

***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**

Introducción

La video danza *Sobre os Véus das Ninfas*¹ (Sobre los Velos de las Ninfas) es una propuesta del Grupo de Investigación COMTE (Corpo, Movimento e Tecnologia: Núcleo de Pesquisa e Experimentação em Poéticas do Corpo e do Movimento) del Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), especialmente de la investigadora y bailarina Siane Araújo. Es un grupo interdisciplinario que estudia las relaciones entre la poesía, la danza y las artes digitales a través de la semiótica. En este trabajo se presenta una propuesta de reflexión y análisis de la videodanza producida por un proceso creativo lo cual implica la traducción intersemiótica del poema homónimo de Olga Valeska, la líder del grupo.

De este modo, la obra presenta la interrelación de diferentes códigos artísticos, como la danza, la literatura, el cine y la música, siendo de interés, en este proceso, la forma de apropiación de estos distintos lenguajes para la producción del vídeo por los autores. Por lo tanto, la opción como las principales herramientas teóricas de análisis son la semiótica de Charles Peirce y la Teoría Corpomídia de Katz y Greiner. En esta perspectiva, el "cuerpo", mientras medio de sí mismo, es pensado como un lugar de cruce en múltiples enlaces entre las artes.

El trabajo tiene la música *La Mer* de Claude Debussy como banda sonora, el baile de Siane Araújo que impregna toda la escena, además de la edición de los propios efectos propios y el montaje de la película. La creación de la coreografía de la intérprete al mar es la propuesta de la traducción poética-corporal del poema *Sobre Os Véus das Ninfas*² (2010), Olga Valeska, que, a su vez, se basa en el ballet *La Tarde de un Fauno*

(*L'Après-midi d'un Faune* - 1912), coreografía de Vaslav Nijinsky y la "sinfonía poética" de Claude Debussy, *Prelude à l'après-midi d'un faune* (1891-94). Esta sinfonía es compuesta del poema de Stéphane Mallarmé *L'Après-midi d'un Faune* (1876). Por fin, dando lugar a la pintura de François Boucher (1759), este trabajo se basa en el mito griego contado por Ovidio en *Metamorphosis* (8 A.D.). Por lo tanto: "transmutado por estas transformaciones que han tenido lugar a lo largo de los siglos y en diferentes contextos históricos, el mito sigue vivo hoy en día, no sólo porque pasó por las manos de los grandes artistas, sino también porque algo lo hace un personaje importante en el gran teatro de la Historia."³³

Podemos ver en este proceso creativo, una interrelación de las obras en el flujo inter semiótico en constante cruce. De la misma forma, está la videodanza, es decir, los signos que componen el poema se pueden evidenciar también en las metáforas visuales que componen las escenas, la banda sonora y los efectos visuales del vídeo. A su vez, el proceso de creación del vídeo estaba permeado por las relaciones sógnicas que trascienden los espacios y los tiempos histórico culturales.

Por lo tanto, el cuerpo semiótico, mientras un "corpomídia" presente en el vídeo, excede los límites de la carne para transfigurarse en una bañera sógnica de los sentidos en conexión y cosmológicos. El "cuerpo" en este sentido, trasciende la idea del cuerpo de carbono, para poner en marcha el trabajo virtual, un cuerpo de silicio, o más allá: un cuerpo que lleva en sí mismo las transformaciones en un juego inter semiótico de transcreaciones constantes. Transcreación con el fin de trasladarse en otro lenguaje, en otros medios, pero al mismo tiempo interactuar en (re)creaciones por una línea trascendente de la (poética) mitológica.

Según Soares, la figura mitológica del fauno ha influenciado diversas artes, pero al estar en el poema de Mallarmé la "gran égloga en el hito del simbolismo francés"⁴⁴ de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. No es casualidad que su trabajo también influyó en la historia de la música y la danza ya identificado en la figura de Nijinsky y Debussy. En este sentido, Piedade en su texto *A Longa Tarde de um Fauno* (La Larga Tarde de un Fauno) hace hincapié en la importancia de estas tres obras por haber revolucionado los principios estéticos y morales que prevalecieron en las artes y en la sociedad de la época, que podemos destacar aquí la revolución sobre todo en la danza. En sus palabras: "El ballet sorprendió al público parisino: la segunda piel del

fauno, el estilo angular del movimiento que imita las representaciones estilizadas en los vasos griegos antiguos, y sobre todo la escena fina de copulación del fauno como pañuelo. El escándalo se convirtió en éxito, el teatro lleno cada noche.”⁵

En esta perspectiva, son evidentes las relaciones "transcreadas" del poema de Mallarmé con la música y la danza, como también la transformación entre las artes y los medios de comunicación del ballet Nijinsky en relación con el poema de Olga Valeska y el arte de la videodanza de Siane Araújo. En otras palabras, podemos trazar en este trabajo, el siguiente recorrido:

Acto I: El poema de Mallarmé (1876)

Acto II: El ballet de Nijinsky (1912) - incluida la música de Debussy (1894)

Acto III: El poema de Olga Valeska (2010)

Acto IV: La videodanza de Siane Araújo (2014)

Estas relaciones están presentes en esta obra por relaciones de sentido en oposición, similitud y en movimiento paradójico en la que interactúan las obras y los signos en un lugar aceptable: la creación de la videodanza y su posible lectura inter semiótica.

1. Del Poema y de la Videodanza

Sobre el proceso de creación del poema *Sobre os Véus das Ninfas*, Olga Valeska dice que durante su observación de la danza de Nijinsky estaba intrigada por la pregunta: "antes de la fascinación provocada por la inquietante presencia del "otro", ¿cuál es el punto de ruptura entre la entrega absoluta y la separación irremediable?"⁶.

Esta misma idea se puede evidenciar en la videodanza por el movimiento de la bailarina de interacción con el mar y el propio mar que se constituye como elemento espacial de la obra y señala la profunda extrañeza del otro. Esta relación que dirige la mirada del espectador con el fin de realizar dos momentos diferentes: cuando la bailarina está en la costa del mar y cuando está en el fondo marino y, en este juego, la relación paradójica entre la distancia y la entrega se teje para elevar, como en el poema, un punto de quiebre del intervalo que separa el "yo" y el "otro". En relación con el trabajo de Nijinsky, aún en las palabras de la autora: “La danza es como una reunión de las distancias. El fauno parece querer a la ninfa, ya que sólo se puede desear lo que no

sabemos ni entendemos. Es, pues, una doble negación: dos instancias imposibles, el fauno y la ninfa, se encuentran sin tocarse de hecho.”⁷⁷

Esta idea también se puede evidenciar en el poema de Mallarmé, en los versos: “*Leur incarnat léger, qu’il voltige dans l’air/Assoupi de semmeils touffus./Aimai-je un rêve?* (Su ligero encarnado de vuelta en el aire/Bruma espesa y duerme/¿Soñé o ...?)”⁸ En este poema, el cuerpo de la ninfa se presenta como una imagen inmersa en el sueño, o una imagen del sueño, generada en la mente del sujeto poético. Se observa así una duplicación del mundo de los sueños: el cuerpo de la ninfa parece dormir y, al mismo tiempo, parte del sueño del sujeto que él contempla bailando. Esta verdadera doble negación refuerza la idea de la paradoja de la distancia y la proximidad, de la experiencia y la imaginación.

En el ballet de Nijinsky, vemos la figura mítica del fauno mostrando un espacio de extrañeza radical. Así como el dios *Pan*, que se refiere a la totalidad asombrosa de la naturaleza bruta que parece imponer su presencia, lo que obliga al lector a enfrentarse a sus propios instintos desconocidos y habitar en un espacio más allá de las situaciones cotidianas. Delante del fauno, el humano se encuentra sin protección de sus máscaras culturales y está obligado a mirar hacia adelante su propio rostro desconocido. También vemos una ninfa, con sus velos ligeros y giros que niegan y afirman su propia materialidad. También ocupa un espacio no humano. También es natural, las márgenes de la comprensión humana del "sí mismo" y del mundo.

El velo, en la coreografía de Nijinsky, parece funcionar como el índice del cuerpo de la ninfa de Mallarmé, y evocar una calidad de ligereza y transparencia. Este velo funciona, así, como elemento de traducción, en la danza, de esta calidad diáfana, también presente en el poema de Mallarmé. El poema y la danza, por lo tanto, se pueden considerar como representaciones irónicas de la distancia entre dos seres humanos concretos. “¿Me encanta un sueño?”, Se pregunta el poema de Mallarmé. Y esta pregunta no se puede responder de otro modo sin causar, inadvertidamente, el despertar. Y ¿qué hay más allá del sueño? Más allá del diseño de sombras y reflejos. A partir de la pregunta a la reflexión que motivó el proceso de escritura del poema por la autora Olga Valeska, se pone en primer plano las sombras que se esconden en el diseño coreográfico de las similitudes y diferencias de (des)encuentros entre el "yo" y el "otro" o entre la ninfa y el fauno, o entre el poema y la videodanza:

Sobre os Véus das Ninfas⁹

Olga Valeska

Passo por sua noite (Paso por su noche)
como sombra (como la sombra)
que nem se esconde (que ni se esconde)
nem se dá a ver (ni se puede ver)

Seu olho negro-ébril (Su ojo negro)
busca roubar a luz (busca robar la luz)
de um desejo (de un deseo)
sem nome nem data (sin nombre ni fecha)

transbordo-lhe esse amor que é meu... (Le transbordo ese amor que es
mío...)
de tão meu que não lhe dou: (de tan mío que no le doy:)
nem minha serenidade crestada ao sol de cada grito, (ni mi serenidad
re seca al sol de cada grito,)
nem meu frio verniz de donzela (ni mi frío barniz de soltera)
enganam o seu faro (engañan su olfato)
fauno de l'après-minuit (fauno de l'après-minuit)

adorável noite (adorable noche)
dobrada ao meio (doblada por la mitad)
sem lua (sin luna)
sem sonho ou sombras (sin sueños o sombras)

Por lo tanto, si el poema y el ballet llevan la luz y la luminosidad cálida de la "siesta de un fauno" (*l'après-midi*), *Sobre os Véus das Ninfas* (Sobre los velos de las ninfas) ya aparece en las sombras de un tiempo imaginario: *l'après-minuit*. Y, de esa vez, el personaje central de la experiencia poética no es la figura masculina de un fauno, y sí la de una ninfa, la náyade de la mitología que coincide con las sirenas del mar cuyo canto encanta, la sirena. Esto le da voz y cuerpo a los callejones sin salida del sentimiento de amor bajo la hipnótica música de Debussy: *La Mer*, en la videodanza.

Se observa que el poema se divide en cuatro estrofas que retratan diferentes tensiones presentes en la experiencia amorosa: la primera y segunda estrofas reflejan la ambivalencia de la presencia/ausencia de un cuerpo/sombra que habita en el crepúsculo entre el deseo y el riesgo de la entrega; el momento del paradojo entre el reconocimiento de un sentimiento de amor y su negación.

La tercera estrofa aporta una visión de certeza que se vislumbra en soslayo de una noche (después-de-medianoche) que quiere en la oscuridad: el deseo sólo se reconoce o vivió bajo la condición de permanecer en el campo de sueño. Él, por lo tanto, asume su tamaño más allá de los límites de la piel y de una existencia.

La última estrofa es un momento intangible de la desproporción: una reunión más allá de la vida, de la muerte y del miedo: ¿un rasgar de velos? El poema permanece suspendido en los pliegues de una agradable velada en la misma medida de su ambivalencia.

En este sentido, la artista Siane Araújo en su video danza *Sobre os Veús das Ninfas* (Sobre los velos de las ninfas) presenta sentidos que el diálogo con la misma pregunta que movió la creación del poema escrito por Olga Valeska: la relación entre el "yo" y el "otro".

Fig. 1 – Cuadros de la video danza *Sobre os Véus das Ninfas*



La bailarina en la orilla del mar



La bailarina en el fondo marino



Segunda parte del vídeo



La bailarina en la escena final

El video comienza con un enfoque en el mar, en efecto, el enfoque de la cámara que muestra la arena y todo lo largo de la playa cuando aparece una chica (¿ninfa?) con movimientos de baile que parecen estar "de pasada" en la arena, feliz y en paz. Al contrario de lo que ocurre en el poema, el vídeo parece retratar una mañana clara y tranquila y el mar y la luz no esconden la figura femenina, pero la muestran a medida que la ocultan.

Sin embargo, este momento de ligereza es roto por la música que comienza a ser más agitada, como si fuera una advertencia "peligro", pero a la bailarina no le importa y ella va, cada vez más con su danza ligera y sin preocupaciones, al interior del mar buscando ser completamente abrazada por el mar. La bailarina insiste en este "encuentro con el mar," teniendo caídas, siendo cada vez más rodeada por las olas y la espuma, pero se mantiene firme en su destino.

La bailarina se lanza de nuevo en movimiento hacia la arena. La música está aún en movimiento, pero ella sigue haciendo caso omiso del peligro y se echa al mar, cada vez entra más, danza hasta que sólo aparece su cabeza en el mar, la música continúa

asumiendo un tono dramático, como para advertir. El mar hace la experiencia a pesar de su actitud agresiva y cautiva.

La música (*La Mer*) volvió a estar tranquila, la bailarina se encuentra nuevamente en la seguridad de la arena a orillas de la playa. La bailarina realiza movimientos ligeros, suaves como sugiere la música en este momento. Las olas siguen siendo fuertes y, cada vez más, la bailarina se deja llevar por el mar. Ella tiene un aire de ligereza, libertad, experimentando partes de su cuerpo en contacto con el agua, cabello, manos, pies, rodillas, y finalmente su cuerpo entero. La canción sigue siendo ligera, suave, con cortos períodos de mucha agitación, como lo está el mar, pero en otro momento la melodía sacude de manera espectacular, y el vídeo es finalizado por un salto radical que se convierte en estático, tal vez refiriéndose a la eternidad de una experiencia más allá de los límites de nuestros temores. La misma ambigüedad del poema se lleva a cabo en la danza superponiendo la idea de fuga y entrega en un mismo salto en dirección el vacío y la libertad.

Así, vemos en el vídeo dos elementos, dos espacios que funcionan como índices de esta ambivalencia presente en las experiencias de encuentro profundo con el sí-mismo y el "otro": el mar abierto, lo que representa peligro, tensión e inestabilidad y la playa o "frontera marítima" que es la alegría, la seguridad y la estabilidad.

Por lo tanto, se puede establecer, en el vídeo, dos momentos coreográficos distintos: cuando la bailarina está junto al mar, en la playa, y cuando está en el fondo del mar. En estos espacios, los gestos de la bailarina dibujan movimientos que actúan como una relación metafórica, del punto de vista de orientación: la bailarina realiza movimientos preferentemente en el nivel superior (por ejemplo, de pie o haciendo un salto) y más expansiva cuando se está a la orilla del mar, en contrapartida, cuando conquista el bajo nivel y realiza movimientos más contenidos, que se dirige hacia el mar abierto.

De estos movimientos antitéticos podemos identificar algunas metáforas visuales, basadas en Lakoff y Johnson (2002), con la lectura de partida "el mar es el velo", así:

- El mar es un lugar para la diversión, el libertinaje;
- El mar es la memoria;
- El mar es el "otro" (espejo);
- El mar puede ser misterioso o predecible;
- El mar puede ser seguro o peligroso;

- Es un lugar de encuentro o abandono;
- El mar puede ser profundo o superficial;

Se observa que las metáforas señaladas anteriormente indican una fuerte ambivalencia de significados y sentimientos que caracterizan las experiencias de encuentros y desencuentros existenciales. Y el cuerpo participa en estos momentos de intensidad: la bailarina en el vídeo, la danza en este mar/velo, y su gestual impregnado de muchos sentidos paradójicos que dialogan fácilmente con las imágenes presente en el poema de Olga Valeska, en la coreografía de Nijinsky y en el poema de Mallarmé.

Por lo tanto, en este proceso creativo, se puede ver las relaciones entre los distintos cuerpos, ya sea de la bailarina, del poema, de la música y del mar. En el vídeo, el mar es el velo que protege y revela. Es también el peligro y la seguridad, la eternidad y el tiempo, la ligereza y el peso, la vitalidad y la muerte, el cuerpo y la trascendencia. La imagen los fusiona en mar/cuerpo/velo es un eje sobre el que giran los otros signos a movilizar múltiples sentidos y paradójicos.

Esta idea también conversa con la Teoría "Corpomídia," de las profesoras Helena Katz y Christine Greiner, de la Universidad Católica de Sao Paulo (PUC-SP) cuando se entiende el cuerpo como "estado" siempre en tránsito constante, es decir, el cuerpo nunca "es", sino que "está". Ese cuerpo recae, por lo tanto, sobre los factores históricos y culturales y las formas dialógicas de "estar" cuerpo dentro de un "contexto", que es sensible, es decir, entendido como las condiciones biológicas humanas en la directa percepción con el ambiente que lo rodea.

El cuerpo, por lo tanto, es un lugar de transición, es un "corpomídia" como un proceso siempre presente y continuo de "seleccionar la información a ser parte de este cuerpo de manera bastante único, es decir, la información se convierte en el cuerpo."¹⁰

3. Una mirada más profunda sobre la obra

Tenga en cuenta que la videodanza sigue una subdivisión de tres momentos distintos marcados por la presencia de la bailarina a la orilla del mar, en el fondo y en la orilla de nuevo que parecen trazar una analogía con la propia coreografía de Nijinsky, interpretada por George de la Peña¹¹, quien se desempeñó como base para la producción del poema de Olga Valeska.

Al principio del vídeo, la bailarina entra en la escena de una manera similar con el primer momento de la danza de Nijinsky: en ambos contextos los protagonistas parecen simplemente estirarse y mostrarse, pero en la videodanza, la escena se centra en una figura femenina, el "otro" (¿masculino?) aparece despersonalizado en la imagen del mar. En el poema de Valeska, el primer momento se centra en la voz femenina de la ninfa que se define como realidad imaginaria, una sombra proyectada por otra sombra (el fauno nocturno).

En la segunda fase de la videodanza comienza la interacción de la bailarina con el mar, y esto se convierte en una amenaza. Este momento se parece con el tiempo que el fauno trata de seducir a la ninfa. La ninfa se escapa junto con las otras ninfas, dejando el velo en las manos del fauno. En el poema de Valeska, hay un momento de tensión, ni la fuga ni la entrega, pero una casi revelación. El velo de secreto que pone la seguridad en el espacio de vida de la ninfa amenaza con reventar dejando todo su mundo interior "al aire libre". Un instante que no está definido ni en la entrega ni en la fuga, pero en libertad.

La tercera vez que la bailarina parece "celebrar" el mar, como si lo liberase al mismo tiempo que en la película de baile del fauno, él se entrega al "disfrute" del velo. Pero la danza de Nijinsky, el dolor y el gozo parecen estar confundido en una experiencia de pérdida y de entrega, en la videodanza el cuerpo se lanza hacia el espacio vacío más allá del mar, más allá de la playa. Del mismo modo, en el poema de Valeska, la tercera vez es un gozo que marca una experiencia de desbordamiento, más allá del "sí mismo" y más allá de los sentidos conocidos.

En el caso de la video danza, *Sobre os Véus das Ninfas* (Sobre los velos de las ninfas) más evidentes que las "dos fases" - "mar abierto" y "en la orilla del mar" - que, como ya se ha dicho, caracteriza la actuación de la bailarina en el mar, está la enunciación de la voz "yo" poético del poema homónimo. Y esa voz, transpuesta a la obra en cuestión, sufre "mutación" en la misma por la aparente nueva relación entre el velo, el mar y el cuerpo de la ninfa. La ninfa baila en lugar del fauno de Nijinsky, interactuando con un velo/mar/cuerpo buscando el punto de ruptura entre la entrega amorosa y la extrañeza inquietante del "otro". Pero esta búsqueda no puede encontrar ningún punto exacto y, por lo tanto, el cuerpo salta hacia su propia extrañeza y

inquietud, una extrañeza que, paradójicamente, es del "otro" y de "sí mismo" al mismo tiempo.

Consideraciones finales

En resumen, en el vídeo vemos una danza en el/al mar que puede ser entendido como un rito que marca la transición de la bailarina a una nueva comprensión de sí misma. Por lo tanto ella busca entregarse al mar, al misterio, a pesar de que a veces tenga miedo y vuelva a la arena. Entre los dos espacios ella elige el que va más allá de los límites definitivos. La bailarina salta y la imagen se congela en la misma ambivalencia evidenciada en el poema de Olga Valeska: "adorable noche/doblada por la mitad/sin luna/sin sueños o sombras."

© **Siane Paula de Araújo**

© **Olga Valeska Soares Coelh**

Notas

1 Web. 04 de mar. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=w770G-gPNso>>. Vídeo de las autoras.

2 Web. 04 de mar. 2014.

<germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgavaleska_dez10.htm>.

3 (Piedade 02: “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.” – nuestra traducción.)

4 (Soares 390: “grande écloga no marco de simbolismo francês” – nuestra traducción.)

5 (Piedade 04: “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.” – nuestra traducción.)

6 (Valeska 2010 s/p: “diante do fascínio provocado pela presença inquietante do “outro”, qual é o ponto de ruptura entre a entrega absoluta e a separação irremediável?” – nuestra traducción.) Web. 29 de out. 2014.

<germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgavaleska_dez10.htm>

7 (Valeska 2013 200: “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.” – nuestra traducción.)

8 una de las traducciones en portugués del poema de Mallarmé por Décio Pignatari 87-105: “Seu ligeiro encarnado a voltar no ar/Espesso de mormaço e sonos/Sonhei ou...?” – nuestra traducción para el español)

9 Web. 26 de ago. 2014.

<germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgavaleska_dez10.htm>.

10 (Katz e Greiner 04: “selecionar informações que passam a fazer parte deste corpo de forma bastante singular, ou seja, as informações são transformadas em corpo.” – nuestra traducción).

11 Web. 29 de out. 2014. <<http://goo.gl/bdS3EY>>.

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. Web. 09 de abr. 2010. <Artesescenicass.uclm.es/Archivos_Subidos/Textos/237>.

Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metáforas da Vida Cotidiana*. Campinas, Sp: Mercado de Letras. São Paulo, 2002. Impreso.

Peirce, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Impreso.

Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. “A Longa Tarde de Um Fauno”. *XIX Seminário de Iniciação Científica da Udesc*. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina (2011): 01-07. Web. 30 de out. 2014. <[Http://Www.Ceart.Udesc.Br/Revista_Dapesquisa/Volume4/Numero1/Musica/Alongatarde.Pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/musica/alongatarde.pdf)>

Pignatari, Décio y Campos, Augusto e Haroldo de. “Tradução de L`Après-Midi D`Un Faune”. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974b: 87-105. Impreso.

Soares, Paulo André Gomes. “A Ambiguidade do Ser: Paixão e Melancolia nas Representações do Fauno no Século XIX”. *VII Encontro de História da Arte*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (2011): 390-396. Web. 30 de out. 2014. <[Unicamp.Br/Chaa/Eha/Atas/2011/Paulo%20andre%20gomes%20soares.Pdf](http://unicamp.br/cha/eha/atas/2011/paulo%20andre%20gomes%20soares.pdf)>

Valeska, Olga. “Sobre Os Véus das Ninfas”. *Germina, Revista de Literatura e Arte*, (dez. de 2010): s/p. Web. 24 de fev. 2014. <[Http://Www.Germinaliteratura.com.br/2010/Agenticadacoisa_Olgavaleska_Dez10.Htm](http://www.germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_Olgavaleska_Dez10.Htm)>.

Valeska, Olga. “Sobre Os Véus das Ninfas: Corpo, Poesia e Dança”. *IV Engrupe Dança, 2013*, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, (2013): 193-201. Web. 30 de out. 2014. <[Http://Engrupe.Cooperacdanca.Org/Index.Php/Engrupe/Engrupen4/Paper/View/111/110](http://engrupe.cooperacdanca.org/index.php/engrupe/engrupen4/paper/view/111/110)>

¹ Web. 04 de mar. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=w770G-gPNso>>. Vídeo de las autoras.

² Web. 04 de mar. 2014. <germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgvaleska_dez10.htm>.

³ (Piedade 02: “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.” – nuestra traducción.)

⁴ (Soares 390: “grande écloga no marco de simbolismo francês” – nuestra traducción.)

⁵ (Piedade 04: “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.” – nuestra traducción.)

⁶ (Valeska 2010 s/p: “diante do fascínio provocado pela presença inquietante do “outro”, qual é o ponto de ruptura entre a entrega absoluta e a separação irremediável?” – nuestra traducción.) Web. 29 de out. 2014. <germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgavaleska_dez10.htm>

⁷ (Valeska 2013 200: “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.” – nuestra traducción.)

⁸ una de las traducciones en portugués del poema de Mallarmé por Décio Pignatari 87-105: “Seu ligeiro encarnado a voltar no ar/Espesso de mormaço e sonos/Sonhei ou...?” – nuestra traducción para el español)

⁹ Web. 26 de ago. 2014. <germinaliteratura.com.br/2010/ageneticadacoisa_olgavaleska_dez10.htm>.

¹⁰ (Katz e Greiner 04: “selecionar informações que passam a fazer parte deste corpo de forma bastante singular, ou seja, as informações são transformadas em corpo.” – nuestra traducción).

¹¹ Web. 29 de out. 2014. <<http://goo.gl/bdS3EY>>.