

Recebido: 31/10/2018

Aprovado: 27/01/2019

DOI: [10.26512/emtempos.v1i34.28163](https://doi.org/10.26512/emtempos.v1i34.28163)

Os Faunos de Nijinsky: As (Re) Interpretações de L'Après-Midi D'um Faune

Amanda Monteiro Bortoluzzi Pires¹

Resumo: Com música por Claude Debussy, design de Liev Bakst e coreografia de Vaslav Nijinsky, *L'Après-midi d'un Faune* estreou, no palco do *Théâtre du Châtelet*, em Paris, no dia 29 de maio de 1912, com grande polêmica. Retratando a história do encontro de um Fauno com um grupo de ninfas por meio de movimentos marcados e uma posição-base pouco convencional para o *ballet* clássico à época, o primeiro trabalho como coreógrafo do aclamado "deus da dança" foi imerso nas controvérsias que levariam o espetáculo, e a personagem do Fauno, a serem vistos como sinônimo do nome Vaslav Nijinsky. Enquanto única coreografia do bailarino russo a sobreviver os quase setenta anos entre sua estreia e a reconstrução feita na década de 1980, *L'Après-midi d'un Faune* viveu na memória. Este trabalho busca refletir se essa diz mais respeito à coreografia em si ou ao coreógrafo.

Palavras-chave: Fauno; Ballet Russo; Vaslav Nijinsky.

¹ Mestranda em História pela Universidade de Brasília.

Abstract: With music by Claude Debussy, design by Liev Bakst and choreography by Vaslav Nijinsky, *L'Après-midi d'un Faune* debuted, with great controversy, on the stage of the *Théâtre du Châtelet*, in Paris, on May 29, 1912. Telling the story of a Faun who meets with a group of nymphs through marked movements and an unconventional base position for classical ballet at the time, the first choreography of the acclaimed "dance god" was immersed in the controversies that would lead to the spectacle, and the character of the Faun, to be seen as synonymous of the name Vaslav Nijinsky. As the only choreography of the Russian dancer to survive the nearly seventy years between its debut and the reconstruction made in the 1980s, *L'Après-midi d'un Faune* lived in memory. This work proposes to reflect if this memory is about the choreography itself or the choreographer.

Keywords: Faune; Ballets Russes; Vaslav Nijinsky.

Na primavera de 1912, após incontáveis ensaios, Vaslav Nijinsky (, 1889-1950) levou ao palco do *Théâtre du Châtelet*, em Paris, seu primeiro trabalho como coreógrafo. A pedido de Sergei Diaghilev (, 1872-1929), o aclamado bailarino concebeu um ballet a evocar a Grécia antiga em sua forma, com música de Claude Debussy (1862-1918) e *design* de Liev Bakst (, 1866-1924), para a companhia que fazia parte à época, o *Ballets Russes* (1909-1929).

Inspirado no poema de Stéphane Mallarmé (1842-1898), o espetáculo retratava o encontro entre um Fauno e um grupo de Ninfas. Encontro esse que, em 29 de maio de 1912, com Nijinsky no papel principal, deu ao público parisiense um novo sinônimo para polêmica: *L'Après-midi d'un Faune*.

De sua estreia em 1912 até o momento de sua reconstrução, feita por Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke, e publicada em forma de livro no início da década de 1990, com base nas notações de Nijinsky, foram quase setenta anos de *L'Après-midi d'un Faune* sendo passada, de geração em geração, por meio da memória. Por falta de uma gravação da coreografia original, da presença do coreógrafo ou de algum profissional capaz de decifrar seu sistema de notação, esse era o único meio de transmiti-la.

A sobrevivência da coreografia, assim, contava apenas com os profissionais que a apresentavam. Alguns tentaram, ao máximo, mantê-la fiel ao que, supostamente, Nijinsky criara, como a mais conhecida versão, dançada por Rudolph Nureyev (, 1938-1993) com o *Joffrey Ballet* na década de 1980; enquanto outros tomavam liberdades óbvias "na forma e amplitude de movimento", como a versão de Paolo Bortoluzzi² com doze "ninfas realizando um *grands jetés en tournant*"³ (GUEST; JESCHKE, 199, 1).

² Ao contrário da versão original, descrita no sistema de notação de Nijinsky, onde este elenca apenas sete ninfas e uma posição-base angular, sobre a qual a coreografia foi montada, que não permite, em uma sequência de movimentos lógicos, um salto como o *grands jetés en tournant*.

³ Assim como todas as outras citações no corpo do texto, a menos que indicado ao contrário, esta citação foi traduzida, de forma livre, do original em inglês, pela autora do artigo, para melhor compreensão do texto.

Mas para além das liberdades tomadas ou das mais diversas interpretações do que seria *L'Après-midi d'un Faune*, durante as décadas que separam sua estreia de sua reconstrução, caberia, então, questionar, que memória é essa que manteve a coreografia viva? Do que ela trata?

As autoras responsáveis por decifrar as notações de Nijinsky afirmam que, após conhecer a coreografia por meio do registro que este fizera, notaram,

(...) diferenças surpreendentes e perturbadoras tanto na estrutura quanto no estilo. As versões baseadas em memória não devem mais ser rotuladas como coreografias por Nijinsky, mas sim coreografias posteriores a Nijinsky - e, em muitos casos, **bem**⁴ posteriores (GUEST; JESCHKE, 1991, 1).

Talvez, o relato da memória não diria respeito apenas ao estilo, à estrutura ou à narrativa do *ballet*, como Guest e Jeschke questionam anteriormente, mas sim ao que *deveria* ser a coreografia do "gênio" Vaslav Nijinsky. Assim, de que maneira e com qual intensidade a memória do coreógrafo interferiu na memória da coreografia? O que estaria à altura não só da virtuosidade de um bailarino canonizado no mundo da dança, mas também da polêmica por trás de sua estreia e da revolucionária companhia que a apresentou pela primeira vez?

Afinal, a posição de Nijinsky na história da dança, seja como criador de "obras-primas", virtuoso ou figura polêmica, já pertence ao cânone. E o fim abrupto de sua carreira e subsequente decaída com o diagnóstico de sua esquizofrenia, somado ao mistério que rondou, por muitos anos, suas coreografias perdidas, apenas somaram ao mito que o "deus da dança" acabou por se tornar. Como Stravinsky coloca em sua autobiografia, "agora que esse grande artista é, infelizmente! vítima de uma doença mental, seu nome pertence à história" (STRAVINSKY, 1936, 65).

Como esse "nome da história" penetrou, então, a lembrança traduzida em linguagem de *L'Après-midi d'un Faune* ô a coreografia que, apesar de ter sido concebida em menor escala "(...) em termos de duração e número de bailarinos

⁴ Grifo adotado pelas autoras do livro.

empregados", foi "o trabalho com o qual Nijinsky foi mais identificado" (GUEST; JESCHKE, 1991, 3) e até onde a narrativa que se montou foi sobre a coreografia e não sobre Vaslav Nijinsky?

A Montagem do Ballet *L'Après-Midi d'Œuf Faune*

Em 1909, no *Théâtre du Châtelet*, em Paris, iniciava-se a temporada de estreia da companhia de *ballet* fundada pelo empresário Sergei Diaghilev. Com um grupo extremamente talentoso de dançarinos e parcerias com músicos, coreógrafos e artistas excepcionais, o "*Ballets Russes de Serge de Diaghilev*" não tardou a conquistar o público francês com suas produções inéditas, exotismo e originalidade e pontos extremamente bem quistos pelo contexto de inovação que tornou possível a existência de tal companhia.

Com coreografias de Michel Fokine (, 1880-1942), George Balanchine (, 1904-1983), Léonide Massine (, 1896-1979) e Vaslav Nijinsky, música de Igor Stravinsky (, 1882-1971), Claude Debussy, Erik Satie (1866-1925) e Pyotr Tchaikovsky (, 1840-1893), e *design* por Nicholas Roerich (é , 1874-1947), Liev Bakst, Pablo Picasso (1881-1973) e Coco Chanel (1883-1971)⁵, a companhia de Sergei Diaghilev, durante seus vinte anos de existência, figurou grande influência no mundo artístico do século XX, sendo aclamados, principalmente, pela unidade entre dança e *design* na maioria de seus *ballets*, e talentos únicos como Anna Pavlova (, 1881-1931), Sergei Lifar (, 1905-1986), Tamara Karsavina (, 1885-1978) e os irmãos Vaslav e Bronislava Nijinsky (, 1891-1972).

Entre a herança do *Ballets Russes* à história da dança, no entanto, o nome de Vaslav Nijinsky aparece como um grande marco. Apesar de seu treinamento e início de

⁵ Para citar alguns dos nomes mais conhecidos dos colaboradores do *Ballets Russes*, mas não os limitando a essa lista.

carreira ter se dado no Teatro Mariinski, foi no *Ballets Russes* que o bailarino encontrou seu auge. Em sua temporada de estreia, em 1909,

Nijinsky apareceu em quatro grandes e bem sucedidos *ballets* de Fokine (...). A companhia foi recebida com extraordinário entusiasmo e Nijinsky se tornou uma sensação de um dia para o outro. Durante as duas próximas temporadas, estabeleceu seu *status* como a estrela da companhia em outros papéis em produções de Fokine (GUEST; JESCHKE, 1991, 4).

E foi ao atingir este ponto em sua carreira, após Diaghilev ter conseguido a permissão do compositor e sem grandes contribuições do mesmo ao longo do processo de criação do *ballet* que Nijinsky recebeu a encomenda da coreografia para o que viria a se tornar *L'Après-midi d'un Faune* (CODE, 2010, 151).

A música de Debussy, escrita com base no poema de Mallarmé, apesar de considerada "perfeita em 'sentimento' e 'atmosfera'" pelo coreógrafo, foi, em sua primeira impressão, "muito 'nebulosa' e 'suave' para o novo estilo angular de movimento que ele estava explorando" (CODE, 2010, 151-153). Mas a questão publicitária, importante para Diaghilev, rapidamente venceu as restrições que Nijinsky apresentou frente a composição de Debussy.

Em outro ângulo, apesar dos argumentos contrários, Nijinsky não foi completamente indiferente quanto ao poema que serviu de inspiração à Debussy. A linha narrativa, onde um "fauno acorda do sono, vê várias ninfas e persegue uma, para então voltar a dormir depois que ela escapa" (CODE, 2010, 153), e detalhes visuais usados na composição do ballet, como a flauta e as uvas, foram retiradas das figuras de retórica de Mallarmé.

Para a coreografia em si, partindo da característica mais marcante dos trabalhos como coreógrafo de Nijinsky ou o que poderia ser chamado de sua metodologia coreográfica o *Faune* foi montado em cima de uma posição-base e as limitações criativas que essa impunha em todos os aspectos de movimento (HODSON, 1986, 7).

Na sala de seu apartamento em São Petersburgo, Nijinsky criou *Faune* com a ajuda da irmã, Bronislava, em um método de criação de uma peça que trabalha do indivíduo ao público,

(...) que provavelmente deriva do artista criando em solidão para o seu próprio corpo. Não é um método de produção de material de uma Casa de Ópera para solistas ou *corps de ballet*, e implica o método de movimento para fora de si e a noção de descoberta e encontrar um novo idioma para cada dança em vez de reorganizar os passos acadêmicos (HODSON, 1986, 9).

Usando vasos gregos como inspiração, Nijinsky desenvolveu gestos angulares e marcados, tendo como base mãos e pés paralelos aos refletores, com o corpo voltado para as luzes (CRISP, 2001, 5). Devido às restrições de movimento dentro das margens da posição-base criada por Nijinsky, Marie Rambert, sua assistente na criação de outra coreografia, *Le Sacre du Printemps*, alegou que

os ensaios de *Faune* eram extensos, totalizando mais de cem, porque a grande dificuldade de Nijinsky consistia em fazer com que seus dançarinos se movessem graciosamente e facilmente dentro dessas limitações. Nijinsky insistiu que todo movimento no palco fosse composto. Ao contrário de Fokine, (...) Nijinsky estabeleceu cada movimento e sabia exatamente o que queria e daí a quantidade de tempo que precisava para produzir uma coreografia, e o fato significativo de que seus dançarinos tinham que submeter seu temperamento e talento inteiramente à sua imaginação criativa (CRISP, 2001, 4-5).

Como coreógrafo, Nijinsky não queria as reações de seus dançarinos. Sequer suas interpretações em relação aos papéis que criava. Completa subordinação em todos os aspectos da produção era de extrema importância para o russo. Fator que, em 1916, durante o *tour* pelos Estados Unidos com o *Ballets Russes*, levou Nijinsky a vetar a apresentação de *L'Après-midi d'un Faune* em sua primeira versão baseada em memória.

Tendo sido demitido da companhia após seu casamento com Romola de Pulszky, em 1913, e a ausência de notações, filmagens ou do coreógrafo em si para

repassar seu repertório aos dançarinos, o *Ballets Russes* decidiu incluir *Faune* à suas performances da temporada americana. Nijinsky, que volta, à época, exclusivamente para uma parceria com a companhia de Diaghilev, três anos depois de sua demissão, ao presenciar a afluência exagerada do torso, tensão muscular e passos feitos com o calcanhar em proeminência, imediatamente veta a apresentação de sua suposta coreografia ao público americano (Cf. JARVINEN, 2009, 42).

Em entrevista ao *New York Times*, intitulada *Nijinsky at Odds With Ballet Russe* (Nijinsky em desacordo com o *Ballet Russe*), sobre a legenda *Famous Dancer Says That His Financial and Artistic Terms Have Not Been Met* (Dançarino Famoso Diz Que Seus Termos Financeiros e Artísticos Não Foram Cumpridos), publicada em 08 de abril de 1916, Nijinsky afirmou que uma das exigências artísticas negligenciadas pela companhia

(...) era que o *ballet*, 'A Tarde de um Fauno', não deveria ser dado como a organização [*Ballets Russes*] está apresentando-a agora. Esse *ballet* é inteiramente minha criação, e não está sendo feito como eu o construí. Eu não tenho nada a dizer contra o Sr. Massine, mas os detalhes coreográficos dos vários papéis não estão sendo performados como eu idealizei. Assim, insisti fortemente para a organização que não era justo comigo usar meu nome como o autor, e continuar a performar o trabalho em uma forma que não vai de encontro às minhas ideias (*Nijinsky at odds with Ballet Russe*, *New York Times*, 1916).

O que sugere que, desde sua primeira reinterpretação, *Faune* já não demonstrava fidelidade a sua concepção original.

De Sua Estreia em 1912 ao Seu Lugar Na Memória

Na noite de sua estreia, no entanto, tudo ocorrera de acordo com a idealização de Nijinsky. E na quarta temporada consecutiva do *Ballets Russes* em Paris, no *Théâtre du Châtelet*, a companhia se apresentou com quatro trabalhos no repertório: três dos quais já eram conhecidos ao público parisiense, *L'Oiseau de Feu*, *Le Spectre de la Rose* e

Thamar; e uma novidade, *L'Après-midi d'un Faune*, o *debut* do dançarino principal da companhia como coreógrafo.

A segunda apresentação da noite abriu suas cortinas para um Fauno, interpretado por Nijinsky, "deitado em uma pedra, tocando uma flauta e comendo uvas".

Quando sete ninfas chegaram para tomar banho, o fauno se sentiu atraído pela mais alta. Conforme ela se despia, desceu de sua colina, pulando um pequeno riacho antes de tentar capturá-la. As outras ninfas interviram, ajudando-a e repreendendo o fauno. Depois de um breve encontro sozinho com a ninfa principal, ela também partiu e o fauno pegou sua roupa descartada. As outras ninfas tentaram recuperá-la, mas o fauno as assustou. Sozinho novamente, ele levou o pano de volta para sua rocha. Abaixando-se sobre ele, suas carícias atingiram o clímax. A cortina caiu para o que poderia ser melhor descrito como uma resposta mista do público (JARVINEN, 2009, 30-31).

No dia seguinte a apresentação, muitas foram as críticas escritas sobre o espetáculo. Entre elas, estava a do editor Gaston Calmette, na primeira página do *Le Figaro*, na qual dizia:

Nos é mostrado um fauno lascivo, cujos movimentos são sujos e bestiais em seu erotismo, e cujos gestos são tão grosseiros quanto indecentes. Isso é tudo. E a mímica explícita dessa besta mal-feita, repugnante quando vista por completo, mas ainda mais repugnante quando vista de perfil, foi recebida com o olhar que merecia. Pessoas decentes nunca aceitarão tal realismo animal (FARFAN, 2008, 76-77).

Nascia, assim, a polêmica que acompanharia *L'Après-midi d'un Faune* por anos, e as planejadas quatro apresentações da coreografia acabaram por tornarem-se oito. Afinal, junto à reação conservadora e a consequente supressão do final "erótico e climático" da coreografia, veio, igualmente, o entusiasmo com o mais novo trabalho de Nijinsky.

A coreografia, por si só, apresentava características modernistas, ou ainda, uma nova forma de expressão dançada. E a "experiência de diferenças formais fora o que fizera desta memorável tanto para dançarinos quanto espectadores". Essas foram

condições, assim, para que o trabalho viesse a se tornar um cânone, motivando suas performances posteriores e consequentes reinterpretações, além do próprio caráter "revolucionário" da companhia que o apresentara e de seu coreógrafo.

Através de *Faune*, ô com o sistema de notação próprio que Nijinsky cria durante a I Guerra Mundial, o qual fortalece a noção de autoria de seus *ballets* e estabelece um registro irrevogável de suas produções, de forma a assegurar, por exemplo, a sobrevivência da coreografia integral de *L'Après-midi d'un Faune* após sua morte ô observa-se o surgimento "de um novo autor, e com esse, uma nova forma de construção de cânones da dança que contam com um critério" (JARVINEN, 2009, 30) de abstração estética diretamente ligado à imagem do coreógrafo.

Não é de se espantar, então, que nos anos seguintes à aposentadoria forçada de Nijinsky, diversas tentativas de reintrodução de seus trabalhos fossem feitas por pessoas, de alguma forma, ligadas à produção original. Diaghilev encomendou, mais de uma vez, a reconstrução dos espetáculos criados por Nijinsky e, passados os anos, após o falecimento do empresário e o fim do *Ballets Russes*, *Faune* continuou a ser reinterpretado para novas produções, tornando-se, assim, a única das quatro alegadas obras-primas de Nijinsky a sobreviver ao tempo.

Sobrevivência esta, no entanto, que dependeu amplamente da memória daqueles que estiveram, de alguma forma, em contato com a mesma. E, apesar de ser frequente ouvir-se falar de uma memória "perfeita" em relação a *ballets*, por parte daqueles que os dançaram,

"(...) se têm o direito de perguntar, "Quão perfeito é perfeito?". Todos sabem como a memória pode, às vezes, ser falsa, como um evento pode parecer diferente quando visto de outro ponto de vista ou por outros olhos, e assim deve ser ao lembrar-se de um *ballet*; de fato, ainda mais quando tanto depende de acuracidade de movimentos e sua dinâmica. Uma versão baseada em memória de um *ballet* antigo pode, assim, se aproximar do original ou de versões posteriores, às quais sua particular reconstrução está relacionada, e no caso de *Faune*, essas

versões não são menos do que de terceira-mão (GUEST; JESCHKE, 199, XI).

Com o surgimento da tradução das notações da coreografia de *Faune*, no final do século XX, foi estabelecido que as coreografias apresentadas como sendo as de Nijinsky em muito se diferem da original. O curioso, no entanto, é pensar sobre o que motivava essa busca pela memória e como esta permaneceu viva por tantos anos. Parte dessa responsabilidade, além da genialidade ou caráter único de Vaslav Nijinsky, recai sobre sua esposa, Romola Nijinsky.

Até sua morte, em 1978, Romola dedicou sua vida à memória do marido. Ingram, em seu trabalho sobre esta, chega a afirmar que "Romola inscreveu seu marido em lenda" (INGRAM, 1999, 304). Afirma, ainda, que em seus escritos, Romola parece ter como objetivo deificá-lo, e como sua esposa, se via no direito de controlar o legado do marido por este pertencer a ela. Tal esforço fica evidente na edição do diário de Nijinsky, publicado pela primeira vez em 1930, na qual cortou partes consideradas "inapropriadas", ou ainda, no empenho em supervisionar todos os projetos envolvendo Nijinsky e sua memória, e os subsequentes processos quando sua vontade não era seguida.

Romola Nijinsky se apresenta, para todos que se propõe a estudar o legado de Vaslav Nijinsky, como uma espécie de desafio hermenêutico, exatamente pela dificuldade em separar a sua influência da história do marido. Sua tentativa de administração da memória de Nijinsky tornou parte, inevitavelmente, da mesma. Uma fração do mistério, no qual é envolto a narrativa do aclamado bailarino russo do início do século XX, vêm da mão firme de Romola que, até sua morte, não poupou esforços para construir a melhor e mais verdadeira imagem possível do marido de acordo com sua própria visão subjetiva.

Por isso, esse problemático acesso a tempos remotos, em um processo de rememoração com questões geracionais, contextuais e históricas plurais, posiciona o

homem no altar particular de "deus da dança". Junto à memória do bailarino parece haver uma "Nijinskymania" que, para a autora Jarvinen, existe por três motivos:

primeiro, o pretense domínio de Nijinsky de movimentos inigualáveis por seus contemporâneos; segundo, sua vida enigmática fora do palco; e terceiro, o fim abrupto de sua carreira. O primeiro aspecto é significativo porque Nijinsky foi elogiado como o "Melhor Dançarino do Mundo" (às vezes até com um "De todos os tempos" adicional), embora seja muito difícil definir que combinação de qualidades pode ser assim denominada, e impossível determinar se Nijinsky possuía precisamente essas qualidades. Os fãs de Nijinsky parecem acreditar que qualquer coisa era possível para este dançarino e tomaram metáforas contemporâneas como realidade. Simultaneamente, grande parte da atenção negativa sobre Nijinsky centrou-se em refutar afirmações e reminiscências contemporâneas sobre sua dança como desafiando as leis da natureza (JARVINEN, 2014, 3).

E essa "Nijinskymania" veio a prova quando, após a tradução de suas notações para *Faune*, Guest e Jeschke, tentaram apresentar a versão "definitiva" do ballet segundo o próprio coreógrafo. Em sua revisão de *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's (1915), Dance Score L'Après-Midi d'un Faune and His Dance Notation System (1991)*, Naomi Jackson diz que, apesar da tradução das notações serem motivo de celebração,

(...) as consequentes reencenações de Guest e Jeschke do trabalho com base na nova partitura de *Labonation* nem sempre foram recebidas com entusiasmo. Provavelmente, isso ocorre porque as reencenações desafiaram as versões baseadas em memória aceitas do *ballet*, conforme realizado por companhias como o *Paris Opera Ballet* e o *Joffrey Ballet*. O movimento no *Faune* revivido com base na notação é muito menos exagerado, percussivo e irregular do que nessas outras produções. Em vez disso, a dança é um tanto suave, lírica e sonhadora, o que significa que há uma maior concordância entre a dança e a música, e uma maior sensação de harmonia entre o fauno e as ninfas. (JACKSON, 1994, 36)

Ver *L'Après-midi d'un Faune*, então, sob a luz da gestão da memória de Nijinsky por parte de sua esposa, perpassando a chamada "Nijinskymania", e considerando que

uma das lembranças mais famosas e aceitas é aquela desenvolvida pelo *Joffrey Ballet* e por Rudolf Nureyev é não condiz com a coreografia notada por Nijinsky e traduzida por Jeschke e Guest, questiona essa memória do espetáculo não por suas falhas, mas por sugerir que, talvez, *Faune* possa ter se tornado um lugar de memória de seu coreógrafo.

Os Elementos Em Seu Processo de Rememoração

Antes de considerar a coreografia um lugar de memória, no entanto, cabe desenvolver o que isto significaria e como se aplica a *L'Après-midi d'un Faune*. E o primeiro ponto a se abordar vem, não na conceituação de lugar em si, mas nas ditas falhas que, durante as apresentações da coreografia original, tornaram difícil a aceitação de algo que em nada se parecia com o já estabelecido como obras feitas por Vaslav Nijinsky.

Nesse quesito,

Ricoeur alerta contra a tendência de abordar a memória a partir de suas deficiências. Ao contrário, propõe-se a abordar os fenômenos mnemônicos a partir de suas capacidades, pois não se tem outro recurso a respeito da referência ao passado, senão a própria memória. À memória se vincula uma pretensão: a de ser fiel ao passado. Dessa forma, o esquecimento não deve ser tratado como uma forma patológica (...) (OLIVEIRA; TEDESCHI, 2011, 47-48).

Se encarado como parte integrante da memória, e não como falha, o esquecimento traz consigo algo presente no repasse das coreografias de *ballets* clássicos como um todo. A memória tem sido, por muitos anos, a ferramenta mais potente no mundo da dança para que trabalhos antigos sobrevivam aos anos, e o esquecimento, como parte do processo de lembrança, também.

No caso de *Faune*, ambos estão, igualmente presentes. Falar de uma coreografia apreendida por meio de uma memória emprestada é assumir que essa traz consigo sua própria vulnerabilidade e seus elementos constitutivos. Diz respeito a um tempo

específico com questões próprias. Relembrar *Faune* para Bronislava, com quem Nijinsky construiu a coreografia na sala de seu apartamento em São Petersburgo e quem dançou como uma das ninfas na estreia do espetáculo, não é o mesmo que relembrar *Faune* como Romola, que assistiu a coreografia ser apresentada, ou como Leonide Massine, substituto de Nijinsky à época da estreia do espetáculo.

Considerar, então, esse processo de rememoração após décadas da estreia e do repasse da coreografia de memória em memória, é considerar como objeto hermenêutico uma fonte que adquire uma memória a cada pessoa que toca. Por isso a infertilidade em debater certo ou errado, verdadeiro ou falso, no que diz respeito à coreografia em quaisquer de suas versões. Mas considerá-la à luz disso, abre as portas para uma nova reflexão: até que ponto o que era lembrado dizia respeito a coreografia e até que ponto tangenciou a memória do próprio coreógrafo?

Nijinsky restabeleceu a posição do dançarino masculino no universo da dança em sua época, e *Faune* fora recebido com esta ótica: seu coreógrafo era o "deus da dança". E ainda,

quando o escultor Rodin respondeu ao ataque de Calmette defendendo Nijinsky por ter se juntado a Loie Fuller e Isadora Duncan em "recuperar novamente a liberdade de instinto e descobrir de novo a alma da tradição, fundada em respeito e amor pela natureza", o furor da mídia que se seguiu tornou-se uma "controvérsia mundial" de tamanha intensidade que, como Romola Nijinsky notou, nenhuma produção subsequente do Ballets Russes teve sucesso em se igualar, apesar dos esforços de Sergei Diaghilev (FARFAN, 2008, 77).

Apesar de toda polêmica por trás de *Faune* não dizer respeito apenas ao espetáculo em si⁶, cabe ressaltar que a coreografia ocupava um lugar de destaque não só em seu tempo ou em sua companhia original de *ballet*, mas também na carreira de

⁶ Como Jarvinen coloca, "Like the discussion over Rodin's status, this points to how much the scandal had to do with notions of cultural ownership, of the right to define what was art. These notions tangled *Faune* into a complex political discourse having to do with questions of nation and race, progress and modernity that cannot be fully discussed in the space of this text." (JARVINEN, 2009:33).

Vaslav Nijinsky. Entre as quatro obras que desenvolveu para Diaghilev, apenas esta sobreviveu. E é à esta que Nijinsky é associado frequentemente.

A personagem sobre a qual se sabe tanto é lembrada em um *collant* de manchas marrons, com um pequeno rabo ereto e chifres na cabeça, como visto nas fotografias de 1912 de Nijinsky em seu figurino, tiradas por Baron de Meyer. É um homem de uma época de inovação, efervescência, onde tudo era possível e onde o exótico tinha lugar no âmbito estético. Por isso, o altar particular de òdeus da dança tornou-se a excelência, o melhor que o *ballet* pode oferecer. E, Mikhail Baryshnikov (, 1948-)

argumentaria que nenhum dançarino contemporâneo, ele incluso, já se destacou nos papéis de Nijinsky. "Essas peças de Diaghilev não funcionavam em ninguém: elas são melhores do que qualquer um que as dançasse". De fato, a temporada de Rudolf Joffrey causou pouca impressão (...) (KAVANAGH, 2008, 517).

Muito provavelmente, não se destacavam por não ter talento que se igualasse à lenda, e esta só fora criada pelo culto cuidadoso da memória de Nijinsky. Nesse sentido, Nora argumenta que

os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (...) Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. (...) Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. (...) É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. (NORA, 1993:13)

Não caberia, então, dizer que *Faune*, nessa vigilância comemorativa da òNijinskymaniaö, acabou por tornar-se um lugar de memória de Nijinsky? Aquele único vestígio de quem fora e do que fizera. Pois,

à medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. (NORA, 1993, 15)

Essa significação simbólica dada à *L'Après-midi d'un Faune* dá sentido à uma coreografia que deveria, em sua própria constituição, ser o exercício de uma genialidade encenada por Nijinsky. E, em suas reconstruções, esse valor não deixou de se manifestar. Vale questionar, então, como esse legado e a narrativa que constrói *Faune* em um lugar de memória de Nijinsky vieram a influenciar uma das mais famosas reinterpretações de *L'Après-midi d'un Faune*, aquela feita por Rudolf Nureyev, na década de 1980, pouco antes do sistema de notação de Nijinsky ser decifrado.

O Tributo de Rudolf Nureyev com o Joffrey Ballet em 1980

Setenta anos após a estreia da coreografia original em Paris, com os esforços combinados do dançarino Rudolf Nureyev e a companhia *The Joffrey Ballet*, na década de 1980, *L'Après-midi d'un Faune* voltou aos palcos. Planejaram, com todos os esforços devidos para reaccessar o legado de Nijinsky, uma temporada em homenagem aos grandes papéis associados à memória do "deus da dança" ô temporada, em si, que já problematiza o debate em relação à memória e como esta fora "evocada".

Para Nureyev, "(...) dançar os papéis de Nijinsky ô aprender quem ele era, como se movia, quais objetivos tinha, quais descobertas fizera ô era uma forma de dar vida à história de sua arte" (KAVANAGH, 2008, 515). Mas esse não fora, no entanto, o primeiro encontro de Nureyev com a herança de Nijinsky. Aclamado, igualmente, por sua genialidade e talento, Rudolf Nureyev fora recebido no ocidente, na década de 1950, como uma espécie de sucessor de Nijinsky, chegando, inclusive, a ser convidado por Jean-Claude Carrière (1931-?) para produzir um filme acerca da vida do "deus da dança", chamado *ôNureyev's Nijinskyö* (Nijinsky de Nureyev), onde Nureyev apareceria

dançando pedaços dos mais famosos papéis de Nijinsky, assim como coreografaria um *ballet* baseado na vida de seu veterano.

Apesar de seus encontros em Nova York para discutir o projeto, Nureyev já havia formado sua opinião: em um jantar com o coescritor de *Carrière*, John Heilpern, Rudolf disse que o roteiro é uma merda. Eu não limparia minha bunda com ele. É muito trivial para valer à pena ser discutido (KAVANAGH, 2008, 515). Segundo o diretor do filme, Anthony Page (1935-?), o projeto tinha um caráter muito jornalístico para o bailarino.

Fora apenas com o *Joffrey Ballet*, após seu aniversário de 40 anos, que Nureyev enfim se permitiu envolver com o legado de Nijinsky. Para *Faune*, acabou por pedir que Charles Jude demonstrasse a coreografia que havia aprendido diretamente do substituto de Nijinsky no *Ballets Russes*, Leónide Massime. Ainda sim, reconta que

todos estávamos rindo nos ensaios porque a irmã de Nijinsky, Bronislava, veio da América e a montou. Então Lifar chegou e mostrou outra versão, então a viúva de Nijinsky veio e tentou mudar isso. Eu acho que eles chegaram a algum tipo de concessão. Depois fui ao *Ballet Rambert*, que havia aprendido com os dançarinos de Diaghilev, e trabalhei com William Chappell e Elizabeth Schooling; até eles tinham ideias diferentes. Então, no final, tive que decidir (KAVANAGH, 2008, 516).

Versões diferentes estas que, de certa maneira, demonstram a operacionalização do que Oliveira e Tedeschi chamam de "grandeza cognitiva" da memória: a busca pela verdade. Busca essa que fora o centro da administração da memória de Nijinsky feita por sua esposa e de sua própria autogestão na primeira versão da coreografia embasada em memória, a qual acabou por vetar, três anos após sua demissão do *Ballets Russes*. E é esta verdade que dá espaço para uma vulnerabilidade inteiramente sua: a que "constitui os abusos da memória" (OLIVEIRA; TEDESCHI, 2011, 49).

Diante disso, e em sua própria iniciativa em (re)construir uma memória de Nijinsky, Nureyev afirmou que coreografias, assim como roupas, deviam ser testadas em seu próprio corpo de forma a encontrar aquilo que lhe servia. Com *Faune* não fora

diferente. Dizia que "existem duas formas de se lidar com reconstruções. Ou pétala por pétala, exatamente como era, ou se encaixa em você ou não! Você tenta dar vida à coisa. Precisa tentar contar com suas próprias ferramentas" (KAVANAGH, 2008, 516).

Mas isso não quer dizer que reconstruir e reinterpretar não sejam parte do diálogo acerca da memória. O próprio processo de rememoração, sendo subjetivo em caráter, será particular em suas "ferramentas". A figura de Vaslav Nijinsky, para Rudolf Nureyev, fazia parte de um imaginário de sua comunidade, por assim dizer. Entre dançarinos não havia um que não conhecesse, por mais remota ou intimamente, a história do "deus da dança". Algo semelhante ao que Halbwachs coloca em:

durante o curso de minha vida, o grupo de que fazia parte foi o teatro de certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci senão pelos jornais ou depoimentos daqueles que deles participaram diretamente. Ocupam um lugar na memória da nação. Porém eu mesmo não os assisti. Quando os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros (...) Mas se quiser reconstruir em sua integridade a lembrança de tal acontecimento, seria necessário que juntasse todas as reproduções deformadas e parciais de que é objeto entre os membros do grupo (HALBWACHS, 2004, 54-55).

E assim, Nureyev o fez. Procurou os outros "membros do grupo" e uniu o máximo possível de pedaços para construir seu próprio quebra-cabeças. No entanto, ainda havia lacunas, e estas foram preenchidas por sua própria concepção do que deveria, por fim, preenchê-las. Afinal,

não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança; é necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade (HALBWACHS, 2004, 35).

E à luz do processo "moderno" de representação da dança como uma redução da coreografia ao seu autor, não é de se estranhar a latente sensação de que a apresentação

de *Faune* feita com o *Joffrey Ballet* mais parece representar àquilo que o "deus da dança" era, como deveria se mover, o que deveria pensar, e o que seria digno, no sentido literal da palavra, de Vaslav Nijinsky.

L'Après-midi d'un Faune seria, na sua versão dançada por Rudolf Nureyev, na década de 1980, uma memória de um outro, uma narrativa acerca do homem, mais do que uma reconstrução da coreografia em si. A reinterpretação que faz de *Faune* um lugar de memória de Vaslav Nijinsky. Afinal, Nureyev mesmo diz que uma das formas de se trabalhar com esse tipo de projeto seria contar a história com suas próprias ferramentas. Aquelas que dizem respeito a sua visão do "deus da dança".

Referências Bibliográficas

Fontes Primárias

L'Après-midi d'un Faune: poeme coréographique. In: *Nureyev and the Joffrey Ballet in Tribute to Nijinsky*. Direção de: Emile Ardolino. Produção de: Emile Ardolino e Judy Kinberg.

Nova York: WNET em associação com a BBC, 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Uj592AqDd0>. Acesso em: 23 de abril de 2018.

Nijinski at odds with Ballet Russe. New York Times. Nova York, 08 de abril de 1916. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1916/04/08/archives/nijinski-at-odds-with-ballet-russe-famous-dancer-says-that-his.html>. Acessado em: 16 de outubro de 2018.

Fontes Secundárias

CODE, David J. *Claude Debussy*. London: Reaktion Books, 2010.

CRISP, Clement. Marie Rambert and Nijinsky's *Le Sacre du Printemps*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 19, No. 1, p. 3-10, 2001.

FARFAN, Penny. Man as Beast: Nijinsky's Faun. *South Central Review*, Vol. 25, No. 1, Staging Modernism, p. 74-92, 2008.

GUEST, Ann Hutchinson. JESCHKE, Claudia. *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score L'Après-midi d'un Faune and his Dance Notation System*. Philadelphia: Gordon & Breach Science Publishers, 1991.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HODSON, Millicent. Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for *Le Sacre du Printemps*. *Dance Research Journal*, Vol. 18, No. 2, Russian Folklore Abroad, p. 7-15, 1986-1987.

INGRAM, Susan. Nadezhda Mandelstam, Romola Nijinsky and the Literary Legacies of their Love. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, Vol. 41, No. 3/4, 1999.

JACKSON, Naomi. Reviewed Works: Nijinsky's *Faune* Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score "L'Après-Midi d'un Faune" and His Dance Notation System by Ann Hutchinson Guest, Claudia Jeschke; A Revival of Nijinsky's Original *L'Après-Midi d'un Faune* by Jill Beck. *Dance Research Journal*, Vol. 26, No. 2, p. 36-37, 1994.

JARVINEN, Hanna. *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2014.

JARVINEN, Hanna. *Dancing without Space: On Nijinsky's L'Après-midi d'un Faune (1912)*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 27, No. 1, p. 28-64, 2009.

KAVANAGH, Julie. *Nureyev: The Life*. Nova York: Vintage Books, 2008.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. *Projeto História*. São Paulo: N. 10, 1993.

OLIVEIRA, Eliene Dias de; TEDESCHI, Losandro Antonio. Nos Caminhos da Memória, nos Rastros da História: Um Diálogo Possível. *Revista Rascunhos Culturais*. Coxim: V. 2, N. 4, p. 45-54, 2011.

STRAVINSKY, Igor. *Stravinsky: an autobiography*. Nova York: Simon and Schuster, 1936.