

Sobre os véus das ninfas:
una acción del Grupo Comte

Siane Paula de Araújo
EBA/UFMG
Brasil

Olga Valeska Soares Coelho
POSLING/CEFET-MG
Brasil

III Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança
ANDA 2014 Salvador - Brasil

Introdução

A videodança “Sobre os Véus das Ninfas”¹ é uma proposta do Grupo de Pesquisa COMTE (Corpo, Movimento e Tecnologia: Núcleo de Pesquisa e Experimentação em Poéticas do Corpo e do Movimento) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), em especial da pesquisadora e bailarina Siane Araújo. Grupo interdisciplinar que estuda as relações entre poesia, dança e artes digitais sob o viés da semiótica. Este trabalho apresenta uma proposta de reflexão e análise da videodança produzida através de um processo criativo que envolveu a tradução intersemiótica do poema homônimo de Olga Valeska, líder do Grupo.

Dessa forma, o trabalho apresenta o entrelaçamento de distintos códigos artísticos, como a dança, a literatura, o cinema e a música, interessando, neste processo, a maneira como os autores se apropriam destas distintas linguagens para a produção do vídeo. Para tanto, opta-se pela semiótica de Peirce e pela Teoria Corpomídia de Katz e Greiner como principais instrumentais teóricos de análise. Nessa perspectiva, o “corpo”, enquanto mídia de si mesmo, é pensado como um lugar de atravessamento em múltiplas relações entre as artes.

A obra possui a música *La Mer*, de Claude Debussy como trilha sonora, a dança de Siane Araújo que perpassa toda a cena, além dos próprios efeitos de edição e montagem cinematográficos. A criação da coreografia da intérprete ao mar está na

proposta de tradução poético-corporal do poema *Sobre Os Véus das Ninfas*²² (2010), de Olga Valeska, que, por sua vez, foi baseado no balé *A tarde de um fauno* (*L'Après-midi d'un Faune*-1912), coreografado por Vaslav Nijinsky a partir da “sinfonia poética” de Claude Debussy, "*Prelude à l'après-midi d'un faune*" (1891-94). Esta sinfonia composta a partir do poema de Stéphane Mallarmé *L'Après-midi d'un Faune* (1876). Por fim, dando origem à pintura de François Boucher (1759), esta última obra se baseou no mito grego contado por Ovídio em *Metamorphosis* (8 A.D.). Sendo assim: “Transmutado por estas transformações que se operaram ao longo de séculos e em contextos históricos diferentes, este mito está vivo, hoje, não só por ter passado pelas mãos de grandes artistas, mas também porque algo faz dele uma personagem importante no grande teatro da História.”³³.

Percebe-se, neste processo criativo, um inter-relacionamento das obras num fluxo intersemiótico em constante atravessamento. Nesse mesmo sentido, está a videodança isto é, os signos que compõem o poema podem ser evidenciados também nas metáforas visuais que vão compondo as cenas, na trilha sonora e nos efeitos visuais do vídeo. Bem como, o processo de criação do vídeo foi permeado pelas relações sógnicas transcendendo espaços e tempos histórico-culturais.

Dessa forma, o corpo semiótico, enquanto um “corpomídia” presente no vídeo, extrapola os limites da carne para se transfigurar numa banheira sógnica de sentidos conexos e cosmológicos. O “corpo”, nesse sentido, ultrapassa a ideia de sujeito carne, corpo carbono, para se lançar na obra virtual, um corpo de silício, ou mais além: um corpo que carrega consigo as transformações em um jogo intersemiótico de transcrições constantes. Transcrição no sentido de ser transposto em outra linguagem, em outra mídia, mas que, ao mesmo tempo se interage em (re)criações por uma linha transcendente da (poética) mitológica.

Segundo Soares, a figura mitológica do fauno influenciou várias artes, mas sendo no poema de Mallarmé a “grande écloga no marco de simbolismo francês”⁴⁴ do final do século XIX e o começo do século XX. Não é por acaso que sua obra influenciou também a história da música e da dança já identificadas na figura de Nijinsky e Debussy. Nesse sentido, Piedade em seu texto *A Longa Tarde de um Fauno* ressalta a importância destas três obras por terem revolucionado princípios estéticos e morais que imperavam nas artes e na sociedade da época, a qual destacamos aqui a

revolução sobretudo na dança. Em suas palavras: “O balé chocou o público parisiense: a segunda pele do fauno, o estilo angular de movimento, que imita as representações estilizadas em vasos gregos antigos, e principalmente a cena fina de cópula do fauno como lenço. O escândalo tornou-se sucesso, o teatro lotado toda noite.”⁵.

Nessa perspectiva, ficam evidentes as relações “transcriadas” do poema de Mallarmé com a música e a dança, bem como a transformação entre artes e mídias do balé de Nijinsky em relação ao poema de Olga Valeska e a arte da videodança de Siane Araújo. Em outras palavras, podemos traçar, neste trabalho, a seguinte rota:

Ato I: O poema de Mallarmé (1876)

Ato II: O balé de Nijinsky (1912) – incluso a música de Debussy (1894)

Ato III: O poema de Olga Valeska (2010)

Ato IV: a videodança de Siane Araújo (2014)

Estas relações estão presentes neste trabalho por relações de sentido em oposição, semelhança e em movimento paradoxal, interagindo obras e signos em um admissível lugar: o da criação da videodança e sua possível leitura intersemiótica.

1. Do Poema e da Videodança

Sobre o processo de criação do poema “Sobre os Véus das Ninfas”, Olga Valeska afirma que durante sua observação da performance de Nijinsky, ficou intrigada com a seguinte questão: “diante do fascínio provocado pela presença inquietante do “outro”, qual é o ponto de ruptura entre a entrega absoluta e a separação irremediável?”⁶.

Esta mesma ideia pode ser evidenciada na videodança pela movimentação da bailarina interagindo com o mar e no próprio mar que se constitui como elemento espacial da obra e aponta para a profunda estranheza do outro. Esta relação que direciona o olhar do espectador de forma a perceber dois momentos distintos: quando a bailarina está à beira do mar e quando está no fundo do mar e, neste jogo, a relação paradoxal entre a distância e a entrega vai sendo tecida até alçar, como no poema, um ponto de ruptura do intervalo que separa o “eu” e o “outro”. Relacionando à obra de Nijinsky, ainda nas palavras da autora: “A dança é assim um encontro de distâncias. O fauno parece desejar a ninfa como somente é possível desejar aquilo que não se conhece

nem se compreende. Ocorre, assim, uma dupla negação: duas instâncias impossíveis, o fauno e a ninfa, se encontram sem se tocar de fato.”⁷⁷

Esta ideia pode ser evidenciada também no próprio poema de Mallarmé, nos versos: “*Leur incarnat léger, qu’il voltige dans l’air/Assoupi de semmeils touffus./Aimai-je un rêve?*” (Seu ligeiro encarnado a voar no ar/Espesso de mormaço e sonos/Sonhei ou...?)⁸⁸ Nesse poema, o corpo da ninfa é apresentado como uma imagem imersa em sono, ou como uma imagem de sonho, gerada na mente do sujeito poético. Observa-se, assim, uma duplicação do mundo onírico: o corpo da ninfa parece dormir e, ao mesmo tempo, integra o sonho do sujeito que o contempla dançando. Essa dupla negação do real reforça a ideia do paradoxo entre distância e proximidade, experiência e imaginação.

No balé de Nijinsky, vemos a figura mítica do fauno assinalando um espaço de estranhamento radical. Como o deus *Pã*, ele remete à totalidade espantosa da natureza bruta que parece impor sua presença, obrigando o leitor a encarar seus próprios instintos desconhecidos e habitar um espaço além das configurações cotidianas. Diante do fauno, o humano se vê desprotegido de suas máscaras culturais e é obrigado a olhar de frente seu próprio rosto desconhecido. Vemos também uma ninfa, com seus véus ligeiros e rodopios que negam e afirmam sua própria materialidade. Ela também ocupa um espaço não-humano. Ela também é natureza nas margens da compreensão humana do “si-mesmo” e do mundo.

O véu, na coreografia de Nijinsky, parece funcionar como índice do corpo da ninfa de Mallarmé, além de evocar sua qualidade de leveza e transparência. Esse véu funciona, assim, como elemento tradutório, na dança, dessa qualidade diáfana, também presente no poema de Mallarmé. O poema e a dança podem, dessa forma, ser pensados como representações irônicas da distância entre dois seres humanos concretos. “Eu amo um sonho?” pergunta o poema de Mallarmé. E essa pergunta não pode ser respondida sob pena de provocar, inadvertidamente, o despertar. E o que resta além do sonho? Além das sombras e dos reflexos que projetamos.

Partindo da questão instigante que motivou o processo de escrita do poema pela autora Olga Valeska, coloca-se em primeiro plano as sombras que se escondem no desenho coreográfico das aproximações e distanciamentos dos (des)encontros entre o “eu” e o “outro”, ou entre ninfa e fauno, ou ainda entre o poema e a videodança:

Sobre os Véus das Ninfas⁹⁹

Olga Valeska

Passo por sua noite
como sombra
que nem se esconde
nem se dá a ver

Seu olho negro-ébril
busca roubar a luz
de um desejo
sem nome nem data

transbordo-lhe esse amor que é meu...
de tão meu que não lhe dou:
nem minha serenidade crestada ao sol de cada grito,
nem meu frio verniz de donzela
enganam o seu faro
fauno de *l'après-minuit*

adorável noite
dobrada ao meio
sem lua
sem sonho ou sombras

Assim, se o poema e o balé trazem a luz e a leveza quente da “tarde de um fauno” (*l'après-midi*), “Sobre os véus das ninfas” já surge nas sombras de um tempo imaginário: *l'après-minuit*. E, dessa vez, o personagem central da experiência poética não é a figura masculina de um fauno, mas é uma ninfa, a *náiade* da mitologia que condiz às sereias das águas do mar cujo canto encanta, *sirene*. Esta que da voz e corpo aos impasses do sentimento amoroso sob a música hipnótica de Debussy: *La Mer* na videodança.

Observa-se que o poema se divide em quatro estrofes que retratam distintas tensões presentes na experiência amorosa: a primeira e a segunda estrofes refletem a ambivalência da presença/ausência de um corpo/sombra que habita o lusco-fusco entre o desejo e o risco da entrega; o momento paradoxal entre o reconhecimento de um sentimento amoroso e a sua negação.

A terceira estrofe traz um vislumbre de certeza que se entrevê na esguelha de uma noite (pós-meia-noite) que se quer obscura: o desejo só seria reconhecido ou vivido

sob a condição de permanecer no domínio do sonho. Ele, assim, assumiria sua dimensão além dos limites da pele e de uma existência.

A última estrofe é um instante intangível de desmesura: um encontro além da vida, da morte e do medo: um rasgar de véus? O poema se mantém em suspenso nas dobras de uma noite adorável na mesma medida de sua ambivalência.

Nesse sentido, a artista Siane Araújo, em sua videodança “Sobre os véus das ninfas” apresenta sentidos que dialogam com mesma indagação que moveu a criação do poema de Olga Valeska: a relação entre o “eu” e o “outro”.

Fig. 1 – Frames da videodança “Sobre os Véus das Ninfas”



Bailarina na beira do mar



Bailarina no fundo do mar



Segunda parte do vídeo



Bailarina na cena final

O vídeo começa com foco no mar em efeito de aproximação da câmera mostrando a areia e toda extensão da praia quando aparece uma moça (ninfa?) com movimentos dançantes que parece estar “de passagem” na areia, feliz e tranquila. Ao contrário do que acontece no poema, o vídeo parece retratar uma manhã clara e serena e o mar e a luz não escondem a figura feminina, mas a evidenciam à medida que a encobrem.

No entanto, esse momento de leveza é rompido pela música que começa a se tornar mais agitada, como se fosse um aviso de “perigo”, mas a dançarina não se importa e vai, cada vez mais com sua dança leve e despreocupada, para dentro do mar buscando ser totalmente abraçada por ele. A bailarina insiste neste “encontro com o mar”, levando tombos, sendo a cada vez mais envolvida pelas ondas e pela espuma, ela se mantém firme em seu destino.

Volta filmagem da dançarina se deslocando em direção à areia. A música ainda é agitada, mas a moça continua ignorando o perigo e se lança no mar, cada vez mais se adentra, dança, aparece somente sua cabeça sobre o mar, a música continua assumindo

um tom dramático como se a alertasse. O mar se deixa experimentar, apesar de sua atitude agressiva e cativa.

A música (*La Mer*) volta a ser tranquila, a dançarina se encontra novamente na segurança da areia à beira da praia. A dançarina realiza movimentos leves, suaves como sugere a música neste momento. As ondas continuam fortes e, cada vez mais, a dançarina se deixa levar pelo mar. Ela tem certo ar de leveza, de liberdade, experimenta partes de seu corpo em contato com a água, o cabelo, as mãos, os pés, os joelhos, por fim seu corpo todo. A música continua leve, suave, com curtos períodos agitados, assim como está o mar, porém em outro instante a melodia se agita dramaticamente, e o vídeo é finalizado por um salto radical que se torna estático, quicá se referindo à eternidade de uma experiência além dos limites de nossos medos. A mesma ambiguidade do poema é mantida na dança, sobrepondo a ideia de fuga e entrega em um mesmo salto em direção ao vazio e à liberdade.

Vemos, assim, no vídeo, dois elementos, dois espaços que funcionam como índices da ambivalência presente nas experiências de encontro profundo com o si-mesmo ou com o “outro”: o mar aberto, que representa perigo, tensão e instabilidade e a praia ou “beira do mar” que representa alegria, segurança e estabilidade.

Portanto, pode-se estabelecer, no vídeo, dois momentos coreográficos distintos: quando a bailarina está à beira do mar, na praia, e quando está no fundo do mar. Nesses espaços, os gestos da bailarina desenham movimentos que funcionam como uma relação metafórica, do ponto de vista orientacional: a bailarina realiza movimentos preferencialmente no nível alto (como de pé ou saltando) e mais expansivos quando está à beira do mar, em contrapartida, logo quando conquista o nível baixo e realiza movimentos mais contidos, ela está se dirigindo ao mar aberto.

Nesses movimentos antitéticos, podemos identificar algumas metáforas visuais, apontadas por Lakoff e Johnson (2002), partindo da leitura de que “Mar é Vêú”, sendo assim:

- Mar é lugar de brincadeira, libertinagem;
- Mar é memória;
- Mar é o “outro” (espelho);
- Mar pode ser misterioso ou previsível;
- Mar pode ser seguro ou perigoso;
- É lugar de encontro ou de abandono;
- Mar pode ser fundo ou raso;

Observa-se que as metáforas destacadas acima assinalam uma forte ambivalência de sentidos e sentimentos que marcam as experiências de encontros e embates existenciais. E o corpo participa desses instantes de intensidade: a bailarina, no vídeo, dança neste mar/véu, sendo seu gestual impregnado de muitos sentidos paradoxais que dialogam prontamente com imagens presentes no poema de Olga Valeska, na coreografia de Nijinsky e no poema de Mallarmé.

Assim, nesse processo criativo, é possível observar as relações entre os diversos corpos, seja da bailarina, do poema, da música e do mar. No vídeo, o mar é véu que protege e desvela. É também perigo e segurança, eternidade e instante, leveza e peso, vitalidade e morte, corpo e transcendência. A imagem que aglutina mar/corpo/véu constitui um eixo sobre o qual giram os demais signos mobilizando sentidos múltiplos e paradoxais.

Essa ideia também dialoga com a Teoria “Corpomídia”, das professoras Helena Katz e Christine Greiner da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) quando se entende o copo como “estado” sempre em trânsito constante, ou seja, o corpo nunca “é”, mas “está”. Esse corpo recai, portanto, sobre os fatores histórico-culturais e as formas dialógicas de “estar” corpo dentro de um “contexto”, que é sensitivo, ou seja, entendido como as condições biológicas humanas em direta percepção com o meio que o cerca.

O corpo, portanto, é lugar de transição, é um “corpomídia” enquanto processo sempre presente e contínuo de “selecionar informações que passam a fazer parte deste corpo de forma bastante singular, ou seja, as informações são transformadas em corpo.”¹⁰

3. Um Olhar Mais Minucioso Sobre a Obra

Nota-se que a videodança segue uma subdivisão de três momentos distintos marcados pela presença da bailarina à beira do mar, ao fundo e novamente à beira que parecem estabelecer uma analogia com a própria coreografia de Nijinsky, interpretada por George de la Peña¹¹ que serviu como base para a produção do poema de Olga Valeska.

No início do vídeo, a bailarina entra em cena de uma maneira semelhante com o primeiro momento da dança de Nijinsky: em ambos os contextos os protagonistas parecem apenas se espreguiçar e se mostrar, porém na videodança, a cena se concentra em uma figura feminina, o “outro” (masculino?) aparece despersonalizado na imagem do mar. No poema de Valeska, o primeiro momento é centrado na voz feminina da ninfa que se define como realidade imaginária, uma sombra projetada por outra sombra (o fauno noturno).

No segundo momento da videodança, inicia-se a interação da bailarina com o mar, e este se torna ameaçador. Esse momento assemelha-se com o momento em que o fauno tenta seduzir a ninfa. A ninfa escapa juntamente com as demais, deixando o véu nas mãos do fauno. No poema de Valeska, ocorre um instante de tensão, nem fuga nem entrega, mas um quase desvelamento. O véu de segredo que põe em segurança o espaço vital da ninfa ameaça se romper deixando todo o seu mundo interior “a céu aberto”. Um instante que não se define nem na entrega nem na fuga, mas na liberdade.

No terceiro momento a bailarina parece “celebrar” o mar, como se este lhe libertasse, ao mesmo tempo em que no filme da dança do fauno, este se entrega ao “gozo” do véu. Porém na dança de Nijinsky, a dor e o gozo parece confundir-se em uma experiência de perda e entrega, na videodança o corpo se lança em direção ao espaço vazio além do mar, além da praia. Da mesma maneira, no poema de Valeska, o terceiro momento é de um gozo que assinala uma experiência de transbordamento, além do “si-mesmo” e além dos sentidos conhecidos.

No caso da videodança, “Sobre os véus das ninfas”, mais do que as evidentes “duas fases” - “mar aberto” e “beira do mar” - que, como já foi dito, caracteriza a performance da bailarina no mar, está a voz enunciativa do eu poético do poema homônimo. E essa voz, transposta para a obra em análise, sofre “mutação” sobre si mesma pela aparente nova relação entre o véu, o mar e o corpo da ninfa. A ninfa dança no lugar do fauno de Nijinsky, interagindo com um véu/mar/corpo buscando o ponto de ruptura entre a entrega amorosa e a estranheza inquietante do “outro”. Mas essa busca não pode encontrar nenhum ponto exato e, dessa forma, o corpo salta em direção à sua própria estranheza e inquietude, uma estranheza que, paradoxalmente é do “outro” e do “si-mesmo” ao mesmo tempo.

Considerações Finais

Em síntese, no vídeo vemos uma dança no/ao mar que pode ser entendida como um rito que marca a passagem da dançarina para um novo entendimento de si mesma. Por isso ela busca se entregar ao mar, ao mistério, mesmo que por vezes ela receie e volte à areia. Entre os dois espaços ela escolhe aquele que vai além dos limites definitivos. A bailarina salta e a imagem se congela na mesma ambivalência evidenciada pelo poema de Olga Valeska: “adorável noite/dobrada ao meio/sem lua/sem sonho ou sombras”.

© **Siane Paula de Araújo**

© **Olga Valeska Soares Coelho**

Notas

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w770G-gPNso>. Vídeo de própria autoria.

2 Disponível em:

http://www.germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgavaleska_dez10.htm.

Acesso: 04/03/2014.

3 (Piedade 02)

4 (Soares 390)

5 (Piedade 04)

6 (Valeska 2010 s/p) Disponível em:

http://www.germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgavaleska_dez10.htm.

Acesso: 29-10-2014.

7 (Valeska 2013 200)

8 uma das traduções do poema por Décio Pignatari 87-105.

9 Disponível em:

http://www.germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgavaleska_dez10.htm.

Acesso: 26-08-2014.

10 (Katz e Greiner 04).

11 Disponível em: <http://goo.gl/bdS3EY>. Acesso: 29-10-2014.

Referências

Katz, Helena & Greiner, Christine. “Por Uma Teoria do Corpomídia ou A Questão Epistemológica do Corpo”. Cuenca, UCLM: *Archivo Virtual de Artes Escénicas* (2005): 01-10. Disponível em: Artesescenicass.uclm.es/Archivos_Subidos/Textos/237. Acesso: 09/04/2010.

Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: University Of Chicago Press (1980). [Tradução Brasileira: *Metáforas da Vida Cotidiana*. Mara Sophia Zanotto (Coord.). Campinas, Sp: Mercado De Letras. São Paulo, (2002).] Impresso.

Peirce, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva (2008). Impresso.

Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. “A Longa Tarde de Um Fauno”. In: XIX Seminário de Iniciação Científica da Udesc, Santa Catarina, 2011. *Anais...* Florianópolis: Udesc (2011): 01-07 Disponível em: [Http://Www.Ceart.Udesc.Br/Revista_Dapesquisa/Volume4/Numero1/Musica/AIongatarde.Pdf](http://Www.Ceart.Udesc.Br/Revista_Dapesquisa/Volume4/Numero1/Musica/AIongatarde.Pdf). Acesso: 30/10/2014.

Pignatari, Décio. “Tradução de L`Après-Midi D`Un Faune”. In: Augusto de Campos, Haroldo de Campos & Décio Pignatari, *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva (1974b): 87-105. Impresso.

Soares, Paulo André Gomes. A Ambiguidade do Ser: Paixão e Melancolia nas Representações do Fauno no Século XIX. In.: VII Encontro de História da Arte – Unicamp, Campinas, 2011. *Anais...* Campinas: Unicamp, (2011): 390-396. Disponível em: Unicamp.Br/Chaa/Eha/Atas/2011/Paulo%20andre%20gomes%20soares.Pdf. Acesso: 30/10/2014.

Valeska, Olga. Sobre Os Véus das Ninfas. In.: *Germina, Revista de Literatura e Arte*, dezembro (2010): s/p. Disponível em: <[Http://Www.Germinaliteratura.com.br/2010/Ageneticadacoisa_Olgavaleska_Dez10.Htm](http://Www.Germinaliteratura.com.br/2010/Ageneticadacoisa_Olgavaleska_Dez10.Htm)>. Acesso Em: 24/02/14.

Valeska, Olga. Sobre Os Véus das Ninfas: Corpo, Poesia e Dança. In.: IV Engrupe Dança, 2013, Recife, Pernambuco/Brasil. *Anais...* Recife: Ufpe, (2013). Disponível em: [Http://Engrupe.Cooperacdanca.Org/Index.Php/Engrupe/Engrupen4/Paper/View/111/110](http://Engrupe.Cooperacdanca.Org/Index.Php/Engrupe/Engrupen4/Paper/View/111/110) Acesso: 30/10/2014. 193-201p.

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w770G-gPNso>. Vídeo de própria autoria.

² Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgvaleska_dez10.htm. Acesso: 04/03/2014.

³ (Piedade 02)

⁴ (Soares 390)

⁵ (Piedade 04)

⁶ (Valeska 2010 s/p) Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgvaleska_dez10.htm. Acesso: 29-10-2014.

⁷ (Valeska 2013 200)

⁸ uma das traduções do poema por Décio Pignatari 87-105.

⁹ Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgvaleska_dez10.htm. Acesso: 26-08-2014.

¹⁰ (Katz e Greiner 04).

¹¹ Disponível em: <http://goo.gl/bdS3EY>. Acesso: 29-10-2014.