

VASLAV NIJINSKY: CORPO EROS E ESCRITA DE CAOS

Haroldo André Garcia de Oliveira (PUC-Rio)¹

Resumo: O trabalho em questão propõe a refletir sobre a produção de uma escrita através da obra de Nijinsky e sua influência na formulação do conceito de corpo homoerótico na contemporaneidade. Para isso, recorreremos ao discurso biográfico presente no diário do artista (organizado e publicado por sua filha Romola Nijinska), em seus grafismos e registros fotográficos dos balés *L'après midi d'un faune* (1912) e *Le sacre du printemps* (1913). O resultado deste trabalho assinala a abertura de reflexões sobre as novas subjetividades de gênero e sexualidade expressas na escrita autobiográfica e artística do bailarino que prenuncia o aspecto do corpo como um instrumento de visibilidade da diversidade no mundo contemporâneo.


Palavras-chave: Corpo; Escrita; Vaslav Nijinsky; Gênero; Dança

A transição do século XIX para o XX configura-se como um período de efervescência política e cultural mundial, marcado pela busca de novas formas de expressão artística que rejeitassem a imposição da tradição clássica. A dança, beneficiando-se das correntes reformadoras, experimenta novas maneiras que **rompem** com a ordem canônica da cena.

O reflorescimento do balé clássico, em meados do século XIX na Rússia, abre um espaço para reformulação da estética da arte. Graças ao coreógrafo francês Marius Petipa, contratado para trabalhar em São Petersburgo, o cenário artístico mundial retoma a tradição acadêmica através da reestruturação das companhias estatais russas, remontagem e criação dos grandes repertórios que são encenados até os dias atuais (*Giselle*, *A bela adormecida*, *O lago dos cisnes*, *O quebra nozes*, *La bayadère* e outros) e promove uma parceria com o músico Tchaikovsky, o consolidando como compositor especializado na área.

O início do século XX considera-se um divisor de águas para a dança, ao vivenciar um movimento reformador nas artes cênicas. O marco da inovação na área acontece com o jovem bailarino Michel Fokine que, numa busca de expressividade na dança, cria *O cisne* (popularmente conhecido como *A morte do cisne*). Com música de Camille Saint-Saëns e dançado por Ana Pavlova, Fokine dá um passo inicial de ruptura do cânone. Mas é a partir do empresário e crítico de Artes Sergei Diaghilev que são derrubados uma série de tabus que cercavam a existência e reconhecimento do balé como arte. Suas contribuições importantes foram: a instituição do balé em um ato como

¹ Graduado em Letras (UERJ), Mestre em Literatura Comparada (UERJ), Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Contato: handregarcia@hotmail.com.



o mesmo valor de uma peça em três atos, trouxe à cena grandes músicos e artistas que haviam desistido de suas artes (como o caso de Stravinsky), aumentou o público do balé pelo mundo e revitalizou a dança masculina na Europa.

A descoberta do bailarino russo Vaslav Nijinsky é considerada um marco, ao dar um novo sentido à figura masculina na dança clássica. Com suas qualidades técnicas e artísticas, Nijinsky contribuiu ao estabelecimento de uma estética moderna ao padrão clássico, incluindo movimentos de torção do tronco em suas poses e posições de braço que subvertem a ordem da linha estética.


O amor que não se deixa dizer

Ao tratarmos sobre a presença de Vaslav Nijinsky no cenário artístico produzido nas primeiras décadas do século XX, é relevante destacar a relação existente entre o bailarino e o diretor e empresário Diaghlev – responsáveis por apresentar o jovem bailarino para plateias fora do território russo (dentre as quais constam países como Paris, Brasil e Argentina).

A evidência de um romance entre Nijinsky e Diaghlev leva-nos a refletir sobre o panorama das discussões sobre sexualidade no contexto de fins de século XIX e início de século XX. Michel Foucault, ao postular sobre o tema em seu clássico *História da Sexualidade I – A vontade de saber* (1976), observa a presença de uma heterogeneidade sexual, o que permitiu uma introdução à visibilidade das relações homossexuais. A partir de então, começa uma saída da condição clandestina que viviam os praticantes da homossexualidade (c.f. Foucault, 1988: 38). Um exemplo sobre esse processo de visibilização social do romance entre ambos é o discurso de Richard Buckle (principal crítico de dança londrino da época), ao falar sobre o sucesso da companhia de *Ballets Russos*, empresariada por Diaghlev:

Diaghlev tornou-se uma vedete do clã homossexual parisiense – e isso lhe subiu à cabeça, dizia Karsavina. O clã abrangia, entre outros, Reynaldo Hahn, Lucien Daudet, Marcel Proust e o jovem Jean Cocteau. A amizade de Diaghlev por Nijinsky e o fato de que uma boa parte do sucesso da temporada devia-se ao milagre da dança masculina davam aos *Ballets Russos* uma conotação um pouco equívoca. (PORTINARI, 1989, p. 113)

O jogo discursivo contra a sexualidade dos iguais – atribuído pela crítica da época, ao visibilizar o relacionamento amoroso entre o artista e o empresário –, criado pelo conhecimento religioso, apresenta seu poder de controle na libido. Entretanto, tal



discurso tem uma dupla conotação: “divulga e institui o poder, o reforçando e, ao expô-lo, debilita e permite assim, impedi-lo” (Foucault, 1988, p. 96).


A fim de delimitarmos o estudo da história da homossexualidade ao momento vivido por Vaslav Nijinsky, elencamos o período entre a segunda metade do século XIX e início do XX. Essa delimitação temporal mostra-se necessária pois tais séculos estão marcados por exortações morais e religiosas que contribuem ao preconceito contra os homossexuais em períodos subsequentes (e que estão em evidência no discurso do bailarino). Dito comportamento se expressa através de campanhas que propõem regras sociais nas relações conjugais: condutas sociais entre casais pelo meio tradicional do casamento heterossexual (realçado biograficamente na relação entre Nijinsky e sua esposa Romola Nijinska).

Inicialmente, ao tratarmos da sexualidade nos séculos XIX e XX, observamos a heterogeneidade sexual, o que permitiu uma introdução à visibilidade das relações homossexuais. A partir de então, começa uma saída da condição clandestina que viviam os praticantes da homossexualidade (c.f. Foucault, 1988, p. 38).

Embora a heterogeneidade dos sexos seja presença constante nos séculos XIX e XX, as relações conjugais se fixam ainda por regulações sexuais que se dão de forma intensa, marcada principalmente pela vigilância da conduta social (o que legitima a relação de Vaslav Nijinsky e Sergei Diaghilev).

O século XIX é marcado por uma posição de caráter médico e jurídico das chamadas perversões sexuais (nas quais se incluía a homossexualidade) o que estabeleceu uma busca das atitudes sexuais da periferia, provocando a incorporação das perversões e uma nova especificação dos indivíduos. Assim, termos como sodomita caem em desuso. Depois desta constatação, se constrói uma estereotipada do homossexual, em dito período (com um caráter misterioso).

A medicina do período considera a homossexualidade, segundo o artigo de *Westphal* de 1870, um conjunto de “sensações sexuais contrárias” e não considera a intervenção do masculino e do feminino ao mesmo tempo. Neste caso, ocorre uma transformação da figura reincidente do sodomita à espécie homossexual ao transferi-lo da prática da sodomia à androginia interior e hermafroditismo de alma. Neste momento, se estabelece um desenvolvimento nas discussões sobre a atração entre iguais, a tratando como aberração sexual, contraposição à natureza, mania, perversão ou enfermidade como na segunda metade do século XIX. A ciência do período busca



analisar estes fenômenos marginais com o objetivo de manter tais indivíduos à margem e conservar a integridade e a saúde dos indivíduos considerados “normais”.


O século XX retomou as reflexões iniciadas nos séculos anteriores e propôs uma inovação que muda a visão existente sobre a homossexualidade. Através da Psicanálise e das teorias baseadas na sexualidade humana, busca-se novas interpretações da condição homossexual através da interpretação do inconsciente. Embora os estudos psicanalíticos iniciais tenham auxiliado à compreensão da condição homossexual, a aceção da mesma como perversão demonstra a visão preconceituosa já existente na época. O valor de perversão determinado ao homossexual da época o aproxima da animalidade (c.f. Costa, 2002, p. 63). Paralelamente, a elaboração do termo “homoerótico”, por Sandor Ferenczi (1873-1933), diminui o sentido preconceituoso dado à dita condição sexual pelo senso comum e a desvincula de uma ordem médico-psiquiátrica.

A construção do termo homoerótico, nos obriga a repensar a questão da atração entre indivíduos do mesmo sexo, dissociando tal condição de um viés natural e a relacionando à subjetividade e à realidade linguística. Para Ferenczi (1970), a expressão *homossexual* é insuficiente para dar conta das experiências psíquicas dos sujeitos homoeroticamente inclinados e a associação entre os termos erotismo e sexualidade corroboram para coadunar tal experiência à finalidade ético-estéticas e afastá-la de uma codificação moral inventada pela ciência.

Ao relacionarmos o contexto histórico e social no qual está inserido Vaslav Nijinsky, identificamos que a criação do imaginário do homossexual moderno tem sua base no exotismo – com o intuito de afirmar a superioridade do branco burguês em relação ao homem colonizado e de atribuir ao homoerotismo masculino um objeto do poder. Tal homoerotismo da época vem de encontro ao ideal da sociedade liberal burguesa que, no auge do poder, permite a circulação social e ostentação destes indivíduos, mas faz dos mesmos criminosos quando são descobertos ou têm sua sexualidade policiada e/ou denunciada às autoridades jurídicas (daí a necessidade de Diaghilev manter a clandestinidade de seus relacionamentos amorosos).

A escrita catastrófica de um clown de Deus

Ao falarmos sobre a escrita artística de Vaslav Nijinsky (não somente a escrita de seus diários e cadernos mas também, seus desenhos e suas coreografias), partimos do princípio que esses grafismos são uma espécie de desequilíbrio, assim como é a pintura.



Para Deleuze, a catástrofe está no ato de pintar, a ponto de afirmar que “sin ella el acto de pintar no podría ser definido” (DELEUZE, 2007, p. 24).

A idéia de catástrofe é associada à destruição numa perspectiva benjaminiana que baseia-se na pintura *Angelus Novis* (de Paul Klee)², amplamente discutida no clássico ensaio “Sobre o conceito de história” (1987). Segundo o autor, a noção de catástrofe está vinculada ao progresso. Numa visão deleuzeana, a catástrofe é o ponto de partida para a criação. Ao observar a estética de Klee, Deleuze aponta a necessidade de caos para que saia de lá o que se chama de ovo ou cosmogênese (c.f. Deleuze, 200: 26) .

Ao pensarmos sobre uma potência de criação nas construções de Nijinsky, notamos sua produção artística subordinada à esfera do controle (caracterizado pelas figuras de Sergei Diaghilev e de um deus castrador). Neste sentido, cabe afirmar que a catástrofe precisa ser controlada para que a obra evolua.


Entendendo o ato de escrever como “loucura”, conforme afirma Blanchot (2001), é válido ressaltar que tal condição promove um estado de liberdade que não livra, antes a duplica em outra loucura que fará o indivíduo crer que ela pode afirmar-se à luz do dia, como a reserva ou o futuro das possibilidades comuns (BLANCHOT, 2001, p. 209). Tendo como base a afirmação anterior, considerarmos que a condição de transtorno psíquico na qual Vaslav Nijinsky está enquadrado contribui para a elaboração de um discurso que oscila entre a busca de liberdade e o aprisionamento moral. Podemos verificar tal afirmação em muitos de seus desenhos feitos após a descoberta do quadro de esquizofrenia, como em *Bailarina ou O Deus da dança* (lápiz e giz de cores, sobre papel, 34, 3 x 24, 5 cm)³.

Observa-se que as linhas que compõem o desenho da bailarina estão interligadas, dando a impressão de que, mesmo sendo um ser etéreo, a mesma encontra-se presa em si mesma. O desenho também evidencia a ideia de um pensamento contaminado pelo caos, presente numa cultura embasada na ordenação; na fixação (oriunda da formação clássica do artista).

No desenho observamos também, o conceito de surgimento da cor a partir do caos, formulado por Gilles Deleuze. O autor afirma que no ato de pintar “existe el momento del caos, luego el momento de la catástrofe, y algo sale de allí, del caos-

² No texto “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin utiliza a metáfora presente na pintura de Klee para retratar o progresso contraditório que impede ao “anjo da história” de caminhar devido o progresso devastador. Se propõe a busca dos restos da história por uma “história a contrapelo”. Para Benjamin, o ato do anjo não conseguir encontrar esses “restos de história” impossibilita a ocorrência de reconstrução.

³ http://ciaplumbea.blogspot.com.br/2014/03/inspiracoes_24.html



catastrofe: el color” (DELEUZE, 2007, p. 28). O movimento acontece timidamente, através do uso do amarelo no espaço entre linhas e de traços mais fortes de preto dando este sentido de caos-catástrofe.

Ao comentar o texto de William Emboden⁴ sobre os desenhos de Nijinsky, Gil enfatiza que não devemos associá-los ao quadro de esquizofrenia do bailarino. O autor reforça a visão de Emboden ao citá-lo: “[...] qualquer que seja o meio utilizado, o traço nele, é sempre uma extensão da linha coreográfica, da própria linha da sua dança” (EMBODEN: 2004, p. 203).

As coreografias de Nijinsky sofrem influência da geometria (devido seu contato com a teosofia) mas, que busca desvincular-se da padronização clássica do ballet (linhas perfeitamente corretas). Em *Le sacre du printemps* (1913), encontramos esta relação do artista com as formas geométricas, notada pela desestruturação da postura da coluna fazendo com que os bailarinos dancem no *demi plié*⁵, execução de movimentos *endedans*, braços que fogem ao código imposto pela dança clássica e uso dos pés flexionados e livres das sapatilhas de ponta. Vale ressaltar que a iniciativa de Nijinsky foi recebida de maneira tumultuada por espectadores e crítica, uma vez que *Le sacre* feria a tradição de dança até então predominante.

Un fauno que se dobra

Pensando em novas possibilidades de expor o corpo dançante em cena na Belle Èpoque, notamos que em *L'après midi d'un faune* (1912) temos a primeira tentativa de “colocar o balé a serviço da sexualidade” (SILVA, 2005, p. 139). A representação pictórica do artista mostra um corpo que está para ser feito; entre o masculino e o feminino; entre a casaca e o de fora (como podemos ver nas performances do dançarino de Butô Tatsumi Hijitaka⁶). Temos então, um corpo que se dobra a fim de encontrar sua postura natural. Este corpo que coloca-se entre o vivo e o morto a ser dado, consolidando o natural que é antinaturalizado.


Na pose da tradicional fotografia de *L'après midi d'un faune* (1912)⁷, vê-se um corpo que, embora mantenha uma geometria e uma força rítmica, busca o natural que antinaturaliza, no movimento de ir ao chão. O figurino compõem um personagem que

4 C.f. Emboden, William A. “Les dessins de Nijinsky”. In: *Nijinsky: 1889- 1950*, Catal. Expos. Musée d'Orsay, 23 out.. 200- 18 fev. 2001. Réunion de Musées Nationaux.

5 Flexão parcial dos joelhos.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=sCT3vp0Gu1o>

7 <https://nycdancestuff.wordpress.com/2011/11/10/a-study-of-lapres-midi-dun-faune/>



transita entre o andrógino e o animal, reteirado pelo gestual executado em toda a cena do ballet.

Tanto na coreografia de Vaslav Nijinsky como na dança Butô de Hijikata, nota-se a distinção da forma, traçando um contorno corporal (delimitando a entrada da forma no informe). Podemos observar um prenúncio desta perspectiva, à medida que o corpo do bailarino tenta desvincular-se da estética clássica. Em grande parte da movimentação de Nijinsky, o contorno é expresso como algo ténue que se desfaz delicadamente – sempre seguido de expressões faciais que lembram uma careta.

Para Didi-Huberman⁸, “o rosto contraindo-se ao excesso sobre seus próprios momentos críticos, decompunha todas as retóricas clássicas de 'expressão de emoções', todos os 'alfabetos' fisiognômicos que haviam precedido” .


Alguns desenhos do bailarino podem ser associados às máscaras que, segundo Bataille, representam a “encarnação do caos” (MORAES, 2012, p. 171) e demonstram a instabilidade e a desordem entre os homens.

Entendendo que Nijinsky continuava sendo coreógrafo mesmo no período considerado de “loucura”, quando precisou ser afastado dos palcos, Gil (2004) observa a formação do conceito de zona, caracterizado pelo espaço da heterogênese dos espaços que o bailarino atualiza com seus movimentos.

A ideia de ordenação do corpo presente na estética clássica é questionada a partir do posicionamento do corpo do bailarino em cena. Com sua dança que corroía a ordem retilínea das coisas, Nijinsky recolocava o corpo avultando sua fragilidade através de seu estado fragmentado. Segundo Moraes (2012), uma vez fragmentado, só lhe foi possível recuperar a unidade do corpo através de formas híbridas e monstruosas.

Ao apropriarmos-nos da figura mitológica do fauno (ou Pan, para a mitologia grega) como o deus relacionado à fertilidade e à sexualidade masculina e atribuindo a esse uma certa semelhança com o deus Dionísio – que representa a luta, a busca pela vida, a aventura, o viver sem restrições, as diversas aparências e significados que o homem pode assumir em sua existência, mesmo limitado em seu tempo –, retomamos a discussão de Michel Foucault sobre a sexualidade ao pensar a relação da amizade entre Nijinsky e Diaghlev, não pelo viés da repressão sexual (encontrado no discurso conservador do diário do artista, por exemplo).

8 DIDI- HUBERMAN. La ressemblance informe. op. cit. p. 97 (grifos do autor).



Tal relação de amizade, para além das reflexões pessimista e até do caráter abusivo que é evidenciado pela história da dança, nos chama atenção para a noção “modo de vida” (conforme afirma Foucault na entrevista intitulada “Da amizade como modo de vida” (1981). Segundo o filósofo, “um modo de vida [que] pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividade sociais diferentes. Pode dar lugar relações intensas que não se pareçam com nenhuma daquelas que são institucionalizadas e me parece que um modo de vida pode dar lugar a uma cultura e uma ética” (FOUCAULT, 1981, p. 3) .

A partir das reflexões presentes na entrevista de 1981 é possível pensar no atravessamento das sexualidade, visibilizando assim novas subjetividades de sexualidade na contemporaneidade. Sendo assim, esse corpo, antes fragmentado ganha potência de vida. Parafraseando o filósofo: “É preciso pensar um corpo que faça aparecer o inteligível sobre o fundo da vacuidade...”.

Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007.


FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

_____. *Da amizade como forma de vida: depoimento*. [25 de abril, 1981]. Paris: *Jornal Gai Pied*. Entrevista concedida a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo, Iluminuras, 2004.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NIJINSKY, Romola. *O diário de Nijinsky*. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.



PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós- modernidade*. Salvador, EDUFBA, 2005.