

## A POÉTICA DE *L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE*: DOS VERSOS AOS PALCOS, O HÍMEN DE MALLARMÉ

Thaís Meirelles Parelli<sup>1</sup>

**Resumo:** A presente pesquisa propõe um trabalho investigativo de literatura comparada das obras: o poema *L'après-midi d'un faune* (1876) de Mallarmé, o balé moderno e a notação coreográfica (1912) de Nijinsky inspirado no poema, também intitulado *L'après-midi d'un faune*. Temos, como objetivo, traçar um alinhamento entre tais poéticas e refletir como elas conversam entre si e como elas colaboraram para a construção do conceito de modernidade. Para isso, estudaremos a teoria poética e críticas sobre a dança de Mallarmé, e como ele 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 pré-moderna.

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

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 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 souou...

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 mera comparação entre as obras, que vai além do pensar sobre a adaptação do poema em dança/dramaturgia. Ali, eles andavam juntos, mas distinguiam-se: o poema soava ao mesmo tempo que a música e os rabiscos dançavam no papel. O balé de Nijinsky não só realizou o sonho do poeta de levar o Fauno aos palcos, como também criou uma forma poética do movimento, a qual se

---

<sup>1</sup> Graduada em Estudos Literários (UNICAMP); Mestre em Literatura e Outras Artes (UNICAMP); Bailarina formada pela Metodologia Vaganova/Russa. Contato: thaisparelli@gmail.com

aproxima da teoria do signo dançante na página em branco junto aos conceitos de musicalidade e experimentação gramatical de Mallarmé. Ali encontrei o *hímen*.

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, é recusado na submissão à editoração da terceira coletânea da revista *Parnasse Contemporain*. Incomodado 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.

Apesar de Mallarmé sempre desejar a forma teatral para este poema, certa vez escreveu a Cazalis: “Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes oeuvres lyriques, mon vers même, que j’adapte au drame”<sup>2</sup>. O poeta tinha consciência do quanto era imaterial seu Fauno e que ele não poderia se realizar em outro espaço senão o mental, ou no “espírito do espectador”, expressão que lhe agradava. Para ler Mallarmé é essencial que aceitemos nos entregar à linguagem e à autonomia das palavras, sem necessariamente nos apoiarmos nos significados comuns delas, pois estes nunca se afirmam, necessário também aguçar nossos sentidos para que estejamos abertos às sensações que o poema causa. A poesia mallarmeana não visa o real nem a verdade das coisas, há explosões de formas e cores, tudo tem movimento, cheiro, sabor, texturas, luz, música e sonoridade poética, timbres e acordes que vibram e ressoam.

O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória, finaliza esse isolamento da fala: negando, de um traço soberano, o acaso permanecido nos termos apesar

---

<sup>2</sup> Este poema possui uma grande e bela ideia, mas os versos são terrivelmente difíceis de fazer, por tê-los feito absolutamente cênicos, não são possíveis no teatro, mas exigem o teatro. E ainda quero preservar toda a poesia de minhas obras líricas, meu próprio verso, que adapto ao drama. (MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, Carta a Cazalis, 1865.)

do artifício de seu retempero alternado no sentido e na sonoridade, e causa em vocês essa surpresa de não ter ouvido jamais tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo em que a reminiscência do objeto nomeado banha-se numa nova atmosfera. (MALLARMÉ. “Divagações”, p. 167)

Na última edição, portanto, o Fauno ganha o formato pelo qual é mais conhecido: uma égloga de aproximadamente quatro páginas, com vozes que oscilam entre o dramático, o lírico e o épico – há uma mistura dos gêneros das versões anteriores. Sabemos que Mallarmé se inspirou na passagem do livro *Metamorfoses* de Ovídio, que conta sobre Pã e a ninfa Syrinx que se transformou em caniço para fugir das garras do Deus, e este, para possuí-la de alguma forma, forja uma flauta com os tubos. O poema parece seguir este mesmo movimento: o Fauno deseja possuir a ninfa, mas jamais a alcança, ele não a possui efetivamente. Mesmo forjando e tocando a flauta ele não tange a melodia; se buscarmos o termo *música* no dicionário de etimologia, observamos o termo do grego *musiké téchne* significa “a arte das musas”, e Musa (do grego *mousa* - canção ou poema) é aquela que não se alcança, não se toca e não se vê - é inspiração.

Mallarmé parece metaforizar e personificar o movimento da ninfa no poema: fugazes, os versos escorrem e desaparecem enquanto outra imagem se forma na linha seguinte para esvoaçar novamente, como a ninfa que escapa por entre os dedos. A sonoridade da língua francesa ajuda a termos tal sensação, graças à escolha certa das palavras de Mallarmé e à disposição delas no ritmo desejado, de sopro e respiro, como quando se toca uma flauta. A desmaterialização da ninfa nas lembranças do Fauno se materializa na flauta e na musicalidade do ritmo do poema. É através da flauta que o Fauno desperta o real que ao mesmo tempo não está ali, encoberta pelo Nada. O poema é “Syrinx”, ao mesmo tempo flauta e ninfa, é música e Musa, que ecoa notas em um ritmo constante de alexandrinos até alcançarem o silêncio breve da retomada do ar para a próxima nota e sopro.

No início do poema, o Fauno encontra-se em um rochedo após o meio-dia, e devido ao estado de torpor que esse horário causa, está sonolento e parece fabular episódios em sua mente movido pelas sensações despertadas pelos seus sentidos - deitado na pedra ardente de sol, ele ouve o som do vento e das águas se dissipar no bosque e cria as imagens das ninfas. A sensação é de que o Fauno adormece no fim do poema, como se fosse começar a sonhar com as sombras a partir do ponto final. O movimento de estar num

sonho, considerando que o exercício de imaginar também é sonhar, para entrar em outro sonho, reitera a perpetuação das ninfas, num ciclo sem fim nem começo, eterno.

O hímen de Mallarmé ao qual me referi no começo do texto, foi um termo bastante utilizado pelo poeta para designar a união de dois termos opostos. Poesia e dança; poesia e música; dança e música, porém, por não serem a mesma coisa, não significa que não possam fazer um movimento de reflexão, de se refletir através do outro. A página dupla também é um ótimo exemplo para essa metáfora:

A dobra, ou este hímen, funciona como véu, pois cada página virada rompe com a inviolabilidade do texto, com a virgindade do escrito, que se revela ao leitor. Assim, cada página virada é uma aparição, um desvelamento, uma revelação. A “dobra” se assemelha assim à ideia de reflexão, termo que também implica um duplo, termo que gera um duplo, uma imagem, a página dividida em duas não reflete seu outro lado, apenas se fecha sobre si mesma. Ou seja, apenas a página dupla, que ignora a dobra das páginas, permite que um lado da página se espelhe no outro, dialogue com o outro e nele se reflita. A página dupla permite um movimento de ir e vir, que é a verdadeira reflexão (...) (AGOSTINHO, p.11)<sup>3</sup>

Mallarmé usa esta mesma metáfora para criticar a *união das artes*, ou a Arte Total, expressão que Richard Wagner tinha como máxima. Há uma passagem no poema do Fauno em que o termo “hymen” aparece inscrito diretamente – Jean-Nicolas Illouz nos explica que a união das artes proposta pelo hímen está figurada poeticamente no Fauno:

Comme le faune désire toutes les nymphes, *L'Après-midi d'un Faune* réclame tous les arts; à condition toutefois que cet “hymen” des arts, à l'image de l' “hymen souhaité” du faune et des nymphes, unisse les arts entre eux en préservant la “virginité” de chacun (...) Dans la période symboliste, cette figure de l' “hymen” des arts peut valoir comme un nouveau paradigme des relations inter-artistiques, implicitement opposé à la formule wagnérienne de “l'art total”( ILLOUZ, p. 04).<sup>4</sup>

Portanto, de acordo com as visões artísticas e poéticas mallarmeanas, as artes seriam mantidas e separadas por este véu, porém ele não permanece completamente inviolável. A poesia pode se apropriar da música ainda se mantendo virgem e fiel a si

---

<sup>3</sup> AGOSTINHO, Larissa Drigo. Aspectos visuais e sonoros de *Um lance de dados*. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1349>

<sup>4</sup> “Como o fauno deseja todas as ninfas, “A tarde de um fauno” clama por todas as artes; desde de que este “hímen” das artes, a imagem do “hímen desejado” do fauno e das ninfas, una as artes entre si e preserve a virgindade de cada uma. No período simbolista, esta figura do “hímen” das artes se vale como um novo paradigma das relações interartísticas, implicitamente opostas à fórmula wagneriana da “arte total”.

mesma; a dança pode se inspirar no poema, mas seus movimentos permanecem virgens e não necessariamente ilustra o movimento do poema. Não era preciso que Debussy escrevesse sua composição se baseando na rítmica do poema, escolhendo notas que correspondessem à musicalidade das palavras - uma transposição direta seria uma redundância inútil. E também não era necessário que Nijinsky marcasse todas as cenas do poema em palco ou que seguisse toda forma circular da música de Debussy. Eles, Nijinsky e Debussy, não romperam com o hîmen de Mallarmé. Mantiveram sua virgindade artística, mas se refletem uns nos outros neste movimento da página de ir e vir, num diálogo contínuo e infinito, suscetível a interpretações e reflexões distintas em cada leitor, espectador ou ouvinte.

A estreia da peça de Debussy foi em 1894, marcando o início da música moderna. Anos mais tarde em 1912, Nijinsky aparece sugerindo uma dança autônoma e absoluta em seu primeiro trabalho como coreógrafo. Seus movimentos angulosos contrastam com as linhas circulares do prelúdio de Debussy. Parecem ser os opostos (e são em certa medida), porém, assim como acontece na música e no poema, tudo na coreografia sugere uma ausência: o desenrolar das cenas se dão em linhas paralelas de corpos que nunca se tocam e alcançam o desejo, só há sugestão. Mais uma vez temos o hîmen: dança e música se afastam e se atraem, se contrastam e se entrelaçam. Nijinsky continua propagando a metáfora de Mallarmé.

Durante a primeira temporada do Fauno, Romola, esposa de Nijinsky, nos conta um episódio interessante:

During this season a French gentleman complimented Nijinsky in his expression of Mallarmé's *L'après-midi d'un faune* in movement. Surprised, he had to admit that he had never heard of the poem. (NIJINSKY, R. p. 142)<sup>5</sup>

É curiosa a afirmação de Nijinsky. Sabemos que ele lia e falava francês, como ele mesmo afirma em seus *Cadernos*. Diaghilev, diretor da companhia e amante do bailarino, certamente sabia da existência do poema e o conhecia. Debussy trabalhou pessoalmente com Nijinsky e tornou-se próximo a Mallarmé quando ainda vivo. O jogo de quebra-cabeça aqui não se encaixa. Observe o programa do balé:

---

<sup>5</sup>Durante a temporada um homem francês cumprimentou Nijinsky pela sua expressão do poema "A tarde de um fauno" de Mallarmé em movimento. Surpreso, ele admitiu nunca ter ouvido falar do poema.

‘On devra danser L’après-midi d’un Faune au milieu d’un paysage avec des arbres en zinc.’ Phrase dite de Stéphane Mallarmé.  
... Ce n’est pas L’après-midi d’un faune de Stéphane Mallarmé; c’est sur le prélude musical à cette épisode panique, une courte scène, qui la précède:

Un Faune sommeille  
des nymphes le dupent  
une echarpe oubliée satisfait son rêve  
le rideau baisse pour que le poème commence  
dans toutes les mémoires.

A referência ao poema e à figura de Mallarmé é direta. Nijinsky certamente leu o programa e ajudou a escrevê-lo. E além disso, a própria Romola se refere ao balé como “choreographic poem”. O que provavelmente deve ter ocorrido é que Nijinsky não gostou de ser comparado à Mallarmé daquela maneira, pois o francês não tinha entendido a essência do espetáculo. Nijinsky não tinha adaptado ou traduzido o Fauno de Mallarmé para o palco, o balé não era uma mera reprodução ou encenação do poema. Existia um véu entre o poema e a dança. O balé brilhava por si.

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 assential 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. (...) Every movement can be made in the art; all movements are possible if they are in harmony with the basic truth of the conception, even in their most violent and dissonant gestures. (NIJINSKY, R.; p. 122)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> 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. Todo movimento pode ser feito na arte; todos eles são possíveis se estão em harmonia com a verdadeira base da concepção, mesmo em seus gestos mais violentos e dissonantes.



Nijinsky queria expressar a Ideia através do movimento sem a necessidade da pantomima ou através das cinco posições clássicas ou do poema ou da música. Ele tinha consciência de que dançar ia além de toda estética do balé, sua concepção de dança não tinha limites. Desejava que seu Fauno fosse dançado até mesmo sem música, pois esta não seria necessária para explicar o que estava acontecendo em cena, os movimentos se encarregariam disso, eles explicariam a si mesmos. Por isso ele não sabia qual música utilizaria e nem ao menos conhecia o prelúdio de Debussy. Depois de algum tempo, entre as várias pesquisas de Diaghliev para tentar achar a música ideal, encontraram o prelúdio. Nijinsky gostou da música, mas ainda não era o que desejava nos conta Romola: “the music was too circular”. Mas, por “falta de algo melhor” ficaram com Debussy. A oposição entre o circular e o anguloso ficaria interessante, afinal.

Após 120 ensaios, o Fauno teve sua estreia em 1912.

Lá, em cima de um monte rochoso, está o fauno a descansar. Devagar ele começa a se movimentar, está de costas para plateia. Algo estranho acontece aos olhos do público: a coreografia se mostra brusca e angulosa, de frases curtas, pontuada 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. Há pausas e silêncio. Não se vê ponta de pés e sapatilhas de cetim.

Já era esperado que a estreia do balé fosse um escândalo, principalmente devido à cena final com movimentos orgásticos do Fauno 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. Ninguém esperava tal estilo de montagem coreográfica de Nijinsky. Esperavam-se saltos, movimento, dinâmica, pois assim era Nijinsky nos palcos. Foi uma revolução para os *Ballets Russes* e, juntamente, um avanço para a filosofia da dança - daí seu apelido como pai da dança moderna - o sentido do movimento não mais se estabiliza, mas se abre para interpretações do inconsciente; o esvaziamento liberta o bailarino da significação.

Nijinsky se apropriou de um novo corpo, libertou-se do cânone e foi capaz de dar a devida intensidade à ruptura destes cânones. Ele 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 apresentando-a rompida, nova, reestruturada - uma nova maneira de se pensar o movimento. Nijinsky se auto transmuta 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 na notação as próprias notas musicais e suas pausas para escrever sua sequência coreográfica.

I work, I compose new dances and I am perfecting the system of dance notation, which I have invented in these last years. I am very happy to have found this notation, which for centuries has been searched for, because I believe, and I am sure, my dear friend, you agree, that this notation is indispensable for the development of the art of the dance. It is a simple and logical means to note down movements. In a word, this system will provide the same service for the artists of the dance that musical notes give to musicians. (NIJINSKY, apud GUEST, p. 06)<sup>7</sup>

A notação é cheia de símbolos, bastante complexa e confusa. Ann Hutchinson Guest, em 1991, com ajuda de Claudia Jeschke, fizeram um trabalho primoroso de intensa pesquisa para desvendar as anotações e símbolos de Nijinsky e lançaram o livro “Nijinsky’s Faune Restored”. Além de todo o estudo sobre a notação de Nijinsky, o documento é transcrito para a notação “Laban”, mais utilizada e conhecida nos dias de hoje.

Nijinsky trabalha o desenho coreográfico sobre a nota musical da partitura de Debussy, pois, afinal, como ele poderia eternizar seu Fauno? Seria isso possível já que a

---

<sup>7</sup>“Eu trabalho, eu componho novas danças e estou aperfeiçoando o sistema de notação de dança, que eu inventei nestes últimos anos. Estou muito feliz por ter encontrado essa notação, que durante séculos foi procurada, pois acredito, e tenho certeza, meu querido amigo, você concorda que essa notação é indispensável para o desenvolvimento da arte da dança. É um meio simples e lógico para anotar movimentos. Em uma palavra, este sistema irá prover os artistas da dança da mesma forma que as notas musicais aos músicos.”



dança é uma arte completamente efêmera, que desaparece no instante seguinte ao que ocorreu? Ele acrescenta alguns símbolos a mais nos pentâmeros tornando a nota um signo dançante que acompanha o ritmo da música e, o mais importante, suas pausas: pois, aqui, como diz Badiou, “a única função da música é marcar do silêncio”. E tais silêncios e fugas do signo que dança no papel em branco resgatam o Fauno de Mallarmé e sua teoria poética. A intenção do bailarino era a de eternizar o Fauno, porém, ele vai além: cria uma poética do movimento, uma escrita completamente nova e mallarmeana que contém os conceitos da musicalidade, brancos e silêncio, e a experimentação gramatical e disposição textual de Mallarmé, que neste caso se aplica às notas musicais.

A palavra em Mallarmé se expande e torna-se signo: se liberta de todo significado e transpõe o poema: “a obra pura implica a desapareição elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras” (MALLARMÉ, p. 164). A palavra e o corpo dançante nada representam, um corpo dançante jamais é *alguém*, é simplesmente símbolo, é um “corpopsentimento” (especifica Badiou). Por mais que Nijinsky tenha tentado eternizar seu Fauno, isso jamais poderá ser possível em seu sistema de notação que torna o bailarino um signo. Esse poder ainda lhe escapa pelas mãos, pois a dança é o corpo silencioso, a metáfora do pensamento, como dirá Mallarmé.

A dança, como metáfora do pensamento, apresenta-a sem relação com outra coisa senão consigo mesma, na própria nudez de seu surgimento. A dança é o pensamento sem relação, o pensamento que nada traz, que nada relaciona. (BADIOU, p. 90)

E na pedra ao sol, como diria Mallarmé, a folia começa e o ardente desejo ao calor do dia se iguala! Com o fechar das cortinas, Nijinsky dá margem para o poema começar a surgir na mente dos espectadores, como dizia o libreto. O Fauno adormece e o ciclo eterno deste sonho se perpetua entre as artes, eternizando a ninfa, o som da flauta, a musa inatingível. A fuga é eterna. O ciclo entre os “Faunos” é infinito - todas as três formas de arte se tocam, ressoam e vibram reciprocamente ao mesmo tempo em que se repelem, se seduzem e se atraem, para se afastarem mais uma vez, e permanecerem com o hímen, virgens e belas por si próprias, mas evocando umas às outras, num estado de arte sublime.

## Referências bibliográficas

BADIOU, Alain. *Pequeno manual da inestética*. São Paulo: Estação liberdade, 2002.

BORGES, Eveline. *L'après-midi d'un faune: do teatro/do livro ao livro/ao teatro*. Tese de Doutorado, UNICAMP, 1997.

CAMPOS, Augusto. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAVRELL, Holly E. *Dando corpo à história*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

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

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

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski. *Littérature* 2012/4 (n° 168), p. 3-20.

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.