



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

SOBRE O VÉU DAS NINFAS: UMA ABODAGEM SEMIOTICA DE “L'APRES-MIDI D'UN FAUNE”

Olga Valeska Soares Coelho (CEFET-MG)

RESUMO: Segundo a pesquisadora Lúcia Santaella (2001), a dança se constitui como uma linguagem bastante complexa já que representa a junção das matrizes da própria linguagem e pensamento, tais como a sonora, a visual e a verbal. Assim, a dança só pode ser tratada tendo em vista uma pluralidade de linguagens radicalmente heterogêneas, pois é uma produção artífica que, no final das contas, constitui-se sempre como o resultado da conspiração entre vários textos, linguagens e signos. Escolhi como objeto de minha análise, o ballet “L'Après-midi d'un Faune”, coreografado por Vaslav Nijinsky a partir da “sinfonia poética” de Claude Debussy, “Prélude à l'après-midi d'un faune”. Tanto a coreografia quanto a sinfonia foram inspiradas no poema de Stéphane Mallarmé, de mesmo título. Como recorte específico de análise, selecionei um trecho do filme, “Nijinsky: uma história real”, baseado no diário publicado pela esposa desse bailarino. Ora, se o trecho do filme já é a tradução semiótica de um texto escrito, ou seja, o diário atribuído a Nijinsky, ele também pode ser pensado como uma tradução da coreografia original produzida pelo próprio Nijinsky, inspirada no poema de Mallarmé e no Prelúdio de Debussy. Observa-se assim, um labirinto complexo de espelhos sucessivos que poderiam ser analisados de infinitas maneiras. De qualquer forma, todo processo de semiótica não poderia ser pensado como um jogo infinito de espelhos postos em abismo?

Palavras-chave: Dança. Semiótica. Estudos de Linguagens. Mise-en-abyme.

O presente trabalho busca uma análise que associa as linguagens de poesia verbal e da dança numa abordagem semiótica. Com esse objetivo, escolhi o balé “L'Après-midi d'un Faune”, coreografado por Vaslav Nijinsky a partir da “sinfonia poética” de Claude Debussy, “Prélude à l'après-midi d'un faune”, composta em 1894. Essa coreografia estreou em Paris em 29 de maio de 1912, com Nijinsky dançando o papel do Fauno. Tanto o balé quanto a sinfonia foram inspirados no poema de Stéphane Mallarmé, de mesmo título, publicado em 1876. Pode-se dizer, assim, que essa coreografia traduz, para a linguagem da dança, o poema de Mallarmé, dialogando também com a música de Debussy inspirada no mesmo texto. Observa-se, a título de curiosidade, que a distância temporal entre a composição do poema e da música é de aproximadamente dezoito anos; entre a música e a coreografia a distância aproximada é

do mesmo número de anos, somando trinta e seis anos entre a publicação do poema e a famosa exibição de Nijinsky.

Como recorte específico de análise, selecionei o trecho do filme, “Nijinsky: uma história real”, baseado no diário publicado pela esposa desse bailarino e exibido em 1980, sessenta e oito anos depois da estréia do ballet. Esse trecho reproduz a dança de Nijinsky, interpretada por George de la Peña. Destaca-se que, após receber um tratamento audiovisual, a dança deve ser pensada como outro gênero textual: a “dança filmada”, gênero que envolve, por definição, um processo dialógico entre os códigos linguísticos da dança e a linguagem fílmica. Nesse aspecto, o recorte de minha análise traz um complicador importante: a dança cênica é um espetáculo que, como o teatro, acontece no palco, diante do olhar do espectador. Porém, no trecho selecionado, a dança traz a marca de três temporalidades: o presente da produção coreográfica original, composta por Nijinsky; o presente da produção fílmica, no registro da interpretação de George de la Peña; e o presente da exibição no cinema.

Em outro aspecto, se o filme que tomei como base para o meu trabalho já é a tradução semiótica de um texto escrito, ou seja, uma tradução de um diário atribuído a Nijinsky, o trecho que eu analiso pode ser pensado também como uma tradução da coreografia original produzida pelo próprio Nijinsky. Observa-se assim, um labirinto complexo de traduções sucessivas, parciais ou não, que impossibilitariam uma análise detalhada dentro do formato de um único ensaio. De qualquer forma, todo processo de semiose pode ser pensado como um processo infinito: sempre haverá uma dimensão que escapa à possibilidade de análise; sempre haverá um signo aberto à leitura em um processo semiótico. Como afirma o Semiotista Júlio Plaza:

O signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sógnico como continuidade e devir. A definição de signo peirciana é, nessa medida, um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos. A semiose é uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto. (PLAZA, 1987, p.1)

A dança só pode ser tratada tendo em vista uma pluralidade de linguagens radicalmente heterogêneas, pois é uma produção artística que, no final das contas, é sempre o resultado da conspiração entre vários textos, linguagens e signos, como a música, corpo, movimento, cenário e figurino. É uma forma de arte, em si mesma, heterogênea e coletiva, além de ser a tradução de algo sempre anterior a ela mesma: a

encarnação dialógica de um encontro com a diversidade. Consciente desses limites, ópto por analisar as imagens presentes no trecho do filme, buscando observar as interfaces possíveis entre a dança e o poema de Mallarmé. Com essa escolha, considero o filme como um o registro de um objeto artístico com um sentido passível de ser analisado como um todo.

Ora, as imagens que analiso não focalizam a cena da maneira como o espectador a veria em um palco. A câmara acompanha os movimentos dos bailarinos e os focaliza em ângulos privilegiados, fechando as imagens no rosto dos protagonistas e evidenciando a expressividade destes. Nesse caso, a dimensão sensível dos traços dos rostos dos bailarinos, a maquiagem e o figurino são bastante valorizadas, intensificando o efeito desses elementos sógnicos no espectador do filme. Nessa perspectiva é importante ter em mente que a versão fílmica de “L’après-midi de un faune” recebeu um enquadramento audiovisual. Derivadas disso, duas consequências podem ser apontadas: a primeira seria a perda dos efeitos da profundidade espacial do palco; a segunda seria a perda do impacto visual da presença física dos bailarinos; e a última seria a fixação ou o enrigecimento da temporalidade fluida do chamado “espetáculo em tempo real”.

A coreografia de Nijinsky conta a história do encontro entre um fauno e uma ninfa: o fauno se encanta com a ninfa, mas ela se aterroriza e foge deixando um véu nas mãos do fauno. Sozinho, o fauno dança com o véu, em uma sequência gestual intensamente erótica. Um dado bastante singular é que, o fauno não parece tocar a ninfa de maneira amorosa, mas se relaciona com bastante intensidade com o véu. A ninfa acaba esquecida no jogo amoroso, solitário, com o véu.

Importa ressaltar que a coreografia é marcada por uma linguagem gestual carregada de erotismo e sua visão pode surtir um efeito sinestésico capaz de levar o espectador a uma empatia com o desejo que teria supostamente desencadeado os movimentos do fauno. Esse tipo de efeito é bastante explorado nas linguagens visuais que afetam os outros sentidos humanos, principalmente o tato. E essa cadeia sinestésica é acentuada pela música que se desdobra lentamente gerando uma impressão de suspensão temporal. O “agora”, nesse caso, ganha densidade reforçando a dimensão sensível do espectador.

Ora, o “Prélude à l’après-midi d’un faune” causou estranhamento no público de sua época exatamente pelo que se qualificou como “ausência de melodia”. Esse compositor, na verdade, gerou apenas a sugestão de um tema melódico, sem

desenvolvê-lo. O efeito disso na coreografia foi uma sonoridade estranhamente estática, capaz de contaminar o espaço cênico, provocando um “ralentando” em seu percurso temporal, obrigando os gestos coreográficos a se alongarem.

A narrativa do balé é curta e, como a composição de Debussy, também não se desenvolve. As imagens se repetem e o desenho coreográfico se mantém em suspenso. Essa suspensão temporal tem ressonância com o desfecho do texto: como já foi dito a história trata de um encontro amoroso que não se completa: a ninfa foge do fauno deixando apenas um véu em suas mãos.

Ora, como toda música, o “Prélude” de Debussy gera aquilo que se pode chamar de “espacialidade sonora”. No caso do filme, esse espaço sonoro se comporta como um muro dividindo qualitativamente o espaço cênico em dois: um campo onde é possível ouvir a música e outro, onde a música se torna inaudível. No trecho que analiso, a dimensão sonora do filme reproduz a realidade de um teatro lotado, na estréia do balé. Nesse contexto, a homogeneidade do espaço sonoro criado pela música é quebrada pela intervenção ruidosa da audiência.

Lembramos, aqui, que a interpretação original foi recebida com escândalo pela platéia daquela época. Essa divisão espacial, no filme, evidencia um forte contraste entre a intensidade da entrega afetiva do bailarino a seu papel de fauno e o repúdio, também intenso, da platéia. Nessa cena, o espectador do filme é impactado pela afetividade delirante do fauno enquanto personagem mítica e, ao mesmo tempo, observa o espectador da dança (a platéia) que protesta contra essa interpretação. Pode-se dizer, assim, que a espacialidade sonora do filme delimita fronteiras que separam, qualitativamente, três intensidades: o desejo erótico do fauno; a entrega do personagem (Nijinsky) a seu papel; a ira encenada pelos atores que interpretam a plateia original. Por outro lado, os espectadores do filme também estariam expostos ao conjunto de linguagens próprias ao universo da dança e do filme, e à intensidade da atuação do bailarino que interpreta o papel de Nijinsky.

As imagens que analiso diferem, assim, de uma exibição ao vivo que pudesse acontecer na atualidade. A atuação de George de la Peña está, fatalmente, contaminada pela narrativa fílmica que se centra na configuração da personagem excêntrica de Nijinsky em contraste com o controle dos afetos exercido pela moral da época. Nesse contexto, a reação da platéia assinala a revolta provocada pelo abalo frente à sexualidade explícita da cena, mas também aponta para algo mais sutil: a figura híbrida do fauno, em sua semelhança com o humano, pode sinalizar indicialmente a sua própria

face animal, desmascarando a fragilidade das fronteiras entre a *natureza bruta* e a *cultura* marcada por uma moral rígida.

Essa mesma coreografia, se exibida em um palco contemporâneo, receberia a atenção do público por sua própria construção cênica. O público estaria exposto diretamente à interpretação do bailarino, sem a interferência de um suposto olhar do início do século XX. Nesse caso, o desejo amoroso do fauno, com todas as suas marcas sógnicas dos códigos da linguagem da dança, ocupariam o centro da cena, juntamente com todas as linguagens que compõem o gênero analisado (música, cenário, figurino, etc). Outra diferença significativa seria o impacto concreto da presença física do corpo dos bailarinos em cena e a temporalidade da execução da coreografia, que se desenvolveria no “agora” do espetáculo, trazendo a emoção proporcionada pelo risco do erro e a possibilidade do improvisado. Ressalte-se que a coreografia, que foi encenada pela primeira vez, também provocou um choque no nível estético, pois sua linguagem difere dos padrões artísticos da época. O público atual aceitaria com maior naturalidade o padrão estético da coreografia de Nijinsky e a moral, na atualidade, não é tão rígida. Porém, a despeito disso, é importante frisar que a cena final de masturbação ainda é capaz de exercer um impacto forte nos auditórios atuais mais conservadores.

Como já foi dito, a coreografia de Nijinsky foi inspirada no poema de Mallarmé de mesmo nome, e faz uma leitura, ou uma tradução semiótica desse texto. Assim, vejamos a versão do poema publicada em 1876:

L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Le Faune:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

Assoupi de semmeils touffus.

Aimai-je un rêve?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'schève

En maint rameau subtil, qui demeuré les vrais

Bois mêmes, prouve, hélas! Que bien seul je m'offrais

Pour triomphe la faute idéale de roses.

Réfléchissons...

ou si les femmes dont tu gloses

Figurent un souhait de tes sens fabuleux !

(MALLARME, 2000, p.20)

Nota-se uma nítida separação temática que divide o poema em duas partes. Nas duas primeiras estrofes, o sujeito poético desenha o corpo da ninfa, acentuando, nele, a

suavidade e a leveza. Na última estrofe, surge o questionamento sobre a possibilidade de um encontro concreto com o “outro”, sem a mediação do plano reflexivo, imaginário.

Acentuando elementos visuais presentes no poema, a coreografia de Nijinsky traz à cena um véu, que reproduz, no nível icônico, a dimensão etérea e insubstancial do corpo da ninfa, configurado nas primeiras estrofes do poema. Porém, na dança, o véu acaba assumindo um duplo sentido: ele aponta para a qualidade do corpo da ninfa e para o espaço imaginário do fauno. O véu é o corpo e o sonho a um só tempo.

Esse tipo de tradução icônica aproxima dois objetos, corpo e véu sinalizando a solidão inerente às relações amorosas. E o corpo da ninfa assume, definitivamente, sua forma insubstancial, revelando sua natureza inatingível. Pode-se dizer, assim, que o véu é o elemento sóico predominante na coreografia de Nijinsky e sintetiza as imagens configuradas no poema. Ele cria uma “qualidade” que contamina toda a atmosfera da cena.

Nota-se que os bailarinos, na coreografia de Nijinsky, se mantêm de perfil e executam movimentos estilizados. Nenhum dos bailarinos encara a platéia de frente, mesmo quando se deslocam no palco em direções distintas. A linguagem gestual da coreografia remete, assim, ao desenho geometrizado presente nos antigos vasos gregos. Porém, mesmo se a platéia não podendo encarar o rosto dos bailarinos, a linguagem gestual supre o papel expressivo da cena: o aspecto estilizado do figurino e o movimento coreográfico encadeado em linhas geométricas geram uma tensão significativa entre a distância e a proximidade, problematizando a própria dinâmica paradoxal das relações humanas. Esse questionamento também está presente no poema: “Leur incarnat léger, qu’il voltige dans l’air/Assoupi de semmeils touffus./Aimai-je un rêve?”. (MALLARME, 2000, p.20)

No poema, o corpo da ninfa é apresentado como uma imagem imersa em sono, ou como uma imagem de sonho, gerada na mente do sujeito poético. Observe-se, assim, uma duplicação do mundo onírico: o corpo da ninfa parece dormir e, ao mesmo tempo, integra o sonho do sujeito que o contempla dançando. Essa dupla negação da dimensão concreta do corpo da ninfa reforça a ideia do paradoxo entre distância e proximidade, experiência e imaginação, corpo e não-corpo.

De um lado, vemos a figura mítica do fauno assinalando um espaço de estranhamento radical. Como o deus Pã, ele aponta para a totalidade espantosa da natureza bruta que parece impor sua presença, obrigando o leitor a encarar seus próprios instintos desconhecidos e habitar um espaço além das configurações cotidianas. Diante

do Fauno, o humano se vê desprotegido de suas máscaras culturais e é obrigado a olhar de frente seu próprio rosto desconhecido. De outro lado, vemos a ninfa, com seus véus ligeiros e rodopios que negam e afirmam sua própria materialidade. Ela também ocupa um espaço não-humano. Ela também é natureza nas margens da compreensão humana do “si-mesmo” e do mundo. A dança é assim um encontro de distâncias. O fauno parece desejar a ninfa como somente é possível desejar aquilo que não se conhece nem se compreende. Ocorre, assim, uma dupla negação: duas instâncias incompatíveis (o fauno e a ninfa) encontram-se sem se tocar de fato.

Como já foi analisado, o véu parece funcionar como índice do corpo da ninfa, além de evocar sua qualidade: a leveza. Esse véu funciona, assim, como elemento tradutório, na coreografia, dessa qualidade diáfana, também presente no poema de Mallarmé. O poema e a dança, dessa forma, podem ser pensados como representações irônicas da distância entre dois seres humanos quando são envolvidos pelo véu de sentimentos marcados pela imaginação e pelo desejo: “Eu amo um sonho?” pergunta o poema de Mallarmé. E essa pergunta não pode ser respondida sob pena de provocar, inadvertidamente, o despertar. E o que resta além do sonho? além das sombras e dos reflexos que projetamos. O amor se constitui, assim, como um gesto sempre solitário e intransitivo. Cada um ama a criatura que perpetuou para si mesmo. Em outras palavras, o dom que eu recebo não é aquele que é ofertado pelo “outro”. A entrega é sempre solitária.

Em síntese, a música sem progressão melódica, a presença inquietante do fauno e a imagem diáfana da ninfa, juntamente que a recusa do olhar, compõem um conjunto que aprofunda, no espectador, a experiência do abandono e da solidão. O sujeito amoroso nunca poderá alcançar a verdade do ser amado: o “outro” será sempre um “si-mesmo”. E o poema de Mallarmé tem seu desfecho na forma de uma interrogação apenas esboçada: “Réfléchissons.../ou si les femmes dont tu gloses/ Figurent un souhait de tes sens fabuleux!”. (MALLARME, 2000, p.20)

O poema e a coreografia, nesse aspecto, convergem propondo também o problema que qualquer representação/relação nos impõe: como lidar com as fronteiras entre o imaginário e a experiência concreta dos sentidos? Na coreografia de Nijinsky, o fauno se entrega intensamente a um jogo amoroso com o véu. E esse gesto também pode ser pensado como uma tradução, para a linguagem da dança, da entrega solitária e absoluta do poeta às palavras e ao jogo de sentidos que a cena poética gera. O gesto de refletir (pensar) confunde-se sempre com o gesto de gerar reflexos ou signos

(representar). A representação surge, assim, também como um véu, com todas as consequências paradoxais de sua presença/ausência: encobre e revela a estranheza radical do “outro”; permite e impede as relações de sentido.

Referências

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Paris: Editions eBooksfrance, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

PEIRCE, Charles S., *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.