

UNIVERSIDADE ABERTA

Entre a literatura e o cinema: do livro *Cadernos de Nijinski: O Sentimento* (1998) ao filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2002)

Mariane Barros Fernandez

Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

2022

UNIVERSIDADE ABERTA

Entre a literatura e o cinema: do livro *Cadernos de Nijinski: O Sentimento* (1998) ao filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2002)

Mariane Barros Fernandez

Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes

Dissertação apresentada na Universidade Aberta com vista à obtenção do grau de Mestre em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes sob a orientação da Professora Doutora Maria do Rosário Lupi Bello

2022

. Resumo

Este trabalho tem por objetivo apresentar o estudo da obra literária *Cadernos de Nijinski: O Sentimento* (1998), estabelecendo relações com a posterior obra fílmica *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2001), de forma a melhor compreender algumas das implicações manifestadas na passagem de uma narrativa literária para narrativa fílmica. O fato de o filme ser baseado nos cadernos escritos pelo bailarino não representa sua total dependência do livro, pois, apesar de as obras “dialogarem” entre si, elas repercutem, no leitor e no espectador, uma variedade de impressões e sentimentos por muitas vezes distintos.

Por outro lado, sendo a dança o ponto fulcral de ambas as obras, esta investigação resultou no cruzamento de três formas de expressão artística que se interligam e fecundam de forma evidente. Ao longo dos anos, a arte da dança foi expressa por várias pessoas de diferentes maneiras. O seu encontro com o cinema foi muito prolífico, e este vínculo se fortaleceu de tal forma que a cada ano novas produções são criadas ou até mesmo recriadas renovando as diferentes dimensões desta parceria.

Palavras-chave: dança; filme; literatura; Nijinsky; cadernos; imagens em movimento; interartes.

. Abstract

This work aims to present a study of the literary work *Cadernos de Nijinski: O Sentimento* (1998), establishing relationships with the subsequent film *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2001), to better understand some of the implications manifested in the passage of a literary narrative to a film narrative. The fact that the film is based on the notebooks written by the dancer does not represent total dependence on the book, since although the works "dialogue" with each other, they reverberate, in the reader and in the spectator, a variety of impressions and feelings, often distinct.

On the other hand, with dance being the focal point of both works, this investigation resulted in the crossing of three forms of artistic expression that intertwine and fertilize in an evident way. Over the years, the art of dance has been expressed by many people in different ways. Its encounter with cinema was very prolific, and this bond was strengthened in such a way that every year new productions were created or even recreated renewing the different dimensions of this partnership.

Keywords: dance; film; literature; Nijinsky, diaries; moving images; interarts.

. Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Doutora Maria do Rosário Lupi Bello.
Aos meus pais.
Ao meu companheiro Celso de Andrade Ferreira.
Aos cientistas Dr. Norberto Keppe e Dra. Claudia Pacheco.
A Deus e Nossa Senhora.

. Índice Geral

. Resumo.....	II
. Abstract.....	III
. Agradecimentos	IV
. Índice Geral.....	V
. Introdução	6
Capítulo 1: O Mito Nijinsky	
1.1 O Garoto Prodígio.....	11
1.2 O Talentoso Bailarino.....	12
1.3 O Jovem e Polêmico Coreógrafo.....	14
1.4 A Loucura.....	15
Capítulo 2: Os Cadernos de Nijinsky.....	17
Capítulo 3: O Corpo que Dança através das Imagens Móveis.....	21
Capítulo 4: O Legado de Diaghilev e a “presença” de Nijinsky no Cinema.....	30
Capítulo 5: A Passagem do livro <i>Cadernos de Nijinski: O Sentimento</i> , para o filme <i>The Diaries of Vaslav Nijinsky</i>	35
5.1 Sobre O cineasta Paul Cox	37
5.2 Da Narrativa Literária para a Narrativa Fílmica.....	41
5.3 O filme <i>The Diaries of Vaslav Nijinsky</i> (2002)	47
. Considerações Finais.....	56
. Referências Bibliográficas.....	61

. Introdução

A afinidade entre dança e cinema se faz presente na história das artes de um modo singular. Ao estudarmos as origens do cinema, encontramos evidências concretas do uso intenso de movimentos de dança que demonstram esta conjunção central do surgimento do cinema com o da dança moderna, principalmente no que se refere à atenção do corpo em movimento e seus possíveis significados.

No início do cinema mudo, os filmes eram uma das atrações dos teatros populares chamados *vaudevilles* (termo originado do francês, “voix de ville”). Estes primeiros filmes, muitos deles realizados com dançarinos, eram intercalados por uma variedade de atos de cantores, músicos, comediantes, acrobatas e bailarinos. Apesar de historiadores do cinema afirmarem que os filmes contribuíram para o fim deste gênero teatral, encontramos diversos exemplos que demonstram que ambos não apenas dividiram o palco, mas também trocaram diversas práticas performáticas.

Com o passar do tempo e, principalmente, com o advento das narrativas de longas-metragens, muitas das atrações dos *vaudevilles* passaram a servir de entretenimento para o cinema. O público, em busca de novidades, testemunhava o surgimento de uma tecnologia surpreendente que fazia as imagens se movimentarem de forma “mágica”. A união destes avanços tecnológicos no campo cinematográfico com a nova arte teatral da dança moderna do início do século XX gerará um dos impactos mais poderosos na história das artes, trazendo um período de intensa inovação e revigoramento.

Os primeiros experimentos de dança moderna de artistas como Isadora Duncan (1877-1927), Loïe Fuller (1862-1928), Ruth St. Denis (1879-1968) e Vaslav Nijinsky (1889-1950), ilustram como seus criadores estudaram intensivamente as mudanças no gesto expressivo, revelando novas perspectivas artísticas e sociais de vanguarda. Estas danças tornaram-se como um microcosmo de um todo maior, onde o intérprete/dançarino passará a ser o elemento central de ligação com o público.

Para o crítico literário inglês Frank Kermode (1919-2010), é na escrita da dança do poeta francês Stéphane Mallarmé (1863-1898) que a literatura e demais artes se combinam para ilustrar mais claramente a corrente artística e intelectual desse período. Mallarmé encontrou na arte da dançarina americana Loïe Fuller um perfeito tema de seus ideais

estéticos e, conseqüentemente, por meio de seus escritos, Fuller assume seu lugar na história como uma artista fundamental que se antecipou aos radicais mais amplamente reconhecidos da dança moderna inicial: Isadora Duncan e o *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev (1983:145).

Inspirada por Loïe Fuller, a dançarina e coreógrafa Ruth St. Denis aprende a eficácia do controle técnico completo do palco, fazendo uso da tecnologia de forma a criar uma experiência única para cada público. Em 1916, junto com seu marido Ted Shawn e os bailarinos de sua companhia, participa da produção da famosa seqüência babilônica de dança do filme *Intolerance: A Sun-Play of the Ages*, do cineasta americano D. W. Griffith (1875-1948), que impactará a qualidade estética dos movimentos de câmera.

Em seu livro *Cinema 1: The Movement-Image*, o filósofo francês Gilles Deleuze emprega as teorias de Henri Bergson para chegar a uma relação entre a nova filosofia do movimento de Bergson, a dança moderna e a forma de arte emergente do cinema. Segundo Deleuze, “[...] a dança, o balé, a mímica abandonavam as figuras e as poses para liberar valores não-posados, não pulsados, que reportavam o movimento ao instante qualquer. [...] Tudo isso conspirava com o cinema” (1983:12).

Os estudos destes conceitos históricos, artísticos e filosóficos foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho transdisciplinar, que envolverá uma intensa correspondência entre as artes, incluindo os processos históricos de vanguarda, a localização de obras-chave no início do cinema, a era de ouro de Hollywood e sua representatividade nas inovações cinematográficas e nas práticas artísticas atuais. E, principalmente, a importância de uma abordagem comparatista ao se estudar os diversos processos envolvidos na passagem de uma narrativa literária para a narrativa cinematográfica.

O primeiro capítulo descreve a vida do polêmico bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinsky (1889-1950), que iniciou sua carreira aos quatro anos de idade em espetáculos teatrais e circenses. Entre 18 e 28 anos, alcançará o auge de sua carreira como primeiro-bailarino e coreógrafo da Companhia *Ballets Russes*. Neste período, conquista a fama tanto de dançarino, ao desempenhar saltos espetaculares e de admirável técnica, como de coreógrafo de ballets polêmicos, como *L'Apré-Midi d'un Faune* (1912) e *Le Sacre du*

Printemps (1913). Porém, aos vinte e nove anos, Nijinsky entra em uma forte crise mental, caracterizada como esquizofrenia grave, manifestada por fortes delírios e alucinações. O bailarino perde a noção da realidade e acaba por abandonar os palcos. Durante os próximos trinta anos, Nijinsky passará por inúmeros tratamentos psiquiátricos, até que morre aos 61 anos em uma clínica em Londres em 8 de abril de 1950.

O segundo capítulo apresenta um estudo dos *Cadernos de Nijinski* (1998), livro traduzido da versão em francês publicada em 1995 pela editora Actes Sud, que consiste na edição integral dos quatro cadernos escritos pelo bailarino russo, poucos meses antes de sua internação no sanatório Bellevue, em Kreuzlingen (Suíça). Acredita-se que escreveu os quatro cadernos, posteriormente chamados “*The Diaries*”, entre 19 de janeiro a 4 de março de 1919, durante o inverno nos Alpes em Saint-Moritz. Um dos principais materiais estudados sobre a vida do bailarino, e até mesmo comparado com as *Cartas de Van Gogh* (1914), *Os Cadernos de Nijinski*, registram tudo o que o bailarino pensa e sente, comenta sua relação com o empresário e companheiro Sergei Diaghilev, descreve seus sentimentos pela esposa, filha, amigos, expõe suas ideias sobre a dança, apresenta críticas sobre escritores, filósofos, cientistas e políticos e, principalmente, descreve sua profunda relação com “Deus”.

Na busca de um maior aprofundamento das inter-relações entre a literatura, dança e cinema, em torno de um núcleo central, os escritos autobiográficos do bailarino e coreógrafo Vaslav Nijinsky, o terceiro capítulo apresentará um estudo da relação íntima da dança moderna com o cinema. Consideradas como artes do movimento, dança e cinema compartilham o mesmo interesse em trabalhar com as variedades do corpo em movimento, sua relação com o espaço e tempo, sua natureza, forma, qualidade e intencionalidade. Como descreve Giorgio Agamben; “o gesto, mais do que a imagem, é o elemento cinematográfico” (1993:138).

Esta abordagem interdisciplinar buscará compreender como muitas destas danças inovadoras, consideradas revolucionárias para as estruturas conservadoras da época, ressoaram com as vanguardas artísticas do início do século XX, estabelecendo paralelos com a pintura, música, literatura e cinema, que valorizavam o processo contínuo de experimentação em busca de novos conceitos e significados artísticos.

“Não há interesse em alcançar o possível, mas é extremamente interessante realizar o impossível”¹, afirmou Sergei Diaghilev, um dos maiores diretores de ballet da história. Diaghilev dirigiu sua própria companhia, *Ballets Russes*, desde sua primeira apresentação em 1909 até a última em 1929. Esta companhia elevou o ballet de um entretenimento secundário ao status de uma arte de grande influência, conquistando toda a Europa durante o início do século XX. Diaghilev possuía o dom de identificar talentos e desenvolvê-los de uma forma que ressoa até os dias atuais.

O capítulo 4, *O Legado de Diaghilev e a “presença” de Nijinsky no Cinema*, descreve a importância da companhia *Ballets Russes*, que surpreendeu seus espectadores com sua integridade artística e incrível liberdade criativa. A “*art barbare*”, que os jornais parisienses publicavam pouco antes da noite de abertura das apresentações da companhia, revolucionava o mundo das artes. Seu principal bailarino, Vaslav Nijinsky, também influenciará diversos artistas e cineastas ao longo da história.

Chegamos no capítulo 5, coração do trabalho, que apresentará o estudo de caso da relação entre a obra literária *Cadernos de Nijinski: O Sentimento* (1998), conjunto de quatro cadernos escritos pelo bailarino russo, e a obra fílmica *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2002), do cineasta Paul Cox. Por muitos anos os escritos de Nijinsky foram editados e reeditados pela família, até que, em 1995, uma edição integral dos seus escritos é publicada pela editora *Actes Sud*, na França. Transformado em filme, pelo premiado cineasta Paul Cox, a obra cinematográfica *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2002), cria uma espécie de “tapeçaria” que justapõe o texto do diário sobre uma série de imagens e músicas, muitas delas retiradas das coreografias de Nijinsky, trazendo um imenso lirismo para os escritos do bailarino que, já afastado dos aplausos da plateia, sofre seus sentimentos ambíguos e, por muitas vezes, delirantes.

Apesar de Vaslav Nijinsky não ser considerado um grande escritor, seus escritos inspiraram a produção de filmes, documentários, espetáculos de dança, além de diversos artigos científicos sobre psicologia e psiquiatria, fato que demonstra uma incrível interligação entre os mais diferentes campos de estudos.

¹ Citação traduzida do inglês do artigo: *Serge Pavlovich Diaghilev (1872 - 1929)*. The Washington Times, March 24, 1916, page 6

Acredita-se que este estudo de caso, além de demonstrar como duas obras artísticas (literária e fílmica) “dialogam” entre si, também abre novas oportunidades no campo dos Estudos Interartes, ao promover o cruzamento e até mesmo a dissolução de fronteiras entre diferentes formas de arte, não somente nos campos da literatura, dança e cinema, mas em outros campos da vida cotidiana, onde arte e “não arte” se fundem, e o olhar artístico encontra seu objeto estético em tudo aquilo que transcenda sua visão imediata.

Capítulo 1: O Mito Nijinsky

1.1. O Garoto Prodígio

Vaslav Nijinsky (Vatslav Fomitch Nijinski, em russo) nasceu em Kiev (Ucrânia), no dia 12 de março de 1889. Filho de bailarinos poloneses, atuou desde os quatro anos dançando nas apresentações de seus pais em teatros e circos. Segundo Romola Nijinsky:

[...] O pai, Thomas Nijinsky, belo homem, de temperamento sombrio e arrebatado, altivo e ambicioso, era um dançarino já da quarta geração, numa família em que a arte e a técnica da dança se transmitiam de pais a filhos. [...] Vivia e dançava na Rússia, onde era célebre e popular ao mesmo tempo. Todavia, a sua origem polonesa e o fato de não ser graduado pelas escolas imperiais, impediam-no de realizar o seu maior desejo, que era tornar-se membro do Teatro Imperial. E foi esta a grande tragédia da sua vida. (1948:17)

Como não pertencia a qualquer teatro, Thomas não tinha residência fixa. A família Nijinsky ia de cidade em cidade exercer a sua arte, percorrendo toda Rússia do mar Báltico ao mar Negro, da Sibéria ao Turquestão. A mãe, Eleonora, bailarina graciosa e muito religiosa, por onde quer que passasse, levava os filhos à igreja. A vida da família era uma peregrinação constante.

Thomas logo percebeu que Vaslav era seu filho mais dotado e passou a instruí-lo. No entanto, em uma viagem pela Rússia Central, se apaixonou por uma jovem bailarina judia e resolve abandonar a família. Sua mãe, desamparada, muda-se com Vaslav e seus irmãos para São Petersburgo. Ao passo que lutava todos os dias para conseguir os meios de subsistência para seus filhos, também vislumbrava a possibilidade de Vaslav entrar na Escola Imperial da Rússia. E, para sua grande alegria, aos nove anos, Vaslav entra na escola de ballet do Teatro Imperial, a mesma escola de onde surgirão Michel Fokine, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, George Balanchine, Rudolf Nureyev, Natalia Makarova e Mikhail Baryshnikov.

Tal foi o sucesso de Vaslav que, dois anos antes de se formar, o diretor da Escola prontificou-se de fazê-lo entrar como membro regular do Teatro Mariinsky, um caso sem precedentes na história da Escola.

1.2 O Talentoso Bailarino

Após uma brilhante carreira escolar, Nijinsky torna-se solista no Teatro Mariinsky, São Petersburgo, em 1907, aparecendo em ballets clássicos como *Giselle*, *Lago dos Cisnes* e *A Bela Adormecida*.

Naquela época, na Rússia, havia um forte comércio sexual de dançarinos de ballet. Muitos jovens aceitavam honorários de patronos de ballet em troca de favores sexuais. Neste mesmo ano, um desses dançarinos apresenta Nijinsky ao príncipe Pavel Lvov, de trinta anos, rico entusiasta dos esportes. Foi nesta ocasião que muito provavelmente Nijinsky teve o seu primeiro relacionamento sexual, com a bênção de sua mãe, que além de sentir orgulho de ver seu filho com uma figura tão bela como o príncipe Lvov, também era grata pela sua ajuda financeira. Mas Lvov logo se cansou de Nijinsky e começou a apresentá-lo a outras pessoas, incluindo Sergei Pavlovich Diaghilev, então com 35 anos, uma das figuras mais proeminentes no mundo da arte de São Petersburgo.

Inicialmente Diaghilev promovia eventos artísticos diversos levando a arte ocidental para a Rússia. Posteriormente passa a promover eventos levando a arte russa para o Ocidente, tendo Paris como base. Em 1909, Diaghilev inicia o planejamento de levar a Paris não apenas a ópera russa, mas também o ballet russo. Esta temporada foi tão bem-sucedida que ele logo estabelece uma companhia permanente, *Le Ballets Russes*, que consistirá na companhia mais glamorosa e influente da Europa nas décadas de 1910 e 1920.

A dança de Nijinsky foi responsável em grande parte pelo sucesso da companhia. Por outro lado, foi esta companhia que deu fama a Nijinsky. Em São Petersburgo, ele foi um bailarino famoso localmente. Nos ballets da companhia, como *Les Sylphides*, *Scheherazade*, *Le Spectre de la Rose*, *Petrouschka*, e outros, coreografados por Michel Fokine (1880-1942), Nijinsky torna-se uma estrela internacional e, segundo muitos relatos, um grande artista.

Embora ainda estivesse florescendo na Rússia, o ballet na Europa estava em declínio por mais de meio século, e a dança clássica masculina estava praticamente morta como arte. Na maioria dos teatros de ballet ocidentais, os principais papéis masculinos eram frequentemente interpretados por mulheres *en travesti*.

Para quebrar o molde rígido em que o ballet havia caído no final do século XIX, Diaghilev propôs que cada peça fosse colocada em seu próprio mundo distinto, encontrando no orientalismo a chance para oferecer ao público um irresistível banquete visual.

Para o público francês, Nijinsky foi algo totalmente imprevisto, uma espécie de milagre. Os papéis que Fokine criou para ele eram frequentemente ambissexuais e fortemente sexuais. O melhor exemplo é o “Escravo Dourado” em Scheherezade, onde aparecia com seu corpo totalmente pintado de marrom, enrolado com pérolas, se apresentando não tanto como um objeto sexual, mas como o sexo em si, com todos os elementos de perversidade que a imaginação poderia fornecer: exotismo, androginia, escravidão e violência.

Tal pulo só poderia ser comparado ao de um tigre, até então enjaulado, e que, agora, acometia com ímpeto a vítima, logo arrastada até um divã, num sacalão da mais despejada luxúria. Nijinsky era de uma inexprimível selvageria voluptuosa. (NIJINSKY, Rômola; 1948:91).

Graças à coreografia de Michel Fokine, o bailado foi liberto da tradição clássica e encontrara em Nijinsky o representante mais entusiasta e revolucionário, que dançava com toda sua alma em movimentos extremamente harmoniosos e saltos que pareciam desafiar a lei da gravidade. Chamado por muitos de o “Deus da Dança”, a “Oitava Maravilha do Mundo” e o “Vestris do Norte” (referência ao bailarino francês Auguste Vestris).

Em suas memórias, Ottoline Morrell (1964: 135), uma das patronas do Ballets Russes, relata que, nos anos anteriores à guerra, Nijinsky era alvo de fábulas fantásticas, por exemplo, que usava cintos de esmeraldas e diamantes, que recebera de um príncipe indiano.

Aumentando seu glamour estava a atmosfera de escândalo ligada à sua vida. Isso provavelmente se devia ao fato de que Nijinsky vivia abertamente como amante de Diaghilev. Nijinsky era um ser exótico, seu rosto apresentava traços mongóis, com olhos puxados e maçãs do rosto salientes (na escola, ele era conhecido como o “pequeno

japonês”). Para complementar, havia sua personalidade, tão presente e poderoso no palco, e o oposto nos bastidores: ingênuo, tímido, recessivo.

1.3 O Jovem e Polêmico Coreógrafo

Outra grande revolução no ballet do início do século XX ocorre quando Diaghilev encoraja Nijinsky a tornar-se coreógrafo da companhia. Seus ballets *L'Apré-Midi d'un Faune* (1912), *Jeux* (1913) com música de Debussy e *Le Sacre du Printemps* (1913), com música de Igor Stravinsky, foram um escândalo para a época, causando grande alvoroço, principalmente pelas formas ousadas e eróticas com que os bailarinos se apresentavam. A *Sagração da Primavera*, como é sabido, desencadeou uma revolta no *Théâtre des Champs-Élysées* em Paris, a ponto de terem que chamar a polícia para abrandar o tumulto.

De 1912 a 1913, Nijinsky produziu os três polêmicos ballets: *L'Apré-Midi d'un Faune*, *Jeux* e *Le Sacre du Printemps* (com a famosa partitura de Stravinsky). Estes “ballets” que não se assemelhavam a nada que se havia convencido chamar de ballet. As formas tradicionais do ballet clássico (as cinco posições e os movimentos “en dehors”) foram totalmente abolidas. Em *L'Apré-Midi d'un Faune*, os bailarinos se moviam de perfil, cortando o ar como lâminas. Em *Le Sacre du Printemps*, se curvavam e batiam os pés no chão, gerando grande desconforto no espectador. Uma quebra total com os elementos do ballet clássico, suficientes para introduzir uma nova concepção: a Dança Moderna. Fato que foi reconhecido muito mais tarde, após a morte do bailarino.

Se ainda hoje é difícil dançar e dirigir os ballets criados por Nijinsky, naquela época tratava-se de um esforço sobre-humano. Ao fim das representações estavam todos esgotados. As dificuldades de relacionamento social de Nijinsky também dificultavam a comunicação deste com os demais bailarinos. Lydia Sokolova, que trabalhou com o bailarino em 1913, descreve que “durante o ensaio de *Fauno*, ele a segurou para continuar se movendo ao invés de seguir a música, ela explodiu em lágrimas e saiu correndo”. Os outros que ficavam, faziam questão de mostrar que detestavam o seu trabalho. (SOKOLOVA, 1960:184)

Ao final das apresentações de *Sagração da Primavera*, a parceria entre Nijinsky e Diaghilev encontrava-se em perigo. O temperamento impulsivo de Nijinsky e seu desejo de independência entraram diretamente em choque com seu companheiro. Em seu diário Nijinsky escreve:

Diaghilev gosta de mostrar que Nijinsky é seu pupilo em tudo. Eu quis mostrar que não concordava com ele em tudo e com frequência passei a discutir na presença de todos. Eu comecei a odiá-lo abertamente e cheguei a empurrá-lo na rua de Paris [...]. (NIJINSKY, 1948:91)

Em seu livro Bronislava Nijinska escreve que Diaghilev já não conseguia suportar o comportamento imprevisível e muitas vezes violento do irmão. Porém o relacionamento se mantinha até o momento em que Nijinsky, para a surpresa de todos, no verão de 1913, em uma turnê pela América Latina, se casa com Romola de Pulszky (1891-1978).

Ao tomar conhecimento do episódio, Diaghilev o demite imediatamente de sua companhia. Misia Edwards (futuramente Misia Sert), amiga do empresário, que estava com ele quando recebeu a notícia, escreve: “Ele ficou histérico, soluçando e gritando” (SERT, 1953:120). Nijinsky, por outro lado, surpreso com a reação do companheiro, escreve uma carta para o amigo Stravinsky dizendo: “Por favor, pergunte a Serge qual foi o problema. Se é verdade que Serge não quer mais trabalhar comigo, então eu perdi tudo”. Stravinsky mais tarde menciona esta carta como “um documento de uma inocência tão surpreendente que, se não fosse Nijinsky, somente um personagem de Dostoiévsky poderia escrevê-la” (STRAVINSKY; CRAFT, 1981:38-39).

1.4 A Loucura

Privado da fama e reputação do Ballets Russes, e sem o apoio artístico e financeiro de Diaghilev, Nijinsky passa a ter muitas dificuldades para manter sua conceituada carreira de bailarino e coreógrafo. Também verá sua responsabilidade aumentada com o nascimento de sua filha Kyra em junho de 1914. Na sequência, em uma viagem para Budapeste, explode a Primeira Guerra Mundial. Por estar em terreno inimigo, Nijinsky é considerado inimigo de guerra e, por mais de um ano, permanecerá em prisão domiciliar na casa de sua sogra.

Em 1916 Nijinsky é solto graças a influência dos amigos de Diaghilev, este o convida a retornar para a companhia em uma turnê no Metropolitan Opera House em New York. Porém os desentendimentos entre Romola e Diaghlev eram constantes. Neste período Nijinsky se aproxima da filosofia religiosa de Leo Tolstoy, passando a defender a não violência, a castidade e a abstinência de carne.

No fim de 1917, de volta de uma turnê pela América do Sul, a última de sua carreira, Romola e Nijinsky decidem fazer um repouso nos Alpes da Suíça. Ao longo do inverno, Nijinsky vai adotando um comportamento cada vez mais incoerente, chegando a se exercitar dezesseis horas por dia. Em 19 de janeiro de 1919, Nijinsky fará sua última apresentação no salão do hotel Suvretta em Saint-Moritz, para um público que, animado para ver o bailarino de volta ao palco, assistirá a uma trágica dança de evocação aos horrores da guerra.

De acordo com a descrição de Rômola, Nijinsky começou pegando uma cadeira, sentando-se na frente do público e olhando para eles por meia hora. Por fim, ele desenrolou dois pedaços de veludo, um branco e um preto, para formar uma cruz no chão. Em pé na cabeceira da cruz, ele se dirigiu ao público: “Agora vou dançar a guerra para vocês ... a guerra que vocês não impediram” (1948:57). Então ele lançou-se em um solo violento. Naquele mesmo dia, 19 de janeiro de 1919, ele começou seu diário.

Acredita-se que entre 19 de janeiro e 4 de março de 1919, durante o inverno nos Alpes em Saint-Moritz, Nijinsky escreve os quatro cadernos, posteriormente chamados de *The Diaries of Vaslav Nijinsky* ou *Cadernos de Nijinsky*, poucos meses antes de sua internação no sanatório Bellevue, em Kreuzlingen (Suíça), devido a sua forte crise mental, caracterizada na época como esquizofrenia grave, manifestada por fortes delírios e alucinações. Durante os próximos trinta anos, Nijinsky passará por inúmeras clínicas psiquiátricas, até que morrerá aos 61 anos em uma clínica de Londres em 8 de abril de 1950.

Capítulo 2: Os Cadernos de Nijinsky

A obra é constituída por um conjunto de quatro cadernos escritos pelo bailarino, que desejava publicá-los ainda em vida, com o nome “O Sentimento”. Os três primeiros cadernos foram escritos originalmente em russo e são ilustrados por dez páginas de desenhos abstratos a lápis e contêm quinze páginas de notações coreográficas. Segundo o editor e tradutor Christian Dumais-Lvowski:

O manuscrito comporta quarenta e quatro páginas escritas a lápis, sendo as restantes a caneta. Sensível à caligrafia de seus escritos, Nijinski tem uma letra caprichada, e o texto, essencialmente em russo, inclui muito poucas rasuras ou correções. O quarto caderno serve de anexo aos três primeiros. Nele, o bailarino consignava poemas, alguns dos quais compostos em francês, e cartas a diversas pessoas, em russo, em polonês e em francês. Esse caderno está hoje sob a guarda da *Bibliothèque Nationale* (NIJINSKY, 1998:15).

Os cadernos de *Nijinsky* registram tudo o que o bailarino pensa e sente, comentam sua relação com Sergei Diaghilev, descrevem seus sentimentos pela esposa e amigos, expõem suas ideias sobre a dança, apresentam críticas sobre escritores, filósofos, cientistas e políticos e, principalmente, descrevem sua relação com “Deus”.

Ao longo de décadas os escritos de Nijinsky foram editados, censurados pela família, até que em 1995 uma edição integral dos originais de seu “diário” é publicada pela editora *Actes Sud*, na França, graças aos esforços do escritor e produtor Christian Dumais-Lvowski e ao consentimento das filhas de Nijinsky, Kyra e Tamara.

Conta Dumais-Lvowski, no prefácio dos *Cadernos de Nijinski*, que em 1936 a esposa do bailarino, Romola Nijinski, decidiu publicar uma versão expurgada em inglês do texto original em russo, com o título *The Diary of Nijinsky*. “Romola remanejou a ordem dos *Cadernos* e amputou o manuscrito em cerca de trinta mil palavras, ou seja, um terço do texto” (DUMAIS-LVOWSKI, 1998:18). Todos os poemas com passagens eróticas foram censurados.

Em 1978, pouco tempo antes de morrer, Romola presenteia um amigo com os três primeiros cadernos de Nijinsky. O quarto ficou aos cuidados de Igor Markevitch, compositor e regente, casado com Kyra Nijinski, filha do bailarino. Em 1979, os três

cadernos foram vendidos a um antiquário inglês, e o montante da venda serviu para liquidar despesas da família de Nijinsky.

Markevitch legou o quarto caderno à *Bibliothèque Nationale de France*. As duas filhas de Nijinski, Kyra e Tamara, herdaram o *copyright* dos cadernos, excluindo qualquer possibilidade de publicação sem o devido consentimento. Os cadernos de Nijinski foram revendidos três vezes e estiveram na Inglaterra, nos Estados Unidos e depois na Suécia, sem que os sucessivos proprietários pudessem publicar o conteúdo.

Em 1992, Kyra e Tamara Nijinski concedem ao escritor e produtor Christian Dumais-Lvowski, os direitos de adaptação teatral da versão publicada em inglês. Esta adaptação foi apresentada no ano seguinte, no Festival de Avignon, pelo ator Redjep Mitrovitsa, que interpretou Nijinski na leitura dos textos de seus cadernos.

Durante todos esses anos, Kyra e Tamara tinham sido várias vezes solicitadas a permitirem que uma edição completa dos Cadernos de seu pai viesse à luz, mas sempre se haviam oposto à ideia. Sua mãe sempre velara para manter acesa a chama diante do “ícone Nijinsky”, e elas temiam que a revelação dos Cadernos viesse deteriorar essa imagem. Não haveria certa indecência, e até obscenidade, em mostrar todo o sofrimento, toda a miséria desse homem? (DUMAIS-LVOWSKI, 1998:20).

Após dois anos de incansáveis correspondências, Dumais-Lvowski consegue de Tamara Nijinsky a autorização da edição não-expurgada dos cadernos. Com a ajuda da escritora e tradutora Galina Pogojeva, traduz os originais em russo, reestabelece a cronologia e prepara a edição francesa publicada em 1995 com o subtítulo *O Sentimento*, um dos temas mais presentes nos escritos do bailarino.

Ao trabalharmos neste livro, tivemos apenas um anseio: devolver a Nijinski sua palavra inteira, indivisível. Estas páginas são o testemunho daquilo que o homem e o artista quiseram deixar à humanidade, uma procura do amor humano, espiritual e religioso. Esta torrente de palavras não é senão um grito, o grito de uma alma em desmoronamento, a qual, para sua última dança, salta até onde ninguém a poderá seguir “para dentro do coração de Deus”. (DUMAIS-LVOWSKI, 1998:22)

A leitura das páginas de *Cadernos Nijinski* gera no leitor sentimentos ambíguos de encantamento e estranheza. Em alguns momentos, a narrativa de Nijinsky reflete uma

genialidade que ultrapassa as fronteiras entre a razão e a loucura.

Finjo estar louco para atingir meus fins. Sei que, se todo mundo pensar que sou um louco inofensivo, ninguém terá medo de mim. Não gosto das pessoas que acham que sou um louco que pode fazer mal às pessoas. Sou um louco que ama as pessoas. Minha loucura é o amor à humanidade (Cadernos de Nijinski, 1998:57).

Outros poderão descartar a leitura logo no início do primeiro caderno, pensando que se trata apenas de “palavras de um louco”. A escrita, em muitos momentos entrecortada com sintaxe defeituosa e ambígua, causam grande desconforto e até mesmo um sentimento de desespero que pode levar o leitor a questionar o valor de se publicar um livro com tantos devaneios.

Na Suíça, as pessoas são secas, pois nelas não existe vida. Tenho uma copeira seca, porque sente. Ela pensa muito, porque foi dessecada no outro lugar onde serviu por muito tempo (Cadernos de Nijinski, 1998:25).

Porém, ao persistir na leitura, nos deparamos com uma lucidez ofuscante de um artista que, mesmo abatido pela impotência, mostra uma sensibilidade capaz de captar intuitivamente as belezas mais sutis da vida, acompanhada de um grande sentido de humanidade.

A natureza é uma coisa soberba. Minha natureza é soberba [...]. Mas eu estudo a natureza segundo o sentimento. Meus sentimentos são grandes, por isso eu sei, sem estudar, o que é a natureza. A natureza é a vida. A vida é a natureza. [...] O macaco não é a natureza do homem. [...] Eu sei que, pelas matérias orgânicas, o homem parece com o macaco, mas pelas do espírito, não parece (Cadernos de Nijinski, 1998:40-41).

Os cadernos deixam claro que Nijinsky leu muito da literatura russa - Pushkin, Gogol, Tolstói, Dostoievsky, Merezhkovsky - e refletiu muito sobre o que leu, aplicando estes conhecimentos à sua própria vida e obra. Nota-se que Nijinsky entendia um pouco sobre pintura, provavelmente porque Diaghilev o levava para conhecer os grandes museus da Europa. Nos cadernos ele discute a prática dos antigos mestres de fazer cópias das pinturas de seus predecessores. Ele também estava informado sobre os eventos atuais e, por mais confusos que sejam seus escritos sobre a guerra, condiziam muito com os acontecimentos deste período.

Nijinsky escreve relativamente pouco sobre seus ballets, porém nos traz informações que, embora tenham sido registradas vários anos depois da criação de seus ballets, em meio a um surto psicótico, ainda assim refletem o seu trabalho como artista. Na versão completa dos cadernos, nota-se a intensidade de suas preocupações sexuais. No entanto, ao confrontarmos a abundância deste material sexual, devemos fazer algumas ressalvas. Neste período, Nijinsky estava lutando para reprimir seus impulsos sexuais, conforme os ensinamentos do escritor Liev Tolstói. Além disso, os delírios psicóticos frequentemente envolvem sentimento de culpa sexual. Uma suspeita sobre Nijinsky, que os cadernos parecem confirmar é que, apesar de sua experiência homossexual com seu companheiro Diaghilev, ele era predominantemente heterossexual.

Quanto à sua suposta androgenia – que parece explicar-se sobretudo pela história da sua vida, em particular no início da sua carreira –, novamente parece haver uma diferença entre o que ele fez para os outros e o que ele fez por si mesmo. Embora Nijinsky tenha feito sua fama nos papéis andróginos coreografados, especialmente ele, por Michel Fokine (o poeta em *Les Sylphides*, o escravo de ouro em *Scheherazade* e o *Spectre de la Rose*), os papéis que ele criou para si mesmo, em seus próprios ballets, foram essencialmente masculinos. No entanto, Nijinsky estava claramente interessado em explorar a fronteira entre homem e mulher. Ele não apenas dançou aqueles papéis sexualmente ambíguos criados por Fokine, mas triunfou neles. Ele mesmo afirma nos seus escritos: “Eu sou esposa e marido” (Cadernos de Nijinski, 1998:22).

A relação de Nijinsky com o empresário Sergei Diaghilev se faz muito presente nos textos do bailarino, caracterizada por uma ambiguidade de sentimentos de amor e ódio. Diaghilev ora encarna o papel do amor tirânico que tem o poder de manipular Nijinsky segundo os seus interesses, ora constitui, na vida do bailarino, uma figura paterna digna de amor e admiração.

Outro ponto que o diário deixa claro é que Nijinsky realmente sofria de esquizofrenia. Embora esta doença, como outras psicoses, afete a maioria das áreas do comportamento, é considerada principalmente como um distúrbio do pensamento. A edição atual do *American Psychiatric Association's Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, ou DSM-IV, lista cinco sintomas: delírios (falsas crenças), alucinações

(falsas percepções), linguagem desorganizada, comportamento catatônico e emoções negativas.

Os cadernos também mostram outros traços esquizofrênicos, por exemplo, o uso de palavras com base no som (“Tus és gu gu gu gu”), frases e palavras repetidas, especialmente notáveis nos poemas e cartas que Nijinsky escreveu no quarto caderno. A repetição também aparece em seus desenhos através do uso obsessivo de círculos e arcos que, em sua maioria, parecem formar olhos. Esses “olhos” também aparecem no formato de peixes, que muito provavelmente representam a “presença” de Cristo na vida do bailarino.

O livro apresenta ao leitor os sentimentos mais íntimos do famoso bailarino que, debruçado em sua escrivaninha por seis semanas antes da internação, já em processo de terrível hermetismo, revela suas várias facetas, desde a fragilidade mais desesperada, até a arrogância megalômana.

Capítulo 3: O Corpo que Dança através das Imagens Móveis

A arte da dança exerce uma atração peculiar. Tendo o corpo humano como seu material e muitas vezes seu tema, a dança dirige as forças vitais do corpo por meio das múltiplas associações e capacidades que o corpo pode expressar. Em determinados momentos, o movimento se apresenta como uma dança solo e, em outros, um *pas de deux*² ou em um corpo de baile. A dança pode contar uma história, apresentar temas variados, ou simplesmente se deliciar com as possibilidades do movimento do corpo em si, moldando as forças vitais que conduzem o corpo no tempo e no espaço.

Acredita-se que a dança seja uma das primeiras manifestações do impulso estético da humanidade. Seu poderoso apelo está muito relacionado com a capacidade de envolver o corpo do espectador na experiência apreciativa. Sem a necessidade de uma ferramenta ou instrumento, além do próprio corpo, o dançarino molda e habita o mundo do movimento.

² *Pas de deux* (do Frânces significa, "passo a dois") é uma terminologia do ballet utilizada para definir a dança conjunta de dois bailarinos, normalmente um homem e uma mulher.

O fato de a dança ter no corpo seu instrumento de criação, não exclui a possibilidade de esta fazer uso de diferentes meios, além de procurar novas formas de linguagens e percepções estéticas. A tecnologia atual criou recursos que não apenas aprimoram as artes tradicionais, mas transmutam seu potencial criativo em artes relacionadas e distintamente novas. A pintura transfigurou-se em fotografia, com possibilidades próprias de visualização e evocação. Sons gerados eletronicamente alteraram os componentes sonoros tradicionais da música. Peças e romances se metamorfosearam no cinema, a arte coletiva moderna por excelência, que possui a possibilidade única de reunir diversas artes no écran. O seu catálogo de inovação é infinito e inspirador.

As pessoas sempre dançaram; e representações estáticas do movimento sempre existiram: desde os mais antigos desenhos das cavernas às pinturas de cavalos de corrida de Edgar Degas. O desejo de reproduzir a sensação de movimento real fez nascer os espelhos chineses, [...] as séries de fotos de um cavalo em movimento, de Eadweard Muybridge (feitas para aclarar as dúvidas em uma aposta sobre se um cavalo alguma vez teria as quatro patas no ar ao mesmo tempo) e, finalmente, no final do século XIX, os primeiros experimentos com câmeras cinematográficas. Depois de um século de cinema, esse simples movimento capturado em celuloide evoluiu até a fantástica manipulação de dados digitais, produzindo uma nova realidade limitada apenas pela imaginação e necessidades dos diretores. As primeiras plateias, acostumadas às técnicas simples empregadas na produção de meros fragmentos de filme, mal poderiam imaginar nossos atuais filmes, *videotapes*, videodiscos digitais, transmissões de TV e computadores (BROOKS, 2006:9).

A parceria entre dança e cinema é antiga e data do nascimento da sétima arte. Virginia Brooks (2006:9) em *De Méliés ao streaming video: Um século de imagens móveis da dança*, escreve que os irmãos Lumière inicialmente registravam eventos simples que aconteciam diante de uma câmera estática, como trabalhadores que saíam de sua fábrica, um bebê tomando café da manhã, um trem que chegava à estação (assustando os espectadores quando a locomotiva, que soltava fumaça, se aproximava deles). Muitas apresentações de dança também passaram a ser registradas com sucesso por uma câmera até então imóvel.

As filmagens históricas de espetáculos de dança adicionaram a possibilidade de

preservar a dança, assumindo uma forma de arquivo inestimável sobre dançarinos e coreografias, além de torná-la acessível para um novo público. Logo a dança, trabalhada conjuntamente com o cinema, passou a oferecer possibilidades extraordinárias para o desenvolvimento de uma nova modalidade de arte, modalidade que requererá um modo próprio de compreensão e apreciação.

Fixada em só um lugar, como se fosse uma pessoa do público, a câmera, e sua lente com um único foco, prescrevia a pequena área em que a dançarina atuava. A experiência da dança — corpos humanos em tamanho real, executando uma coreografia simples, para ser vista somente uma vez — foi captada em imagens planas que, projetadas como feixes de luz, podiam ser vistas em qualquer lugar e a qualquer hora. Desse modo, Thomas Edison registrou a Srta. Jesse Cameron, campeã infantil de dança de espada, filmou Anabelle em sua dança sinuosa, e a princesa Rajah, dançando enquanto equilibrava uma cadeira sustentada pelos dentes. Em 1894, Edison registrou dois minutos de Ruth Dennis que dançava uma dança da saia. Iluminada somente pelo sol, o filme a mostrava dando grandes saltos, ao ar livre, ao lado de um edifício (BROOKS, 2006:9).

Durante o mesmo período em que Edison gravava apresentações ao vivo, Georges Méliès e Emile Cohl, na França, começavam a utilizar técnicas cinematográficas para fazer dançar objetos inanimados, criando coreografias que somente existiam na tela. Segundo Brooks (2006:10), esses cineastas foram os precursores de diretores criativos tais como Fernand Léger, Busby Berkeley, Maya Deren, Ed Emshwiller, Shirley Clarke, Norman McLaren, e Hillary Harris, que registraram vários tipos de movimento para realizar suas extraordinárias visões cinematográficas.

Em 1909, Ruth Dennis deixa a fazenda de sua família em New Jersey e se transforma na *Miss Ruth St. Denis*, famosa bailarina de concerto, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Com o marido, Ted Shawn, fundam em 1915 a Escola de Dança Denishawn, que se tornou um ícone mundial da dança moderna. Em 1916, D. W. Griffith, em seu filme *Intolerance: A Sun-Play of the Ages*, considerado uma das obras-primas do cinema mudo, utilizou os bailarinos desta escola na sequência babilônica de seu filme.

Nesse filme, Griffith usou uma técnica nova, montando uma câmera em um elevador, que, por sua vez, deslizava sobre um carro sobre trilhos. Uma tomada abria em um

pequeno grupo central de bailarinos e então se movia lentamente, para cima e para trás, revelando por inteiro o enorme e fabuloso *set* de múltiplos níveis: escadas repletas de bailarinos e figurantes às centenas. Esse movimento da câmera também alterou a qualidade estética e o impacto cinético do movimento da dança (BROOKS, 2006:10).

Tais técnicas, recém-inventadas e colocadas à disposição dos cineastas, tornaram-se dominantes. Nesse processo, o gesto rítmico desempenhava um papel crucial. Em 1914, Michel Fokine, famoso dançarino e coreógrafo russo da companhia *Ballets Russes*, expôs os princípios de seu “novo ballet” em um artigo publicado nas colunas de cartas do jornal *The Times*. Embora o cinema não seja mencionado em lugar nenhum, suas “regras” sugerem uma série de paralelos entre o “novo ballet” e o cinema. Fokine se revoltou contra a pantomima estilizada e o sistema convencional de gesticulação do “antigo ballet”. Sua insistência em promover uma mimética de todo o corpo em um estilo mais natural de atuação, coincidiam com os requisitos de atuação na tela silenciosa.

Este período de transição pode ser exemplificado pelo contraste entre o histrionismo gestual da famosa atriz francesa Sarah Bernhardt (1844–1923) e os efeitos miméticos infinitamente mais sutis da atriz italiana Eleanora Duse (1858–1924), ambos preservados no filme, resume essa mudança, ao mesmo tempo que revela a superioridade da abordagem de Duse na exploração das possibilidades do novo meio. Discutindo a tendência progressiva da coreografia moderna de “eliminar a linha divisória artificial entre dança e mímica”, o crítico musical britânico, Edwin Evans, escreveu na revista *The Dancing Times* em 1922 que o “ponto de intersecção” entre o ballet e o cinema está na “arte do movimento rítmico...único e indivisível”³

A introdução do filme sonoro, no final da década de 20, permitiu a sincronia entre a dança filmada e a música. Segundo Brooks, à medida que a técnica de som se tornava mais refinada no cinema, os efeitos da câmera e da edição na coreografia se tornaram mais evidentes (2006:9). No entanto a dança, junto com o filme e a música, não será facilmente objetivada e transformada em um objeto contemplativo, em parte porque todas as três artes compartilham a consciência estética primordial do movimento.

Nas décadas de 1920 e 1930, o artista Oskar Schlemmer da Bauhaus chamou várias

³ Edwin Evans, “*Ballet and Film*”, *The Dancing Times Magazine*, Feb. 1922, p.433.

de suas produções teatrais de ballet, para os quais o termo Ballet Mecânico também é convencional. Referindo-se à sua cooperação com Paul Hindemith para o Triadic Ballet, Schlemmer afirmou que um caráter sinfônico foi pretendido na medida em que as danças individuais assumiram os termos musicais em seus títulos. Visualmente, o Balé Triádico é dominado pelo efeito escultórico e alienante dos figurinos e máscaras, nos quais princípios de movimento, como a pirueta da bailarina na saia de placa rígida, são pictoricamente congelados.

Assim, alinhado nesta concepção, o filme de arte dadaísta pós-cubista *Ballet Mécanique* (1923-24) concebido e dirigido pelo artista Fernand Léger em colaboração com o cineasta Dudley Murphy, considerado uma das obras-primas dos primeiros filmes experimentais, apresenta uma dança de imagens que inspiram uma ilusão, tanto dos objetos inanimados como animados, de corpos que se movem e deslocam pelo espaço.

Os mundos das imagens móveis e da dança podem se reunir de diversas maneiras. Outro exemplo é o *cinédance*, criado por Maya Deren na década de 1940, que contempla o corpo humano em movimento, mas ao mesmo tempo usa a câmera, a edição e a montagem para criar uma dança autenticamente cinematográfica. Em seus filmes com números de dança ou filmes musicais, o corpo dançante é frequentemente incorporado ao enredo do filme e a partir daí desenvolve novas trajetórias. Maya Deren foi uma figura chave no desenvolvimento do ‘Novo Cinema Americano’. Sua influência se estende a cineastas contemporâneos como David Lynch, cujo filme *Lost Highway* (1997) homenageia *Meshes of the Afternoon* (1943) em sua experimentação com narração.

Outro grande marco no cinema, que demonstrará a incrível sinergia entre cinema, música e dança, ocorre no lançamento dos filmes *Singin' in The Rain* (1952) e *The Band Wagon* (1953). Em ambos os filmes, movimentos simples e diários se transformam gradualmente em dança, dando-nos dois grandes momentos no cinema americano. Em *Singin' in in The Rain* (Cantando na Chuva), o ator/dançarino Gene Kelly, canta e dança alegremente pela rua sob forte chuva, balançando seu guarda-chuva. Em *The Band Wagon* (A Roda da Fortuna), Fred Astaire e Cyd Charisse passeiam por um parque urbano em uma suave noite de verão. Jovens apaixonados, cantando e dançando se tornarão temas recorrentes nos musicais de Hollywood.

Estes filmes incluem não apenas canções e danças mais curtas, mas também sequências de danças narrativas com histórias mais extensas, às vezes chamadas de "ballets de cinema". Uma das figuras mais influentes no desenvolvimento deste gênero foi o jovem mestre de ballet russo George Balanchine, até então coreógrafo da revolucionária companhia de dança, *Ballets Russes*, fundada pelo empresário russo Diaghilev, na França. De acordo com o escritor e professor americano, Beth Genné, em seu livro *Dance Me a Song, Astaire, Balanchine, Kelly, and the American Film Musical*:

Dancer-choreographer-directors Fred Astaire, George Balanchine and Gene Kelly and their colleagues helped to develop a distinctively modern American film-dance style and recurring dance genres for the songs and stories of the American musical. Freely crossing stylistic and class boundaries, their dances were rooted in the diverse dance and music cultures of European immigrants and African-American migrants who mingled in jazz age America. The new technology of sound cinema let them choreograph and fuse camera movement, light, and color with dance and music. Preserved intact for the largest audiences in dance history, their works continue to influence dance and film around the world (GENNÉ, 2018:4)

Astaire, Balanchine e Kelly também enfrentaram a questão de como a dança e a música poderiam ser transformadas para o meio artístico mais revolucionário do século XX. As danças de seus filmes não são danças como geralmente se conhece. Em sua forma original, são milhares de fotos, ou quadros, que compõem uma tira de filme projetada na escuridão do teatro, em uma tela enorme, criando, literalmente, imagens móveis. Cada imagem é arranjada com meticuloso cuidado, assim como um pintor organiza as cores, a luz e os objetos em seu quadro.

Esta combinação criará uma nova forma de arte, a dança do cinema, agora chamada pelos estudiosos de *screendance* ou *filmdance*. A dança do cinema, como seus criadores imediatamente entenderam, é muito mais do que dança no filme. Na dança, tradicionalmente realizada ao vivo em um palco teatral, o dançarino controla apenas o seu próprio corpo, não o espaço ao seu redor. Já na dança do cinema, o diretor controla a imagem móvel do bailarino e o espaço em sua totalidade. Ele decide quando veremos determinadas imagens, ouviremos determinados sons, quais diálogos serão adicionados para aprimorar a mídia. A imagem móvel, a música e as palavras trabalhando juntas em uma

sinergia única.

Neste período surge o gênero jazz-ballet, popular nos musicais da Broadway por Balanchine, passa a ser explorado no cinema através de histórias (dramas musicais) mais extensas, desenvolvendo personagens e relacionamentos em uma espécie de mundo dos sonhos, ao mesmo tempo que abordavam sentimentos mais complexos e muitas vezes conflitantes como em *On the Town* (1949), *An American in Paris* (1951) e *Yolanda and the Thief* (1954). Importante ressaltar que Balanchine, Astaire, e Kelly desenvolveram suas coreografias em conjunto com grandes compositores americanos como Irving Berlin, George Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter e Richard Rodgers. Essas canções foram em sua maioria escritas (orquestradas e arranjadas) especificamente para estas danças cinematográficas.

Dance always follows music and the music changed in the 1950's...and wiped out the musical as we used to know it – as we used to do it...The change was so distinct you could even see it in the popular dance...The old style musicals died because the children of the 60's took over the box office, just as they took over the recording industry (KELLY, interview by Howard Reich, Chicago, Tribune, August 7, 1983).

Como Kelly aponta acima, a partir da metade do século XX, surge uma geração com novos interesses musicais, bem diferentes dos filmes musicais criados por Astaire e Kelly. O surgimento e a rápida ascensão do *Rock and Roll*, trará um estilo musical que substituirá a complexidade rítmica e harmônica das orquestras pelo som cada vez mais eletrizante das guitarras e bateria.

A segunda metade da década de 50 já anunciava o que viria a ser a década de 60. Nenhum coreógrafo da geração mais jovem conseguiu competir com as danças do astro do rock Elvis Presley (1935-1977). Destaca-se a antológica cena da canção *Jailhouse Rock* do filme de mesmo nome (*O Prisioneiro do Rock*) de 1957, que foi coreografada pelo próprio Elvis, reprisada várias vezes na TV ao longo dos anos e acabou virando um dos primeiros vídeo clips. A cena tornou-se tão popular que foi homenageada em filmes como *The Blues Brothers* (Os Irmãos Cara de Pau) de 1980 e no divertido filme *Cry Baby* de 1990.

Já na década de 60, destaca-se o filme musical americano, *West Side Story* (1961), inspirado no romance de Shakespeare, *Romeu e Julieta*. O filme, repleto de sequências de

danças empolgantes coreografadas por Jerome Robbins e canções memoráveis como "*Tonight*", "*Maria*" e "*Somewhere*" de Leonard Bernstein (música) e Stephen Sondheim (letras), ganhou dez dos onze prêmios *Oscars* para o qual foi nomeado, incluindo o de melhor filme. O filme também ganhou três *Golden Globe Awards*, incluindo o de melhor musical.

A próxima grande força da dança no cinema surgirá com o trabalho do dançarino, coreógrafo e diretor americano Bob Fosse (1927– 1987). Fosse revolucionou os musicais com seu estilo distinto de dança - incluindo o uso frequente de adereços, sequências excêntricas e movimentos provocativos inspirados nas danças afro-caribenhas. Era conhecido por evitar enredos cômicos, priorizando narrativas mais sombrias e introspectivas. Começou no palco, onde trabalhou em produções notáveis como *Sweet Charity* (1969), porém o passo mais radical para um novo tipo de coreografia e filmagem veio com o filme *Cabaret* (1972), onde usou a dança e a música para examinar a atmosfera artística e política decadente de Berlim entre as guerras.

O método de Fosse gradualmente se tornaria uma norma aceita para filmagens de dança. Suas novas formas de filmar a dança com cortes e tomadas de partes isoladas do corpo, combinadas com a influência do gênero da dança de rua, desenvolvida em grande parte por Kelly, deram início aos videoclipes para a chamada nova geração *MTV* (*Music Television*).

De todos os vídeos coreografados de dança do final do século XX e do início do XXI, foi Michael Jackson, em conjunto com seus coreógrafos e diretores, que desenvolveram o movimento da câmera e as inovações de edição adicionando novas ferramentas da era do computador. O épico curta-metragem de 14 minutos, *Thriller* (1983), escrito por John Landis e Michael Jackson e dirigido por Landis, gerou tanto entusiasmo e chamou tanta atenção, que mesmo após quase quatro décadas, muitos ainda reproduzem o mesmo vídeo musical. Segundo o escritor e historiador americano Joseph Vogel, "*Thriller* foi o *Cidadão Kane* dos curtas" (entrevista para *MJFS FanSquare Forum*, 2012).

Outra estrela da dança no cinema foi o ator e dançarino Patrick Swayze no filme *Dirty Dancing* (1987), ambientado no início da década de 1960, usou a dança para mostrar o processo de amadurecimento de uma jovem de classe média alta (Jennifer Gray) que

muda sua visão de mundo ao se relacionar com um dançarino da classe trabalhadora, interpretado por Swayze.

Ainda na década de 80 destaca-se o filme *Flashdance* (1983), do gênero romance musical, dirigido por Adrian Lyne, mostra a vida difícil de Alex (Jennifer Beals), uma operária que, em seus horários livres, se empenha ao máximo para conquistar uma vaga em uma companhia de *ballet*. Alex conquista a vaga apresentando uma coreografia inovadora que une a dança clássica com o *breakdance*.

Antes de entrarmos no século XXI, convém mencionar os filmes de dança: *Grease* (1978) com os atores dançarinos John Travolta e Olivia Newton-John; *White Nights* (1985) com os incríveis bailarinos Mikhail Baryshnikov e Gregory Hines e o filme japonês *Shall We Dance?* (1997), regravado na versão americana em 2004 com os atores Richard Gere e Jennifer Lopez.

Ao entrarmos no século XXI, nota-se uma mudança significativa da influência da dança no cinema. Com uso quase universal da internet para postar e baixar filmes, e um maior acesso a câmeras e softwares sofisticados para criação de filmes, como o *iMovie*, possibilitou uma maior produção de filmes de dança. Se o advento do cinema primeiro ampliou e democratizou o público dos espetáculos artísticos, a capacidade generalizada de todos fazerem e postarem seus próprios filmes, criou e continuará a criar uma gama nunca antes disponível de imagens móveis de dança.

Muitos dançarinos estão agora sendo descobertos por uma nova geração. Esta incrível variedade inclui entrevistas e diversos registros históricos da dança como, segundos de apresentações da dançarina Isadora Duncan (1877-1927), a revolucionária “dança da serpente” de Loïe Fuller (1862-1928), filmagens da bailarina russa Anna Pavlova (1881-1931). Estas e outras compilações estão disponíveis para qualquer pessoa em canais do Youtube, documentários e séries do Netflix e similares.

O gênero musical-cinematográfico parece ter retomado o destaque no cinema com os filmes como *Dancer in the Dark* (2000), *Moulin Rouge* (2001), *Chicago* (2002), *Mamma Mia! O Filme* (2008), *Burlesque* (2010), *Les Misérables* (2012), *La La Land* (2017). E na televisão, com a popularidade das séries como *Glee* (2009) da Fox TV e *High School Musical* (2019) da Disney.

Atualmente, o desenvolvimento de softwares que permitem o controle em tempo real está gerando combinações de performance ao vivo de imagens cinematográficas, dança e música. Esses eventos também podem assumir a forma de cinema dançante, no sentido de que os movimentos dançantes controlam o que acontece nos níveis visual e acústico. Em outras palavras, a dança não segue apenas a música; a música também pode ser criada por meio da dança.

Capítulo 4: O Legado de Diaghilev e a “presença” de Nijinsky no Cinema

Serge Diaghilev nasceu em 1872 na província de Novgorod (Rússia). Sua família prosperou com o monopólio da vodca e, apesar da localização remota, sua casa tornou-se um salão onde eram encenadas óperas, concertos e peças de teatro. No entanto, em 1890, com os efeitos das reformas econômicas na Rússia e do aumento da concorrência, a empresa da família vai a falência. Neste mesmo ano, Diaghilev decide ir para São Petersburgo para estudar Direito e encontrar meios para sustentar sua família. Porém logo se encanta com as intensas atividades culturais da capital e passa a fazer parte do círculo de artistas como, o cenógrafo e ilustrador Alexandre Benois, o pintor Léon Bakst e o compositor Pyotr Tchaikovsky, antigo amigo da família.

Embora jovem, Diaghilev exalava confiança; sua forte personalidade, seu charme pessoal, inteligência e sensibilidade estética, o levaram a criar uma das empresas culturais mais espetaculares do século XX, o *Ballets Russes*, que prosperou sob sua direção de 1909 a 1929, revolucionando totalmente a arte do ballet.

Com a chegada da Revolução Russa, a vida artística estava cada vez mais incerta, e Paris torna-se um lugar muito atrativo para os jovens estetas. É neste momento que Diaghilev convence alguns dos melhores talentos da Rússia a se juntar a ele. Coreógrafos como Michel Fokine, dançarinos como Vaslav Nijinsky e Anna Pavlova, compositores como Igor Stravinsky, artistas visuais como Léon Bakst e Alexandre Benois, se juntaram a companhia, proporcionando a unificação de suas artes no palco em um novo território criativo.

Para quebrar o molde rígido em que o ballet havia caído no final do século XIX, Diaghilev propôs que cada peça seria colocada em seu próprio mundo distinto. Cenários, músicas, decoração e coreografias seriam todos criados para cada ballet de forma singular. Michel Fokine, coreógrafo da companhia, chegou a estabelecer um novo estilo de movimento para cada um dos ballets. Como o objetivo era surpreender, a companhia *Ballets Russes* apresentava três ou mais novos ballets em cada temporada. Tarefa difícil que garantiu um impacto inesquecível na plateia e, posteriormente, no mundo da dança.

The ballets presented by the company were not the full-length story ballets audiences had come to expect, but short, one-act spectacles lasting ten to thirty minutes in which music, dancing, décor and costumes all united to play a role. (They were largely unacknowledged as instances of Richard Wagner's "Gesamtkunstwerke" –total art works which combined music, narrative, singing and design). Choreographers, casting about for terms to label their novel creations, came up with such hybrids as "poeme-danse" and "esquisses-choreographic", "ballet-pantomime" and "tableau choreographic" (GRIGORIEV, 1953:263-272).

Cada ballet desenvolveria uma imagem sustentada. A cenografia e os figurinos, apresentavam cores ousadas, inspiradas em sua maioria no "orientalismo" como, em *Le Pavillon d'Armide* (1909), *Prince Igor* (1909), *Cléopâtre* (1909), *Sheherazade* (1910), *Les Orientales* (1910). O ballet *Sheherazade* foi o primeiro grande sucesso da companhia, ao apresentar seu estilo totalmente sensual e original. A cenografia de Leon Bakst era aplaudida todas as noites logo que as cortinas se abriam. O impacto se espalhou além dos palcos, inspirando novos designs em moda e decoração de interiores.

Também havia vários outros temas, como a "Idade de Ouro" da Grécia Antiga, em *Daphnis et Chloé* (1909) e *L'après-midi d'un Faune* (1911); contos de fadas russos, em *Petrouchka* (1911) e *L'Oiseau de feu* (1910). Com o passar do tempo, os temas mitológicos e exóticos que haviam dominado o repertório dos Ballets Russes deram lugar a temas modernos, como cultura de praia, filmes e esportes, enfurecendo alguns e fascinando outros à medida que o ballet se aproximava da cultura popular.

Diaghilev convocou os artistas mais inovadores da época a se juntarem à companhia e ideal. Pablo Picasso, Henri Matisse, Vasily Kandinsky, Valentin Serov, Giorgio de Chirico, Sonia Delaunay, Coco Chanel, Natalia Goncharova, George Balanchine, Léonide

Massine, Erik Satie, Maurice Ravel, Claude Debussy, Nikolai Rimsky-Korsakov, Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, estiveram entre aqueles que trouxeram os mais recentes desenvolvimentos da arte moderna para o mundo da dança. Compondo músicas, coreografias, projetando cenários e figurinos de alta costura, esses artistas traduziram as linguagens visuais do cubismo, futurismo, surrealismo e outros movimentos de vanguarda em um processo colaborativo multissensorial.

Em 29 de dezembro de 1921, quando o ballet *The Sleeping Princess* entrava no segundo mês de sua exibição pelo *Ballets Russes* no Alhambra Theatre, em Londres, o jornal *Times* anuncia o plano da companhia de fazer um filme sobre o ballet.

Amazingly, the initiative came from the inveterately anti-populist Diaghilev himself. Impressed by the film version of *The Three Musketeers* that Walter Wanger was then producing at Covent Garden to music 'synchronised' by conductor Eugene Goosens, Diaghilev had come to the conclusion 'that the same method might be applied to bring about the more general appreciation of classical ballet'. 'It has [also] been suggested,' continued *The Times*, 'that the film be done in natural colours in the same way as *The Glorious Adventure*, the next production to be shown at Covent Garden [and] the first British film of the kind to be carried out in colours. In this way the glories of M. Bakst's costumes would not be lost, and the whole action of the ballet would be materially assisted.' (GARAFOLA, Lynn, 2005:66).

Infelizmente, nem *The Sleeping Princess*, nem qualquer outra produção do Ballets Russes foi filmada. O próprio Diaghilev, com sua forte desconfiança da cultura de massa e suas formas de reprodução mecânica, acabou por não incentivar tal parceria. No entanto, o cinema não deixou de acompanhar praticamente todas as fases da revolucionária companhia de dança. Michael Powell, que se baseou nas memórias da companhia de Diaghilev para o filme *The Red Shoes* (1948), foi apenas um entre uma geração de cineastas que encontraram inspiração na mesma fonte.

Caroline Lejeune, for example, in her maiden film piece for the Manchester Guardian in 1921, discovered a "beauty of line" in Douglas Fairbanks's swashbuckling performance in *The Mark of Zorro* "strongly reminiscent of M. Diaghilev and the Russian Ballet". And in a roundabout way it was the great Fairbanks who brought

Diaghilev as close as he ever came to making a movie (The Guardian: Wed 22 Dec 2010 15.08 GMT).

Outro acontecimento muito interessante que demonstra a bonita parceria entre dança e cinema, acontece no dia 28 de junho de 2012, quando o jornal romano "La Repubblica" divulga as páginas de um manuscrito inédito do ator, cineasta e escritor britânico Charles Chaplin (1889-1977), contendo as anotações de um projeto de filme, que infelizmente nunca veio a ser realizado, baseado na vida do bailarino e coreógrafo de maior destaque da companhia, Vaslav Nijinsky. Neste manuscrito, encontrado pela Filmoteca da cidade de Bolonha (Itália), Chaplin descreve sua visão sobre a personalidade do amigo, cujas inseguranças o fazem parecer bruto, escondendo de modo, o seu espírito gentil e generoso:

The theme of the play is that a career is not the fulfillment of man's desires, but only a road leading to his destiny. Naginsky⁴ was inarticulate, sensitive and shy with a funny passion and an imagination that launched his soul, because he had only one means of expressing himself. [...] (Filmoteca de Bolonha, 2012).

O encontro de Nijinsky e Chaplin ocorreu em 1917, durante a segunda e última turnê da companhia nos Estados Unidos. Neste período, Chaplin estava no auge de sua carreira, enquanto o grande dançarino no seu momento mais frágil. Acredita-se que, apesar de o filme não ter sido realizado, o projeto veio a exercer grande influência na produção do filme *Limelight* (*Luzes da Ribalta*) (1952).

A partir deste encontro, nota-se a influência do bailarino em diversos momentos ao longo da carreira de Chaplin, como em *Easy Street* (1917) ao imitar o colapso final de Nijinsky no ballet *Petrushka* (1911), em *Sunnyside* (1919) ao fazer uma paródia do ballet *L'Apré-Midi d'un Faune* (1912), coreografado e dançado por Nijinsky, e em *The Great Dictator* (1940), no qual admite ter encontrado em Nijinsky a sua inspiração para o barbeiro ingênuo do filme.

Ainda com relação ao cinema, em março de 1980, o diretor americano Herbert Ross, lança o filme biográfico *Nijinsky*. Com roteiro de Hugh Wheeler, o filme se concentra

⁴ Chaplin utiliza o nome Naginsky para o personagem inspirado em Nijinsky.

nos dezoito meses entre o encontro de Nijinsky (interpretado pelo bailarino e ator George de la Peña) com sua futura esposa, Romola de Pulszky (interpretada pela bailarina e atriz Leslie Browne), e o subsequente abandono de Diaghilev (Alan Bates), seu companheiro e empresário. Apesar de o filme ter contado com uma boa equipe, incluindo a participação do famoso coreógrafo Kenneth MacMillan, que reconstruiu cuidadosamente as sequências coreográficas de Nijinsky, ele não foi muito bem recebido pela crítica. Em sua revisão para a *Time Magazine*, o crítico americano Richard Schickel escreve:

Some people will be titillated by the openness with which homosexual love is portrayed in the film. But this is mostly a slow, cautious biography, elegantly attentive to Edwardian decor and dress. It slights Nijinsky's melodramatic story and, finally, offends with its relentless reductionism. There are times when excesses of good taste become a kind of bad taste, a falsification of a subject's spirit and milieu. This is never more true than when the troubles of a genius are presented in boring and conventional terms (Monday, Mar. 24, 1980).

Em 2001, o cineasta australiano Paul Cox⁵ lança *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2001), filme que será estudado nas páginas subsequentes desta dissertação, que apresenta as leituras de trechos do diário escrito pelo bailarino, com narração do ator Derek Jacobi em uma meticulosa seleção de imagens relacionadas à vida do dançarino. Diversas cenas contam com a participação de dançarinos da Leigh Warren & Dancers que interpretam Nijinsky em diferentes papéis.

Em 2005, o diretor Andy Wilson, em parceria com a BBC (*British Broadcasting Corporation*), lança o filme *The Riot at the Rite* (O Tumulto da Sagração), com a finalidade de recriar o histórico dia da estreia do ballet *Le Sacre du Printemps*, coreografado por Vaslav Nijinsky (interpretado por Adam Garcia) e composição musical de Igor Stravinsky (Aidan McArdle). O polêmico ballet apresentou um ritual pagão finalizado por um sacrifício bárbaro de uma jovem virgem. Stravinsky experimentou ritmos ferozes de batida e colocou-os um contra o outro de modo que se chocassem de maneira imprevisível. A

⁵ Nascido na Holanda e estabelecido em Melbourne (Austrália) desde meados dos anos 60, Paul Cox (1940-2016) foi um cineasta de fama internacional, tendo recebido inúmeros prêmios internacionais. Um dos produtores mais prolíficos de filmes na Austrália, produziu inúmeros filmes, curtas e documentários.

coreografia de Nijinsky também chocou o público com seu modernismo ousado, movimentos pesados, agressivos e selvagens.

Cem figurantes foram vestidos e maquiados no estilo da *Belle Époque Parisiens*. O próprio porão do prédio em Bloomsbury (Londres) onde o filme foi gravado, foi transformado em um saguão de teatro, com uma bela estátua *art déco* no centro. O filme conta com duas histórias de amor: a primeira entre Nijinsky e seu mentor Diaghilev, e a segunda entre Nijinsky e sua admiradora Romola.

Acredita-se que Nijinsky, um dos homens mais fotografados de sua época e um pioneiro da dança moderna, pode ter inspirado mais interpretações literárias e artísticas do que qualquer outro dançarino da história.

Capítulo 5: A Passagem do livro *Cadernos de Nijinski: O Sentimento*, para o filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky*

“Em todas as artes existe uma parte física que não pode continuar a ser olhada nem tratada como outrora, que já não pode subtrair-se ao conhecimento e potência modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são desde há vinte anos o que foram até então. É de esperar que tão grandes inovações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos.” (VALÉRY, Paul, Pièces sur l’art. Paris (s. data):103 – 104)

Partindo desta nova visão no campo das artes, o presente trabalho pretende analisar as transformações que se apresentam em torno de um núcleo central de uma narrativa. Assim, o primeiro passo será fazer a leitura dos textos dos *Cadernos de Nijinsky*, que dão acesso direto às palavras do artista, palavras estas que permitirão ao leitor a criação de diferentes imagens em sua mente, em comparação a captação que o espectador fará das diversas imagens em movimento, ao assistir o filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky*, inspirado essencialmente nos textos dos mesmos cadernos.

No início de 1919, encerrado em seu estúdio em St. Moritz, Nijinsky, com seus 29 anos, escrevia e desenhava compulsivamente os seus cadernos. O famoso bailarino estava

desempregado e entrava em um surto psicótico. Sabia que algo incomum estava acontecendo em seu cérebro e parece ter começado a escrever para mostrar que não estava louco. Nijinsky pretendia publicar os seus escritos com o título “O Sentimento” a fim de disseminar a mensagem de que as pessoas deveriam parar de pensar e começar a sentir.

Após a morte de Nijinsky em abril de 1950, sua história ganha nova força. Nijinsky se torna um ícone da dança, fato inusitado, pois nenhum outro artista adquiriu tanta fama baseada em tão poucas evidências. Sendo a dança uma arte impossível de recapturar no papel, o caso de Nijinsky é duplamente problemático, pois além de sua curta carreira, encontram-se apenas alguns trechos de filmagens das danças que ele coreografou para si mesmo. Seus principais ballets, *A Tarde de um Fauno* e *Sagração da Primavera*, foram reconhecidos, bem depois da morte do bailarino, como pioneiros da dança moderna.

Parte de sua fama repousa nos cadernos, que até poucos anos atrás consistiam em versões deturpadas dos textos do bailarino. Em 1979, logo após a morte da esposa de Nijinsky, Romola, os cadernos originais foram leiloados e, somente após a autorização dos direitos autorais, em 1995, é finalmente publicada uma edição não-expurgada dos cadernos.

No decorrer dos anos, os cadernos de Nijinsky foram estudados de diversas formas, inspirando inúmeros artigos científicos e produções artísticas. Neste trabalho, selecionamos o filme produzido pelo cineasta australiano Paul Cox, *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2002). Em entrevista para o documentário *Paul Cox Directs The Diaries of Nijinsky* (2004), Cox descreve quando, há 30 anos atrás, ele ouviu o ator Paul Scofield ler partes do diário de Vaslav Nijinsky no rádio:

It reminded me of Vincent van Gogh's letters to his brother... here was another person who, on the edge of insanity, managed to say what he felt, not what he thought. It really intrigued me, and that's one of the reasons I made 'Vincent: The Life and Death of Vincent Van Gogh' [1987]. Nijinsky goes even further into that so-called insanity, where people are really much closer to the truth of who we are, where we're travelling to and why we're here.

A linguagem artística escolhida por Paul Cox, utiliza uma espécie de construção híbrida que transformará um discurso individual em uma obra de arte totalmente interativa,

através da colaboração mútua de diferentes mídias. Em *Cadernos de Nijinski* acompanhamos o trabalho solitário de Vaslav Nijinsky que, debruçado em sua escrivaninha, escreve sobre seus sentimentos e ideias. No filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky*, nos deparamos com os mesmos textos do bailarino, mas agora interpretados por diversos artistas (bailarinos, coreógrafos, atores, fotógrafos, figurinistas, produtores, cenografistas, maquiadores, roteiristas), que trabalharam arduamente, em constante sinergia, para homenagear este bailarino e coreógrafo russo que, apesar de sua curta carreira, influenciou a existência de muitas pessoas e, muito provavelmente continuará influenciando a produção de diversos outros trabalhos artísticos.

Esta parceria entre literatura, cinema e dança, permitiu que os escritos de Nijinsky, intensamente tomados pela paixão pela dança, “ganhassem corpo” no cinema, de forma a convidar o espectador a adentrar nos sentimentos íntimos do artista e, simultaneamente, disfrutar das imagens que “dançam” de forma mágica e poética no *écran* cinematográfico.

5.1. Sobre o cineasta Paul Cox

Paul Cox nasceu em 16 de abril de 1940 em Venlo, Limburg, Holanda como Paulus Henrique Benedictus Cox. Paul Cox era um menino que crescia em uma casa onde a sala de estar servia de estúdio fotográfico de seu pai. Ele tem claras lembranças de infância de soldados alemães revistando sua casa e chutando armários, e sua presença contínua na rua fora de sua casa. Paul foi criado em uma família estritamente católica; ele servia à missa como coroinha e cantava no coro.

One day my father found the time to take me for a walk. For some reason we went on our own. Not far from the house were the woods with small farms scattered all around. My father warned me that the further we went, the longer the trip home, so I had to be tough and stand up to it.... Then we entered the forest. How soft that carpet of green on which we walked. How dark those large mysterious trees. ... I remember the soft wind, the birds, the clouds and especially the light. Everything so dark, so mysterious. Then suddenly, a strong shaft of light when the sun burned through the clouds. It illuminated the forest, penetrated the soil, took my breath away. Deep down I felt that I was witnessing something very special that would never leave me. (COX, 1998: 46)

Quando jovem, estudou fotografia na escola de arte e em 1963 foi para a Austrália como um estudante de intercâmbio antes de retornar à Holanda no ano seguinte. No entanto, a luz australiana deixou uma impressão indelével em sua consciência e em sua memória, e em 1965 Paul Cox voltou para a Austrália. Como era de se esperar, anos depois, seu primeiro longa-metragem se chamaria *Illuminations* (1976).

Durante seus primeiros anos em Melbourne, Paul Cox descobriu que a vida de um migrante era uma experiência solitária. Ele tinha grande prazer em ouvir música clássica. Com suas habilidades em fotografia, ele encontrou um emprego como professor de fotografia no Prahran Technical College. Ele também montou seu próprio estúdio fotográfico e logo se tornou um fotógrafo de fotos bem conceituado. Como hobby começou a fazer curtas-metragens e documentários com a ajuda de amigos.

If you want to do anything seriously, do it as a hobby. I've always believed this. As soon as it becomes a profession, a degree of compromise comes in. Photography was my profession, cinematography my hobby. It was a safe start. (COX, 1998: 57)

Em meados da década de 1970, Paul Cox começa a fazer longas-metragens de baixo orçamento e estabelece um modelo para sua produção que mudou pouco em quase 25 anos. Seus filmes são sobre pessoas comuns e esquecidas lidando com a vida cotidiana e suas próprias fraquezas humanas. Os temas - amor, esperança, fé, solidão, isolamento, casa – estão sempre presentes em seus filmes, em diferentes combinações.

Como diretor, ele escolhe cuidadosamente aqueles que trabalham com ele e busca uma atmosfera de lealdade e respeito mútuos. Ele geralmente trabalha em estreita colaboração com um pequeno elenco e equipe, muitos deles voltando para vários filmes. Ele escolhe os atores com base em seus trabalhos anteriores.

I would never screen test anyone. I find that humiliating and denigrating to an actor. To give a part to an actor without screen-testing, you've already earned 10 points because you've got their trust, you've got their confidence. (COX, 2000)⁶.

Embora escreva roteiros, nem sempre os segue de perto, permitindo-se a liberdade

⁶ MIFF (Festival Internacional de Cinema de Melbourne)

para a espontaneidade e a improvisação. “Eu não tenho sistema algum. Eu trabalho totalmente por instinto, ao acaso”. Da mesma forma, suas equipes de produção costumam ser as mesmas de filme para filme. “Eu acho que é importante que você tenha total confiança.” (COX, 2000).

O estilo visual de seus filmes é simples. Os filmes de Paul Cox não tratam e não contêm efeitos especiais. Eles geralmente não envolvem configurações de produção complicadas. Raramente há disparos de guindaste - um disparo de rastreamento simples geralmente é o mais complexo que pode parecer. Vale a pena lembrar a abertura de 540 graus do filme *Cactus* (1986). Como diretor, ele está mais preocupado em contar histórias e capturar a atuação de seus atores. A luz costuma ser um forte elemento motivador em qualquer filme de Paul Cox. Sua cinematografia costuma usar sombras fortes e ele não tem medo de incluir escuridão considerável no quadro. Muitos filmes de Paul Cox também contêm motivos repetidos, como o uso de imagens granuladas em Super 8 do ponto de vista de alguém olhando para o céu através das copas das árvores.

“A música é a base de toda criatividade.” (COX, 2000) A música é uma grande fonte de inspiração para Paul Cox, que muitas vezes tem a música em sua cabeça, muito antes de começar a filmar uma única cena (Stanley Kubrick foi outro diretor que geralmente tinha a música em mente muito antes de desenvolver a imagem). Frequentemente, Cox usa uma peça musical lírica ou clássica com a qual está familiarizado. Em filmes recentes, ele trabalhou em estreita colaboração com o compositor / músico australiano Paul Grabowsky no desenvolvimento da música.

Paul Cox inspira-se na arte, principalmente no trabalho de artistas holandeses como Vermeer e Van Gogh, e no uso de luz e cor. Seus cineastas favoritos incluem o mestre espanhol Luis Buñuel e o russo Serge Paradjanov.

Em entrevista para o MIFF, Cox diz que gosta dos filmes de Woody Allen por sua integridade e humor, mas que não há muito mais que admire na América. Relata que foi convidado para fazer filmes nos EUA, mas normalmente “eles prometem o mundo e não dão nada” (COX, 2000). Afirma que, como diretor, não faria nenhum filme sem o direito de edição final. Além disso, ele não gosta da maneira como os filmes são discutidos como “projetos” e, quando feitos, esses “projetos” se tornam “produtos” para o público

consumir.

Paul Cox é um cineasta com incrível energia, persistência e visão - qualidades que são cruciais para sobreviver como cineasta. Ele também é inflexível no cumprimento de sua visão, que quase sempre é alcançada com orçamentos comparativamente pequenos de cerca de US\$ 1 milhão - o filme *Innocence* foi produzido com US\$ 856.000,00. Como diretor, ele tem um relacionamento contínuo na tela com muitos dos maiores atores da Austrália. Os temas de seus filmes - isolamento, fé, esperança, amor, sobrevivência - permanecem os mesmos e reaparecem indefinidamente, mas, acima de tudo, os filmes de Paul Cox são sobre a fragilidade humana.

Outro destaque, que se tornou sucesso popular no circuito de arte e rodou por dois anos na cidade de Nova York, foi o filme/documentário *Vincent: The Life and Death of Vincent van Gogh* lançado em 1987, que explora os últimos oito anos de vida do artista. Cox foi atraído pelo projeto por causa de sua admiração pessoal por Vincent van Gogh e por sua identificação com ele:

I found him such a compassionate, wonderful human being. That attracted me above all. I found him always honest, always real, always doing his utmost, and I related very much to his type of loneliness. It's the loneliness, the dreadful loneliness that I've known all my life. That was still much stronger for me when I tried to become a filmmaker - you know, up to 30, 35, I was terribly alone. I was not equipped for the world at all, and, at that level, that is a very similar background to Vincent (COX, 2001).⁷

No filme o ator John Hurt lê as cartas que Vincent van Gogh escreveu para seu irmão Theo. As imagens da tela consistem em uma ampla seleção de pinturas e esboços, mostrados em uma sequência cronológica, complementada por fotos dos locais onde o pintor viveu e uma série de reconstruções dramatizadas de eventos biográficos.

Em 2001 Cox lança o *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2001), um filme que já desejava fazer há mais de 30 anos, desde que ouviu o ator Paul Scofield ler trechos dos diários de Nijinsky no rádio. “É um filme que celebra uma pessoa dizendo o que sente, como o Vincent. Este é o filme mais difícil que já experimentei.” (COX: MIFF 2000).

⁷ Entrevista com Paul Cox, *Signet*, 13 January 2001

Paul Cox tornou-se um dos cineastas mais importantes da Austrália e, sem dúvida, um dos mais prolíficos, tendo feito 18 longas-metragens (incluindo um filme 3D IMAX), 7 documentários, 11 curtas e 3 filmes infantis. Ele também é altamente considerado por sua fotografia e escreveu vários contos e livros. Foi casado com Juliet Bacskai, teve três filhos, Ezra, Kyra e Marius. Em 18 de junho de 2016 morre em Melbourne, Victoria, Austrália.

5.2 Da Narrativa Literária para a Narrativa Fílmica

Desde o surgimento do cinema, percebeu-se que a nova arte era capaz de contar, com seus próprios meios, uma história previamente narrada em romances ou contos. A prática de transformar narrativa literária em narrativa cinematográfica se espalhou de tal forma que muitos filmes tiveram, e têm até hoje, seus roteiros criados a partir de uma obra literária. Como a maioria destas versões provém de um trabalho literário, aquilo que normalmente se entende como adaptação caracterizou-se principalmente como a versão cinematográfica de uma obra literária, criando uma certa ideia de dependência da obra adaptada.

Em termos gerais todo o processo foi visto como uma tradução, na medida em que se pretendia transferir uma mensagem, história ou ideia, de um determinado sistema de signos, neste caso a literatura, para um outro sistema de signos, neste caso o filme. A análise inicialmente concentrou-se na capacidade do cineasta em encontrar meios fílmicos para substituir o literário.

Os primeiros estudos dos críticos e teóricos de cinema, Bela Balázs e George Bluestone, que pesquisaram minuciosamente a inter-relação entre a literatura e o cinema, são de grande importância para traçarmos uma perspectiva histórica do processo de adaptação. Balázs, em seu livro *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, argumenta que o roteiro de um filme é uma forma literária inteiramente nova. Afirma que o roteiro tem a capacidade de abordar a temática e a concepção formal do modelo literário e representá-lo com um olhar que incorpora um novo design estético e tecnológico, criando uma nova versão artística.

Thus the now fully developed and mature film art had born a new fruit, a new literary form, the film script. By now many scripts are available in print and soon they may be more popular reading than the more abstract stage play. It is difficult to say how much time must elapse before our literary critics finally notice this new phenomenon born before their eyes; for this reason we shall try to define the laws governing this new literary form (BALÁZS, 1952:249).

Em sua tese sobre o processo de adaptação, Balázs argumenta que a história da literatura está repleta de obras-primas clássicas que são adaptações de outras obras. Por exemplo, os enredos de dramas clássicos da Grécia derivados de épicos mais antigos, e peças de Shakespeare inspiradas em antigos contos italianos.

George Bluestone, um dos principais estudiosos sobre o processo inter-relativo entre literatura e filme, afirma em seu livro, *Novels into Film* (1957), que em uma adaptação o roteirista competente deve compreender a limitação do meio cinematográfico e ajustar uma série de elementos de forma que o adaptador se torna um verdadeiro autor e não um mero tradutor de uma obra literária.

Like the drama, the film is a visual, verbal, and aural medium presented before a theater audience. Like the ballet, it relies heavily on movement and music. Like the novel, it usually presents a narrative depicting characters in a series of conflicts. Like painting, it is (except for the stereoscopic film) two dimensional, composed of light and shadow and sometimes color. But the ultimate definition of a thing lies in its unique qualities, and no sooner do we attend to the film's specific properties than differentiating characteristics begin to assert themselves (BLUESTONE, 1957: VIII).

Bluestone explica que, embora romances e filmes revelem várias semelhanças, a diferença mais importante, e infinitamente mais problemática para o cineasta, está no fato de que o romance é um meio linguístico e o filme essencialmente visual. Outro ponto é que as convenções que regem cada meio são condicionadas por origens, públicos, modos de produção e requisitos de censura diferentes. O romance, mais respeitado no geral, é apoiado por um público pequeno e letrado, produzido por um escritor individual, permanecendo relativamente livre de censura mais rígida. O filme, por outro lado, quando é de natureza mais comercial do que artística, é apoiado por um público de massa, produzido em equipe, dependente de uma série de recursos técnico-industriais, além de ter que seguir diversos

códigos de produção.

We discover, therefore, in film versions of the novel an inevitable abandonment of “novelistic” elements. This abandonment is so severe that, in a strict sense, the new creation has little resemblance to the original. With the abandonment of language as its sole and primary element, the film necessarily leaves behind those characteristic contents of thought which only language can approximate: tropes, dreams, memories, conceptual consciousness. In their stead, the film supplies endless spatial variations, photographic images of physical reality, and the principles of montage and editing. All these differences derive from the contrast between the novel as a conceptual and discursive form, the film as a perceptual and presentational form (BLUESTONE, 1957: VIII-IX).

Outro importante estudioso, Brian McFarlane, em *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*, procura fornecer conceitos específicos para descrever o processo de transformação de uma narrativa literária para a fílmica, distinguindo-os entre elementos transferíveis e intransferíveis. Por exemplo, utiliza como estratégia a descrição de elementos facilmente transferíveis do romance para o cinema: fatos, acontecimentos e enredo, e aqueles que exigem maior criatividade: elementos difusos relacionados à atmosfera, humor e aspectos psicológicos, elementos estes que irão demonstrar a arte do cineasta.

Em seus estudos, o autor apresenta cinco pares de romance/filme para mostrar como seu referencial teórico pode ser aplicado. Por exemplo, mesmo que um enredo possa ser mantido intacto na adaptação, dispositivos como “narração em primeira pessoa” e “narração onisciente” não têm um equivalente direto no cinema. Apesar de vir do cinema, McFarlane considera a adaptação como tradução, ou seja, o texto literário continua a ser a referência e o processo de tradução é visto como uma via. Sua teoria é baseada na narrativa e, embora o autor critique o critério da fidelidade, afirmando que nem sempre as adaptações mais fiéis são as mais exitosas, exemplifica sua teoria com filmes que procuraram ser fiéis às suas origens literárias.

Devido a necessidade de novos conceitos para uma melhor compreensão dos sistemas semióticos, surgiram entre 1959 e 1980, as teorias elaboradas pelos pós-estruturalistas. O conceito de intersemiótica, utilizado pela primeira vez pelo pensador e

linguista russo Roman Jakobson, é definido como uma interpretação de signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos. Em seu ensaio *On Linguistic Aspects of Translation*, divide as formas de tradução em três categorias: primeiro a "tradução intralingual", segundo a "tradução interlingual" e em terceiro a "tradução intersemiótica". Para enfatizar a ideia de transformação da tradução intersemiótica, ele escolhe a palavra "transmutação" como uma alternativa terminológica. No final do capítulo, amplia a sua definição para uma "transposição intersemiótica", pois autoriza a relação de qualquer sistema de signos com qualquer outro, por exemplo, da literatura para a música, dança, cinema, pintura, e outras artes (1959: 261).

James Naremore, autor do livro *Film Adaptation*, baseado em conceitos atualizados de autor e obra, propõe um movimento em direção a uma análise da adaptação que inclui atividades como *remake*, reciclagem e outras formas de "retelling". Levando em consideração o tempo atual de reprodução mecânica e comunicação eletrônica, Naremore propõe uma abordagem que vai muito além de temas como "fidelidade", para chegar em estudos da especificidade do meio cinematográfico. Para ele, a adaptação é um processo multidirecional, dialógico e intertextual.

I would suggest that what we need instead is a broader definition of adaptation and a sociology that takes into account the commercial apparatus, the audience, and the academic culture industry. Academics need to move the discussion of adaptation slightly away from the Great-Novels-Into-Great-Films theme, and at the same time give less attention to purely formal than to economic, cultural, and political issues. More attention needs to be paid to the ways that books, plays, movies, and TV shows have been subject to cross-cultural adaptation. We also need more analysis of the relation between TV and theatrical film (NAREMORE, 2000:8).

Os estudos de Naremore têm como base o dialogismo intertextual, partindo da ideia de que cada texto forma um cruzamento de superfícies textuais, citações conscientes e inconscientes, fusões e inversões de outros textos. Naremore acredita que essas práticas chegam ao texto não apenas por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um sutil processo de disseminação. As adaptações cinematográficas estariam situadas em um turbilhão de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem um ponto

de partida necessariamente definido. Inclui os conceitos de intertextualidade, transtextualidade e hipertextualidade, sugeridos por Gérard Genette (1930-2018), que são úteis para definir adaptações.

No livro *L'Intertextualité*, a pesquisadora e escritora francesa Anne Claire Gignoux, coloca a seguinte questão: “*Il est intéressant d'étudier aussi comment les écrivains verbalisent la musique : comment décrire une œuvre sonore, non signifiante, au moyen de mots ?*” (2004: 242). Gignoux explica que a relação por exemplo, entre texto e música é diferente de uma relação entre dois textos, porque a música não é um texto e não pode ser. Neste caso, deveríamos falar de intersemiótica e não de intertextualidade.

Através destes novos conceitos teóricos, a leitura intersemiótica passará a estudar um sistema de signos muito mais amplo, abrangendo as relações entre a literatura e quaisquer outras formas de artes não-verbais: música, pintura, dança, arquitetura e outras artes. No caso do cinema, seria como se o cineasta utilizasse o romance como uma matéria-prima e o transformasse em um novo produto original. Por este motivo, um estudo comparativo precisa ter a capacidade de identificar como uma narrativa fílmica amplifica, transforma, altera ou estende o significado de um texto de origem. E não basear seus estudos no quanto um filme foi ou não “fiel” à sua fonte literária, resultando muito provavelmente, na exaltação das diferenças entre as mídias. Em *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*, Maria do Rosário Leitão Lupi Bello escreve que:

Falar de transcodificação intersemiótica não significa, pois, falar de mera passagem equivalente de um sistema a outro, mas sim sublinhar o inevitável processo interpretativo e transformador que essa passagem implica. A adaptação depende de um processo de leitura, mas ultrapassa-o, dando origem a um novo objecto artístico com existência e significado próprios. (BELLO, 2005:148)

Em *Introdução à Teoria do Cinema*, o teórico americano de cinema Robert Stam (1941-) acrescenta, aos cânones da teoria do cinema, um conhecimento mais universal, incluindo a realidade social e cultural que vai além do eixo norte-americano e europeu:

As ficções cinematográficas e literárias inevitavelmente colocam em jogo pressupostos diários não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre as relações sociais e

culturais. Se a linguagem estrutura o mundo, o mundo também estrutura e configura a linguagem; o movimento não é unidirecional. À textualização do mundo, corresponde a “mundificação” do texto.

O processo de adaptação é um fenômeno praticamente onipresente que só não será bem compreendido se focado exclusivamente no “mito” da fidelidade, de forma a denegrir as adaptações como representação de segunda categoria. A discussão expansiva da pesquisadora e escritora canadense Linda Hutcheon (1947 -) sobre adaptação, não limitada a romances e filmes, mas em uma exploração de nossos reinos hermenêuticos, é uma tentativa de teorizar a adaptação após uma observação cuidadosa das inadequações filosóficas, estratégicas e sistemáticas envolvidas.

If you think adaptation can be understood by using novels and films alone, you're wrong. The Victorians had a habit of adapting just about everything—and in just about every possible direction; the stories of poems, novels, plays, operas, paintings, songs, dances, and tableaux vivants were constantly being adapted from one medium to another and then back again. We postmoderns have clearly inherited this same habit, but we have even more new materials at our disposal—not only film, television, radio, and the various electronic media, of course, but also theme parks, historical enactments, and virtual reality experiments. The result? Adaptation has run amok. That's why we can't understand its appeal and even its nature if we only consider novels and films (HUTCHEON, 2006: XI)

O desenvolvimento revolucionário do mundo digital mudou nossas formas de comunicação, de modo que os textos verbais são entendidos como ontologicamente diferentes dos textos multimídia. Portanto, a necessidade de se utilizar as correntes teóricas mais recentes, que propõem que a adaptação deva ser estudada em um campo mais fértil, será fundamental para análises de como, por exemplo, um filme pode ser feito de diversas experiências fragmentadas, em um processo não linear, dentro dos conceitos da produção artística na pós-modernidade. Desta forma, a definição de adaptação poderá ser ampliada para incluir obras diversas como sequências de dança, *performances*, documentários, programas de TV, séries, artigos de revistas especializadas e outros trabalhos artísticos.

Capítulo 5.3 O filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky* (2002)

The Diaries of Vaslav Nijinsky é um filme que navega entre os limites da forma documental e o filme de ficção, resultando em uma obra cinematográfica rara e de extrema beleza. O filme traz uma seleção refinada dos textos dos cadernos que Vaslav Nijinsky escreveu em 1919, durante um período extremamente traumático de sua vida, acompanhada de uma belíssima trilha sonora e de uma série de fotografias, cenas de dança e filmagens penetrantes que remontam a vida do “lendário” bailarino.

Escrito, dirigido, filmado e editado pelo premiado cineasta Paul Cox, a obra cinematográfica foi lançada na Austrália em junho de 2002, pela *Australian Film Finance Corporation* em parceria com a *Illumination Films* e *Music Arts Dance Films*. Com duração de 92 minutos, narração de Derek Jacobi, direção musical de Paul Grabowsky, interpretações de Chris Haywood, Delia Silvan, Hans Sonneveld, Oliver Streeton, Jillian Smith e bailarinos da Leigh Warren & Dancers. O filme é considerado uma peça que acompanha o filme anterior *Vincent: The Life and Death of Vincent Van Gogh* (1987).

Destacam-se também os trabalhos da coprodutora Aanya Whitehead, do diretor de fotografia Hans Sonneveld e da figurinista Jilly Hickey. Aanya Whitehead relata que entrou na produção sentindo-se incrivelmente comovida com a força e a mensagem do roteiro de Paul Cox. "It almost felt like a spiritual document in terms of life, kindness and humanity. Nijinsky's words shock and create passion, they make you react totally through your heart and your emotion"⁸.

Dos registros históricos de dança, encontram-se apenas alguns trechos intactos de raras filmagens realizadas dos ballets de Nijinsky. Para a recriação de algumas das danças famosas do coreógrafo, como a do jovem fauno em *L'Après-midi d'un faune*, Paul Cox contou com a ajuda, em particular, da consultora e supervisora de dança Alida Chase. Outra pessoa importante para o filme foi a figurinista Jilly Hickey, que trabalhou na recriação dos figurinos baseados nos designs originais, encomendados por Diaghilev, para as

⁸ Transcrição do documentário *Paul Cox directs The Diaries of Vaslav Nijinsky*, minuto 0:26:15

apresentações dos *Ballets Russes*. Hickey descreve: “I altered them a touch to include Paul Cox's style and feel, but the costumes bear a striking resemblance to the originals”⁹

A música é um elemento muito importante em todos os filmes de Paul Cox. Ele defende a ideia de que música é a base de toda a criatividade. No filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky*, o ritmo e o tom da voz de Jacobi são complementados pelas músicas de ballet dos compositores Debussy, Weber e Stravinsky, que eram parte integrante das performances de Vaslav Nijinsky. O compositor e pianista australiano Paul Grabowsky (1958 -), colaborador de longa data de Cox, costurou essas peças famosas com suas próprias composições originais.

Baseando-se em um cálculo médio das versões não expurgadas, publicadas nos idiomas inglês e português, o livro *Cadernos de Nijinsky*, possui aproximadamente 229 páginas, totalizando 68.700 palavras. Ao realizar uma leitura completa dos diários, em um ritmo semelhante ao da narração do ator Derek Jacob, ocupou-se aproximadamente 382 minutos. Ao confrontarmos esta narrativa literária com a narrativa fílmica de 92 minutos de duração, chegou-se à conclusão de que o filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky* utiliza aproximadamente 22% dos textos dos cadernos e faz uma seleção minuciosa de aspectos que contam a história do bailarino.

Os textos dos cadernos não fornecem uma visão especial das qualidades que fizeram do bailarino uma das maiores personalidades da dança de todos os tempos. Dedicado a seus escritos durante horas ininterruptas, Nijinsky escreveu os cadernos, que ele desejava ver publicados em milhares de exemplares, como uma espécie de fonte de ensinamentos. Ao longo dos meses de janeiro e fevereiro de 1919, a saúde mental do bailarino se deteriorava. Durante este período, Nijinsky tornou-se cada vez mais agressivo, chegando ao ponto de dar socos na mesa durante as refeições e ameaçar matar-se “Vou meter uma bala na cabeça, se Deus quiser” (NIJINSKY, 246).

No dia 7 de março, Nijinsky trancou-se no quarto de um hotel em Zurique por vinte e quatro horas, deixando a família em grande angústia. Chamou-se a polícia, que arrombou a porta e, a seguir, um colega do psiquiatra Breuler gentilmente conduziu Nijinsky ao

⁹ Transcrição do documentário *Paul Cox directs The Diaries of Vaslav Nijinsky*, minuto 0:31:25

hospital psiquiátrico Burghölzli (Zurique). Seus cadernos, dos quais Nijinsky não queria se desvencilhar, foram analisados por cerca de quarenta e oito horas e serviram para aperfeiçoar o diagnóstico dos médicos sobre o seu estado mental. Com apenas trinta anos, Vaslav Nijinsky enveredava pelo caminho das trevas, do qual só se afastaria por breves momentos de lucidez.

Em junho de 1934, Romola pretendeu haver reencontrado acidentalmente os cadernos do marido, numa mala deixada sob sua guarda desde 1919. Tal versão dos fatos é pouco verossímil, quando se sabe, através dos textos dos cadernos, do interesse que Romola dedicava aos escritos de Nijinsky.

Minha mulher fala ao telefone, mas pensa no que eu escrevo. Ela me perguntou o que eu estava escrevendo...Fechei-lhe o caderno na cara, porque ela quer ler o que eu escrevo. Olha por baixo de minha mão. Direi que, se ela quiser saber antes de todo mundo, deve aprender a ler russo[...]. Não gosto que uma pessoa saiba antes de todas as outras. Logo publicarei este livro (*Cadernos de Nijinski*, 1998:117).

Supõe-se que Romola não se separou dos cadernos até o momento em que decidiu publicá-los. Para esta publicação, Romola remanejou a ordem dos cadernos, cortou 40% dos textos e eliminou completamente as reflexões e pronunciamentos mais insanos de Nijinsky, além de excluir os textos em que Nijinsky descreve suas ligações sexuais com Diaghilev, seu gosto pelas prostitutas, suas práticas masturbatórias e seu fascínio obsessivo por suas próprias funções corporais: comer, digerir e a eliminação de resíduos. “Eu cago você cagado” (1998:160), escreve Nijinsky em declínio.

De fato, grande parte dos diários contém frases declarativas duras, infinitamente repetidas, que poderiam ter saído da cabeça de qualquer pessoa em plena crise psicótica. Como muitos esquizofrênicos, Nijinsky é obcecado por paralelos e opostos. Cada pensamento tem um pensamento oposto, cada ponto um contraponto: “Eu quero dormir, mas minha mulher não sente... As pessoas se divertem, mas Deus está triste” (1998:105).

Na passagem para o filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky*, a personagem de Nijinsky ganhará novos contornos. Diferente de Romola, que reestruturou os textos dos cadernos com a finalidade de construir uma imagem idealizada do “ícone” Nijinsky, o cineasta Paul Cox conseguiu sabiamente transpor as palavras do bailarino, frequentemente

carregadas de sofrimento, mágoas e angústias, em uma obra cinematográfica que enaltece a sensibilidade de Nijinsky.

Ao apresentar uma narrativa fílmica baseada essencialmente nos textos dos cadernos que Nijinsky escreveu em 1919 (versão não expurgada), Cox devolve a palavra para Nijinsky. Para cumprir esta missão, o cineasta contou com o trabalho do experiente ator inglês, Derek Jacobi (1938-) que, além de incorporar o sotaque russo, transmite o espírito eloquente do dançarino de tal forma que o espectador chega até mesmo a sentir a intensidade dos acontecimentos vividos por ele.

My mother was suffering because of money. I love my mother infinitely. Later I wrote a letter to her every day. I decided to devote myself to dancing even more. I grow thin. Everyone started talking about me. I started to dance like God (COX, 2002)¹⁰.

Ciente do estado traumático em que Nijinsky se encontrava quando escrevia seus cadernos, Paul Cox trabalhou com os escritos do bailarino de forma a restaurar as palavras do homem e artista Nijinsky. Seus escritos entrecortados, repletos de impropriedades sintáticas, serão traduzidos como um grito de uma alma que precisa expressar seus sentimentos mais profundos que, por diversas vezes, chegam ao sublime: “Adoro cantar, mas não posso cantar. Sei que você pode cantar, embora tenha perdido a voz... sou um artista cuja voz é a dança” (1998:116).

Nos cadernos Nijinsky escreve de forma não linear e parece não se preocupar em seguir uma ordem cronológica dos fatos por ele vividos. O livro *Cadernos de Nijinsky* inicia com a descrição do almoço do bailarino: “Almocei bem, pois comi dois ovos quentes com batatas fritas e favas” (NIJINSKY, 25); na sequência Nijinsky descreve sua preparação para a apresentação no hotel Suvretta: “Eu estou pronto, mas meu estômago ainda está funcionando. Não quero dançar de estômago cheio [...]. Quero dançar porque sinto, e não porque estão me esperando” (NIJINSKY, 27).

No filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky* Cox apresenta o personagem Nijinsky que nos conta sua história e, para conseguir uma certa linearidade no processo narrativo, o cineasta não segue a mesma ordem dos acontecimentos descritos nos cadernos. O filme

¹⁰ Transcrição do filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky*, minuto 0:05:08.

começa com um cortejo fúnebre, o funeral de Nijinsky. Conforme as pessoas de luto acompanham o caixão por um caminho, vemos pouco a pouco os "fantasmas" de Nijinsky surgindo no final do cortejo. São os personagens que Nijinsky interpretou nos ballets que fizeram dele o famoso dançarino: o escravo de Armida em *Le Pavillon d'Armide* (1909), o escravo de ouro em *Sheherazade* (1910), o arlequim em *Carnaval* (1910), o bailarino da dança siamesa em *Les Orientales* (1910), o nobre Albrecht em *Giselle* (1910), o fantoche tradicional russo em *Petrushka* (1911), o espírito da rosa em *Le Spectre de la Rose* (1911), o personagem Narciso em *Narcisse* (1911), o deus azul em *Le Dieu bleu* (1912) e o jovem fauno em *L'Après-midi d'un faune* (1912).

Esses personagens, interpretados pelos dançarinos da Leigh Warren & Dancers, aparecem ao longo do filme, entre outras imagens, sempre nos lembrando da notável carreira de Nijinsky. Em sua época, Vaslav Nijinsky era considerado um “camaleão” performático. Para demonstrar estas mudanças de atuação, Cox contratou vários dançarinos diferentes para retratá-lo por meio dos personagens que o bailarino interpretou. Em entrevista Cox afirma:

There are at least twenty-five Nijinskies in the film, sometimes male, sometimes female. As he was a man of many disguises, and so many characters came out through the photos that are left behind, I thought you can't have just one person playing Nijinsky (COX, 2004)¹¹.

Os personagens que pairam em torno do cortejo fúnebre são posteriormente intercalados em cenas individuais com diversas outras cenas em um fluxo constante de imagens artísticas. Os dançarinos David McAllister e Vicki Attard aparecem como os dois personagens do ballet *Le Spectre de la Rose*. A dança solo, intitulada *The War Dance* (1919), que Nijinsky apresentou, provavelmente de improviso, em sua última aparição para o público no salão do hotel Suvretta, é fortemente interpretada pelo dançarino Aidan Kane Munn. Em entrevista para o documentário do filme, o dançarino e coreógrafo Leigh Warren, que interpreta o personagem *Petrushka* descreve:

It is one of those complex and tragic stories where everybody loves somebody else. I believe the choreographer Michel Fokine wove in a second strata to the obvious

¹¹ Transcrição do documentário *Paul Cox directs The Diaries of Vaslav Nijinsky*, minuto 0:39:20.

storyline, which was of what was really going on: that Nijinsky was the puppet and Diaghilev was the magician who pulled his strings. I think it was a warning to Diaghilev to be careful and don't push this person too far. It must have been a real plea, but we'll never know if Diaghilev understood the message. But sadly, we do know what the tragic results were. I think that if anyone can give us a feeling of who Nijinsky really was, it is Paul Cox¹².

O filme de Paul Cox dialoga com os escritos do bailarino de forma a encorajar o espectador a aprender mais sobre o homem Nijinsky e a entendê-lo em todo o seu ser. Ciente do tormento vivido por Nijinsky, Cox faz uma seleção dos textos do bailarino e os reorganiza de forma a valorizar o processo reflexivo, não somente do bailarino, mas do próprio espectador, que será convidado a compartilhar os sentimentos conflitantes do artista.

No filme, Nijinsky surge como um personagem complexo, um pensador apolítico, mas profundo que, de repente, se sente tão próximo de Deus que passa a se confundir com ele:

I am an unthinking philosopher. I am a philosopher with feeling. I don't like philosophy because it is the will of spoiled people. I am not Schopenhauer. I am Nijinsky. I am the one who dies when he is not loved. I understand the truth, but I feel deeply about things. I am a man who loves mankind my madness is my love towards mankind. I am a man in a million. I am a dancer (COX, 2002)¹³.

Seus pensamentos filosóficos sobre Schopenhauer, Nietzsche, Darwin e Cristo são justapostos, como nos diários, com pensamentos de sua vida particular e profissional com Diaghilev, pensamentos sobre sua mãe, esposa e filha, e pensamentos confusos sobre comer carne e masturbação.

My little Kyra feels my love for her. She thinks too I'm ill. My daughter doesn't speak Russian because of the war. My little one sings in Russian because I taught her Russians songs. I love them and the Russian language. My wife thinks I'm mad, she has this idea because she thinks too much. I think little. Logic can't exist without feeling. I'm feeling in the flesh. I'm not intellect. Nietzsche lost his reason because he thought too much.

¹² Transcrição do documentário *Paul Cox directs The Diaries of Vaslav Nijinsky*, minuto 0:55:40.

¹³ Idem, minuto 0:06:56

Therefore, I can't get mad. My scout is strong. I had to represent the beast in Scheherazade [...] (COX, 2002)¹⁴.

No filme, os cadernos de Nijinsky parecem constituir uma verdadeira autoanálise do bailarino de onde surgem suas fantasias, lembranças e associações livres. Esta combinação poética que uniu a narrativa literária dos cadernos, através da leitura do ator Derek Jacobi, com um conjunto de imagens artísticas em movimento, foi artisticamente orquestrada com a finalidade de transmitir ao espectador a bela mensagem de esperança de que, mesmo imersos na loucura, ainda podemos encontrar muita arte e sanidade.

Cox se referiu ao filme como um 'poema cinematográfico'. Os escritos ingênuos e até mesmo delirantes de Nijinsky ganham um novo sentido em um filme impressionista, relativamente denso, que conta com diversas camadas onde a narrativa literária, imagens poéticas, quase abstratas, fotografias e músicas parecem dançar uma coreografia especialmente desenvolvida para o écran.

As *The Diaries of Vaslav Nijinsky* is about a dancer, Cox has treated the form of his film as a dance. Many images are repeated, they sway back and forth, and days later they still swirl around in one's consciousness ... Paul Cox is an intense, passionate filmmaker who cares deeply about his chosen art form (TYNDALL, 2002)¹⁵.

A dimensão perceptual da Sétima Arte é usada por Cox para transmitir sensações, pensamentos, emoções encontráveis nas palavras escritas. De fato, no filme vemos imagens serenas da natureza com muita água corrente, montanhas, árvores, fogo, neve, flores se abrindo lentamente e, em especial, garças voando no céu de inverno. Há diversos momentos fugazes em que Cox brinca com luz e sombra, principalmente sombras caindo em riachos, escorregando em degraus de pedra ou encostadas nas paredes. De sua biblioteca pessoal de imagens, Paul usou imagens filmadas há quase 20 anos, de sua filha Kyra aos 3 anos, representando o papel da filha de Nijinsky, Kyra.

Vemos diversas interpretações teatrais com o uso somente da linguagem corporal e de expressões faciais, alternadas com cenas conflitantes e sangrentas relacionadas

¹⁴ Transcrição do filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky*, minuto 0:15:15.

¹⁵ Artigo do jornal online *Senses of Cinema*. *The Diaries of Vaslav Nijinsky: The Culmination of a Career*. Disponível em <http://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/nijinsky/>. Acesso em 16 setembro, 2021.

principalmente ao vegetarianismo de Nijinsky. Tais cenas, de pendor visual e teatral, são complementadas com momentos desafiadores, onde é feito o uso de palavras, ditas com força e veemência pelo ator Derek Jacobi, apresentando o drama e a confusão dos pensamentos que permearam a vida de Nijinsky.

Existe uma espécie de componente narrativo para ancorar o imaginário dos pensamentos de Nijinsky – realidade de difícil representação audiovisual –, justaposto às cenas dramáticas que retratam a vida do artista. Vemos Rômola Nijinsky discutindo com seus pais, os médicos que examinaram Nijinsky, mas nunca os ouvimos falar, embora sua linguagem corporal e expressões faciais nos ofereçam pistas do desenrolar da história, mostrando-nos, de certa forma, a realidade que está “por trás” do filme.

Filme e dança se complementam de uma forma muito incomum. Na cena de dança de *L'Après-midi d'un faune*, coreografia que causou grande escândalo quando Nijinsky dançou pela primeira vez devido ao seu forte apelo sexual, Cox, ao escolher um estilo de trabalho de câmera ao ar livre, um pouco desajeitado e amador, no meio de árvores e arbustos, parece traçar um paralelo com os textos dos diários que, apesar de transmitir grande ingenuidade, está repleto de passagens com grande ênfase no campo afetivo-sexual.

Ao destacar diversas vezes a frase citada nos cadernos por Nijinsky “I am a madman who loves mankind, my madness is my love towards mankind” (1999:24), Cox transmite um Nijinsky que é capaz de impulsionar, no espectador, diversas reflexões filosóficas e, principalmente, trazer a consciência de como é possível encontrar beleza e sanidade ao nos aprofundarmos nos estudos das passagens mais delicadas da vida de um artista que enveredou no enigmático caminho da doença mental. O desdobramento de Nijinsky nos dez personagens interpretados ao longo de sua carreira atuam como uma espécie de heteronímia que retrata sutilmente as glórias e as crises existenciais do bailarino.

Nos textos finais dos cadernos Nijinsky descreve, assim como no início, o que comeu no almoço, escreve sobre a experiência de Diaghilev em negociar nas bolsas de valores e sobre qual será o seu meio de locomoção para a cidade de Zurique. “Irei para a estação a pé, e não de fiacre. Se todo mundo for de fiacre, eu também irei” (NIJINSKY, 264). A ideia dessa viagem parece agradar Nijinsky, ele sabia que iria consultar um “doutor dos nervos”, mas o seu verdadeiro entusiasmo encontrava-se na esperança de conseguir um

local para publicar seu livro. Para demonstrar esta passagem dos diários, Paul Cox selecionou diversas imagens do filme e as reproduziu em alta velocidade, de forma que estas passam a compor uma paisagem de imagens artísticas vistas pelos “passageiros” (espectadores) que viajarão no trem junto com Nijinsky. Cox finaliza o filme com a seguinte legenda:

When Vaslav was first confined to an asylum he said to Romola, “Femmka, have courage; do not despair. There is a God”. He never danced again but lived another thirty years withdrawn from the world in a reality of his own. Vaslav Nijinsky died on 8th April 1950 (COX, 2002)¹⁶.

O trabalho da câmera parece ter a vocação extraordinária de não somente resgatar as palavras do bailarino, mas de revivê-las milagrosamente. Diferente de assistir a um espetáculo de dança que remonta às coreografias de Nijinsky, o espectador se vê diante de imagens do dançarino que parecem “saltar” do passado para o presente. Um salto de extrema beleza e com tal agilidade que, mesmo sentado, o espectador acompanha os movimentos do artista.

The Diaries of Vaslav Nijinsky is a film very much in the same tradition as *Vincent - The Life and Death of Vincent Van Gogh*, using the words from his diary and the many existing images from the Ballets Russes. In this film however, the camera 'dances' and we see from Nijinsky's point of view what it feels like to be a dancer. We follow the mind of a genius as he releases his delicate hold upon reality, and staggers along the outer verge of reason towards the end (WHITEHEAD, 2002)¹⁷.

Sobre a edição do filme, Cox diz que passou longas horas trabalhando sozinho, muitas vezes durante a noite. Às vezes, ele adormecia na mesa de edição e acordava no início da manhã. Mas ele reconhece que esse foi o processo que ele teve que seguir. Ao lançar o filme, Paul Cox comenta sobre as dificuldades de se fazer um filme em um período em que a indústria cinematográfica se corrompeu, em grande parte, ao adquirir uma visão extremamente mercantilista, que desconhece a linguagem poética e o fazer artístico com primor.

¹⁶ Transcrição do filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky*, minuto 0:27:27

¹⁷ Entrevista com a coprodutora do filme, Aanya Whitehead para o MIFF (Festival Internacional de Cinema de Melbourne)

Film has become more and more like a product, something you buy in the supermarket, like a bottle of shampoo... So I'm very sorry I make films from my point of view [...] A very few people can actually do it, or have they the density or sanity to keep doing it [...] (COX, 2002)

Cox demonstrou um grande respeito pelo trabalho de Nijinsky, e o descreve sempre com grande carinho: “We live in a world that has gone crazy – it is no wonder that souls like Nijinsky go mad”¹⁸. *The Diaries of Vaslav Nijinsky* é um filme feito para observadores experientes que saberão apreciar como o bailarino Nijinsky, que nos tempos gloriosos era chamado de o “Deus da Dança” e tão jovem caiu nas amarguras de uma doença mental grave, ressurgiu no *écran* cinematográfico de forma tão poética, e resgata os aplausos tão desejados.

Considerações Finais

Com grande liberdade no processo da pesquisa científica, o estudo interartes abre novas possibilidades de discursos que enriquecem o campo acadêmico dos Estudos Comparados. Esta nova visão possibilitou o afloramento de diversas pesquisas no rico e amplo campo das artes - pesquisas como este estudo de caso, considerado em muitos aspectos desafiador, mas que uma vez vislumbrado, parece acender uma espécie de luz que guia o pesquisador a percorrer o universo encantador das artes. Um dos principais estudiosos deste campo, Claus Clüver, no capítulo “Estudos Interartes: Introdução Crítica”, explica que:

[...] foi uma visão simultaneamente contrastiva e integrativa que levou alguns pesquisadores, no começo do século, a insistirem em uma “wechselseitige Erhellung der Künste” [iluminação mútua das artes] (Walzel, 1917), uma posição reforçada pela tomada de consciência de que conceitos e métodos usados no estudo de uma arte poderiam ser proficuamente aplicados, com os devidos ajustes, ao estudo de uma outra. (2001: 335)

Foi com esta visão, que em muitos aspectos se assemelha aos esforços de Richard

¹⁸ Transcrição do documentário *Paul Cox directs The Diaries of Vaslav Nijinsky*, minuto 0:59:10.

Wagner (1813-1883) para produzir uma “Obra de arte Total”, que nos deparamos com a companhia *Ballets Russes*, criada em 1909, com sede em Paris, como uma espécie de companhia itinerante “*vaudeville*”. *Le Ballets Russes* chegou em um momento em que se buscava uma transformação artística e cultural. Seus repertórios de danças completamente inovadores, intensos, de curta duração e com elenco reduzido, demonstraram uma maravilhosa correspondência entre as artes da dança, da literatura, da música, do teatro e das artes plásticas.

O público ficava deslumbrado com os designs marcantes, inspirados em temas da Arte Oriental, nos estilos da *Art Déco* e *Art Nouveau*, Cubismo, Surrealismo e diversos outros movimentos de vanguarda. A música inovadora, em particular de Igor Stravinsky, e as danças marcadamente eróticas, ampliavam seu impacto. O virtuoso e enigmático Vaslav Nijinsky, principal bailarino da companhia, se transformava em cada papel que dançava, obtendo fama nos palcos parisienses logo na primeira temporada em 1909. Como coreógrafo da companhia, mudou completamente o estilo de movimento do ballet tradicional, iniciativa que suscitou fortes reações no público e no próprio corpo de baile, que não hesitava em demonstrar forte resistência em incorporar os conceitos radicais do recém-coreógrafo.

Vaslav Nijinsky e Sergei Diaghilev, fundador e empresário da companhia, tiveram um relacionamento profissional e conjugal muito intenso, sendo abruptamente interrompido quando Nijinsky se casa com a aristocrata húngara, grande fã do bailarino, Romola de Pulszky. Ao saber do episódio, Diaghilev o despede imediatamente da companhia em 1913. Sem o apoio do empresário e com a deflagração da Primeira Guerra Mundial, Nijinsky entra em uma forte crise mental que o levará ao triste término de sua carreira artística.

A criação e manipulação de mitos sobre Nijinsky representam um forte distanciamento da realidade da vida do bailarino. A imagem de Nijinsky é tão definida pelos outros que conhecer o homem parece muitas vezes impossível. Seus antigos amigos e esposa mudaram de ideia e se contradisseram dependendo de seus próprios interesses, e a voz de Nijinsky jamais é ouvida em seus relatos. Essa falta de voz é um recurso que ressoará para muitas pessoas com os problemas de sua saúde mental. O sistema social que

o cercava reflete sua própria experiência: lúcido e amoroso um dia, irritado e agressivo em outro.

No caso de Nijinsky, a liberdade era relativa. A fama de Nijinsky, a pressão para manter sua genialidade, os conflitos sociais e as críticas à sua vida pessoal e à exploração não são menos importantes quando se considera a deterioração gradual de sua saúde mental. Somado a essa mistura estava seu próprio perfeccionismo, um grande trunfo para sua dança, mas também uma força destrutiva em seus relacionamentos com os outros.

Conhecido paradoxalmente como “O Deus da Dança” e, posteriormente, como “O Bailarino Louco”, Nijinsky conquistou e ainda conquista o fascínio de muitos que procuram entender como um grande bailarino, que chegou a surpreender a plateia com seus saltos que pairavam no ar, passa da glória divina para o sofrimento infernal.

Totalmente inserido no campointerartístico, o filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky*, flui da tela como imagens caleidoscópicas que refletem os pensamentos e sentimentos expressos nos cadernos que Nijinsky escreveu poucos meses antes de ser internado no sanatório *Bellevue* na Suíça. O filme não é uma reconstituição da vida do bailarino, também não busca retratar somente seus episódios dramáticos, mas o resgata de forma simbólica e experimental, como uma espécie de filme impressionista que transporta o espectador para o interior (psíquico) de um gênio da arte que entrou na loucura.

O processo da passagem da linguagem verbal de Nijinsky para a linguagem sincrética do filme, exigiu uma produção complexa que não pode ser definida como uma simples transcodificação, mas um trabalho transcultural, dinâmico e funcional em que a fonte literária foi transformada em um sistema de signos de múltiplas linguagens, revelando uma estética expressiva tangível, repleta de novos significados. Vale ressaltar que, ao se referir a elementos fílmicos, deve-se lembrar que eles não foram apenas “encenados”, mas também foram “enquadrados” a partir de um determinado ponto de vista, e posteriormente “sequenciados” e retrabalhados conforme a orientação do produtor.

O filme de Cox nos convida para uma apreciação da arte das imagens em movimento intrinsecamente dançantes. Enquanto escutamos a voz penetrante do ator Derek Jacobi, narrando os trechos dos cadernos, vemos imagens que ora apresentam a obra do artista, ora interpretam a dramaticidade de sua vida, ou simplesmente evocam seu estado

de espírito. As sequências se desenrolam gradualmente, permitindo que o espectador tenha o tempo necessário para absorver as minúcias de cada cena.

Os cadernos e o filme se complementam de uma maneira muito incomum. O filme desperta muitos pensamentos sobre a natureza de Nijinsky, o homem e o dançarino. Em contraste com os textos dos cadernos, o filme de Cox é quase sereno, em seu contexto geral, mesmo ao apresentar imagens confrontantes e sangrentas relacionadas ao vegetarianismo de Nijinsky, além das palavras e ideias desafiadoras ditas com força pelo ator Derek Jacobi.

Descrever o filme como sereno não significa afirmar que Cox não apresentou o drama e a confusão dos pensamentos que permearam a vida de Nijinsky. O filme é apenas sentido de uma maneira diferente. As palavras de Nijinsky que em diversos momentos chocam o leitor, no filme despertam um sentimento diferente no espectador, principalmente ao compartilhar as experiências extremamente sensíveis deste bailarino intensamente envolto em suas paixões.

Conclui-se que *The Diaries of Vaslav Nijinsky* pode ser considerada uma adaptação fílmica muito bem-sucedida dos textos de Vaslav Nijinsky, ao produzir um roteiro que, inspirado nos escritos do bailarino, conseguiu adquirir novos significados, tanto por meio da diferença, ao criar sua própria originalidade, quanto por semelhança, ao resgatar respeitosamente, as palavras escritas pelo bailarino.

Paul Cox nos apresenta Nijinsky de uma forma tão amorosa e lisonjeira que chegamos ao ponto de imaginar que o próprio bailarino nos conta sua história. E como explicar tal fenômeno? Poderíamos dizer que o cinema tem o “dom” de dar vida aos personagens ou até mesmo reviver de maneira “carnal” personalidades do passado? E como estudar este processo sem fazer uma apologia ao cinema em detrimento das demais artes? Afinal de contas não são todos os filmes que merecem e conseguem transmitir tal “dom”. Maria do Rosário Lupi Bello afirma que:

A atractividade deste campo de análise nasce certamente, em boa parte, da sedução dos estudos interartes e da consciência do valor da abordagem comparatista, que favorece, tanto por analogia quanto por dissemelhança, o conhecimento dos objectos estéticos analisados. Mas, na nossa opinião, o ponto mais fecundo desta abordagem reside naquele poderoso ponto de encontro entre a literatura e o cinema que consiste no potencial

narrativo de ambos os meios de expressão (2012:1).

Conclui-se, deste modo, que os estudos de interartes abrem um amplo campo de pesquisa, intrinsecamente diversificado, permitindo uma melhor compreensão das relações e transformações entre as diferentes formas de arte, por exemplo, da narrativa literária para a narrativa cinematográfica ou performática. Assim como Nijinsky traduziu o “fauno” do código linguístico da poesia de Mallarmé para um código dançante em *L’Apré-Midi d’un Faune*, o cineasta Paul Cox traduziu os códigos dos *Cadernos de Nijinsky* para uma produção fílmica que, além de unir os códigos das imagens, do som e do movimento corporal, produziu uma expressão artística inteiramente original.

Espera-se que, através deste estudo da passagem do livro *Cadernos de Nijinsky* para o filme *The Diaries of Vaslav Nijinsky*, outros elementos venham aflorar de forma a contribuir para este campo de estudo repleto de possibilidades para quem deseja embarcar nessa viagem que transporta o mundo encontrado no texto literário para o universo cinematográfico, evidenciando as profundas relações que se estabelecem entre esses dois campos artísticos, sempre repletos de surpresas.

Referências Bibliográficas:

AVELAR, Mário.

(2018) - *Poesia e artes visuais. Confessionalismo e écfrase*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BALÁZS, Bela

(1952) *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London: D. Dobson.

BELLO, Maria do Rosário Lupi

(2007) - *Narrativa Literária e Narrativa Filmica. O caso de “Amor de Perdição”*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.

(2012) - *De Kessel a Buñuel e Oliveira: quando o cinema responde à literatura. From Kessel to Buñuel and Oliveira: when Film responds to Literature*. CAS - Cadernos de Semiótica Aplicada, São Paulo: UNESP, vol 10, n 2.

BENJAMIN, Walter.

(2018) - *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutividade Técnica. Trad.* Valladão Silva, Gabriel; Seligmann-Silva, Márcio. São Paulo: L&PM, (1ª ed. 1936).

BERGSON, Henri.

(1999) - *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*; trad. Paulo Neves. MATIÈRE ET MÉMOIRE. São Paulo: Martins Fontes, (1ª ed. 1939)

BERNARDET, Jean-Claude.

(1986) - *O que é cinema*. São Paulo, Editora Brasiliense, ed. 8.

BLUESTONE, George

(1957) *Novel into Film*. Berkeley: University of California Press

BROOKS, Virginia

(2006) *De Méliés ao streaming video: Um século de imagens móveis da dança*. Rio de Janeiro: Instituto Telemar.

CLÜVER, Claus.

(2001) - “Estudos Interartes: Introdução Crítica”. In *Floresta Encantada, novos Caminhos da Literatura Comparada*. Org. H. Buescu, J. Ferreira Duarte, M. Gusmão, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

COX, Paul

(1998) *Reflections – an autobiographical journey*. Sidney: Currency Press.

CROCE, Arlene

(1972) *The Fred Astaire and Ginger Rogers book*. New York: Outerbridge e Lazard.

DELEUZE, Gilles.

(1983) - Cinema 1 – a imagem-movimento; trad. Stella Senra. Cinema 1 – L'Image-Mouvement. São Paulo, Editora Brasiliense.

GARAFOLA, Lynn

(2005) *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

GENNÉ, Beth

(2018) *Dance Me a Song, Astaire, Balanchine, Kelly, and the American Film Musical*. New York: Oxford University Press.

GIGNOUX, Anne Claire

(2004) *Initiation à l'intertextualité* in P. Marillaud and R. Gauthier, l'Intertextualité, Actes du 24^e Colloque d'Albi Languages et Signification. Université de Toulouse : CALS/CPST.

GRIGORIEV, S. L.

(1953) *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*. New York: Constable.

HUTCHEON, Linda.

(2006) *A Theory of Adaptation*. Nova Iorque e Londres: Routledge.

JAKOBSON, R.

(1959) *On linguistic aspects of translation*. In R. Brower (ed.), *On translation*. Cambridge: Harvard University Press.

KARSAVINA, Tamara

(1961) *Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina*. New York: E. P. Dutton & CO., INC.

KEPPE, R. Norberto

(2002) *Sociopalogia - Estudo sobre a Patologia Social – Bases para a Nova Civilização do 3o Milênio*. São Paulo: Editora Proton, 2 ed.

KERMODE, Frank

(1983) "Poet and Dancer before Diaghilev". Journal Article *Salmagundi* n. 33/34 p.23-47. New York: Published by Skidmore College.

KUL-WANT, Christopher

(2019) *Philosophers on Film from Bergson to Badiou*. New York: Columbia University Press

MCFARLANE Brian

(1996) *Novel to Film: An Introduction to the theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

MORRELL, Ottoline

(1964) *Memoirs of Lady Ottoline Morrell: A Study in Friendship, 1873-1915*. New York: Knopf Doubleday.

NAREMORE, James

(2000) *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press.

NIJINSKY, Vaslav

(1998) *Cadernos de Nijinsky, O Sentimento, versão não expurgada*. Traduzido por Joana Angélica d'Avila Melo da versão francesa *Cahiers, version non expurgée*. (1ª ed. 1936). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora

(1999) *The Diary of Vaslav Nijinsky, Unexpurgated edition* Traduzido do russo por Kyrill FitzLyon (1ª ed. 1936). Londres: Allan Lane.

NIJINSKY, Rômola

(1948) *Nijinsky*; Trad. Gastão Cruls. São Paulo: José Olympio Editora, 2 ed.

OSTWALD, Peter

(1991) *Vaslav Nijinsky, A Leap into Madness*. New York: Lyle Stuart Book,

SANTANA, Ivani.

(2006) *Dança na Cultura Digital*. Salvador, Scielo Books.

SOKOLOVA, Lydia

(1960) *Dancing for Diaghilev: The Memoirs of Lydia Sokolova*. Londres, John Murray Publisher

SERT, Misia

(1953) *Two or Three Muse: The Memoirs of Misa Sert*. Londres, Museum Press

STAM, Robert

(2003) *Introdução à Teoria do Cinema*; Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Editora Papyrus, 3 ed.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert

(1981) *Memories and Commentaries*. Oakland, University of California Press

VALÉRY, Paul

(1960) - “La conquête de l'ubiquité”. in *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, pp. 1283-1287. (1ª ed. 1928)

Referências filmográficas:

COX, Paul. THE DIARIES of Vaslav Nijinsky. Austrália, 2002. *Australian Film Finance Corporation*, em parceria com a *Illumination Films and Music Arts Dance Films*. Cor, 92'

COX, Paul. PAUL COX directs The Diaries of Nijinsky. Austrália, 2004. *Australian Film Finance Corporation*, em parceria com a *Illumination Films and Music Arts Dance Films*. Cor, 120'

Sites consultados:

MOMA, *Inventing Abstraction*. Disponível em

<<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=167>>

consultado em 3 de Agosto de 2019

THE MET, *Le Prelude à l'Après-Midi d'un Faune*. Disponível em

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285965>> consultado em 3 de Agosto

de 2019