossa linguagem” (STRAVINSKY, apud SASPORTES; p. 59).

Ninguém esperava tal estilo de montagem coreográfica de Nijinsky. Esperavam-se saltos, movimento, pois assim era Nijinsky nos palcos. Mas desta vez, era ele o coreógrafo – e sua coreografia, sua dança, era estática, quase monótona. Ele desconstruiu as bases do balé clássico. Foi uma revolução para os *Ballets Russes* e, juntamente, um avanço para a filosofia da dança - daí seu apelido como pai da dança moderna.

Nijinsky, therefore, treated movement literally, as the poet the word. He eliminated, consequently, the floating, sinuous gestures, the half-gestures, and every unnecessary move. He allowed only definitely rhythmic and absolutely essential steps, as in verse one only uses the words needed to express the idea, without rhetoric or embroidery for its own sake. He established a prosody of movement – one single movement for a single action. He shows this first clearly in *Faune*, as in all his ensuing creations. He uses immobility consciously for the first time in the history of dancing, for he knew that immobility could accentuate action often better than action itself, just as an interval of silence can be more effective than a sound (...) he realized fully that dancing is not an art of fixed principles, but an art which has as its progressive purpose the expression of human personality and ideas. (NIJINSKY, R.; p. 122)⁵³

Nijinsky começa a ir ao encontro da teoria de Mallarmé sobre o silêncio. O mais interessante é que tudo isso não partia de um bailarino da escola livre, como Isadora Duncan, sua contemporânea, que talvez pudéssemos considerar também uma bailarina mallarmeana, mas de um artista formado no mundo rígido do balé clássico russo. Nijinsky se apropriou de um novo corpo, libertou-se do cânone e foi capaz de dar a devida intensidade à ruptura destes cânones.

O trecho acima, transcrito do livro de Romola Nijinsky, sua esposa, traça essa nítida aproximação com nosso poeta. Nijinsky dá os primeiros passos em direção à dança pura; uma dança sem movimentos sinuosos e percursos inúteis, os adornos do balé clássico. Deseja o esvaziamento do movimento que, através da imobilidade, evoca o silêncio da modernidade. O bailarino se abre ao Absoluto moderno, o inalcançável e infinito, que coloca em xeque as verdades totalitárias. Questiona a forma clássica

⁵³ “Nijinsky, portanto, tratou o movimento literalmente, como o poeta e a palavra. Ele eliminou, conseqüentemente, os gestos flutuantes, sinuosos, os gestos parciais e todos os movimentos desnecessários. Ele permitiu apenas passos rítmicos e absolutamente essenciais, como no verso em que só se usam as palavras necessárias para expressar a ideia, sem retórica ou bordados para sua própria causa. Ele estabeleceu uma prosódia do movimento - um único movimento para uma única ação. Ele mostra isso claramente no Fauno, como em todas as suas criações subsequentes. Ele usa a imobilidade conscientemente pela primeira vez na história da dança, pois sabia que a imobilidade pode acentuar a ação, e muitas vezes é melhor que a ação em si, assim como um intervalo de silêncio pode ser mais eficaz que som (...) ele percebeu plenamente que a dança não é uma arte de fixos princípios, mas uma arte que tem como propósito progressivo a expressão da personalidade e ideias humanas” (Tradução nossa).

apresentando-a rompida, nova, reestruturada. Uma nova maneira de se pensar o movimento. Nijinsky se autotransmuta para criar outra forma que é a crítica à sua própria formação, a si mesmo: “Não quero dançar como antes, pois todas essas danças são a morte” (NIJINSKY, p. 163).

Logo após a montagem do Fauno, em 1915, Nijinsky dá início à formulação de uma notação coreográfica própria, finalizada entre 1917/18. Neste documento, além do bailarino escrever detalhadamente sobre como o balé foi pensado e encenado desde cenário, figurino e montagem coreográfica, Nijinsky transcreve toda a coreografia na partitura de Debussy; ou seja, ele utiliza, em sua notação, as próprias notas musicais e pausas entre as notas para escrever sua sequência coreográfica. Poderíamos pensar, talvez, quase que no poema perfeito idealizado por Mallarmé, onde o signo, bailarina, escreve o movimento, que ao mesmo tempo caminha junto com a música e suas nuances, materializado no papel.

A notação é cheia de símbolos, bastante complexa e confusa. Por isso, em 1991, Ann Hutchinson Guest com ajuda de Claudia Jeschke lançaram o livro “Nijinsky’s Faune Restored”, uma pesquisa intensa que envolveu muitos profissionais e instituições que, depois de anos de trabalho, conseguiram desvendar as anotações e símbolos de Nijinsky. Para nossa alegria, o livro nos ajudará, no presente trabalho de pesquisa, para traçarmos a aproximação do poema com o balé, possuindo os escritos originais tanto do poeta, quanto do coreógrafo.

Depois de Nijinsky, a modernidade na dança não tem parada e avança para a contemporaneidade tornando-se plural e infinita. O sentido do movimento não mais se estabiliza, mas se abre para interpretações do inconsciente; o esvaziamento liberta a bailarina da significação - os movimentos tornam-se ausência, um silêncio - que é Tudo e é Nada.

REFERÊNCIAS

- AU, Susan. *Ballet and modern dance*. London: Thames and Hudson, 2006.
- BORGES, Eveline. *L’après-midi d’un faune: do teatro/do livro ao livro/ao teatro*. Tese de Doutorado, UNICAMP, 1997.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMPOS, Augusto. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAVRELL, Holly E. *Dando corpo à história*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.
FRENKEL, Leonora. *Maurice Blanchot e o silêncio da palavra*. Disponível em:
<http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2012v12n17p44>

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUEST, Ann H. *Nijinsky's faune restored*. Hampshire: The Noverre Press, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

_____. *Oeuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Tome I. Paris: Gallimard, 1998.

_____. *Um lance de dados*. São Paulo : Editora: Ateliê Editorial, 2014.

MARCHAL, Bertrand. *Religion de Mallarmé*. Librairie José Corti, 1988.

MILANO, Dante. *A sesta de um fauno*. In: *Obra reunida*. Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 2004.

NIJINSKY, Vaslav. *Cadernos*. Trad. Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1998.

NIJINSKY, Romola. *Nijinsky*. London: Sphere Books Ltd, 1970.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SASPORTES, José. *Pensar a dançar: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.