

“Vi-me como Deus e o diabo, ao mesmo tempo”: os *Cadernos* de Nijinsky entre a loucura e o fim do mundo

Sofia Mota Freitas

Universidade do Porto

Resumo: Vaslav Nijinsky (1889-1950), provavelmente o bailarino mais famoso do século XX, ganhou uma aura mítica quando, em 1919, foi internado na casa de saúde Bellevue de Kreuzlingen, com o diagnóstico de esquizofrenia. Meses antes de ser hospitalizado, Nijinsky escreveu quatro cadernos, que hoje são conhecidos como o seu “diário”. Nos *Cadernos* observa-se que Nijinsky escreve segundo uma lógica associativa, mas à medida que o diário avança, o discurso torna-se mais desorganizado e confuso. Nijinsky escreve sobre a sua rotina em Saint-Moritz, os seus sentimentos pela mulher e pela filha, mas também sobre a sua alimentação, os processos fisiológicos do seu corpo e o fim do mundo que acredita estar prestes a acontecer, devido à escassez dos recursos naturais. Há fragmentos lúcidos e coerentes, mas há também passagens delirantes que prenunciam o seu estado psicótico. Acima de tudo, o seu “diário” é um testemunho do seu fim do mundo pessoal, deixando entrever o caos da sua vida interior.

Palavras-Chave: Nijinsky, fim do mundo, loucura, Freud, Daniel Paul Schreber

Abstract: Vaslav Nijinsky (1889-1950), the most famous dancer of the twentieth century, won a mythical aura when, in 1919, was hospitalized in Bellevue Kreuzlingen’s asylum with a diagnosis of schizophrenia. Months before his hospitalization, Nijinsky wrote four notebooks, today known as his “diary”. In the notebooks, we observe that Nijinsky writes based on free association, but as the diary goes forward the speech becomes more disorganized and confusing. Nijinsky writes about his daily-routine in Saint-Moritz, his feelings for his wife and daughter, but he also tells us about his alimentation, the physiological processes of the body and the end of the world that he believes is about to happen, due to scarcity of natural resources. There are lucid and rational fragments, but there are also delusional ones which

announce his psychotic state. Above all, Nijinsky's "diary" is a testimony of his personal breakdown, letting us see the chaos of his inner life.

Keywords: Nijinsky, end of the world, madness, Freud, Daniel Paul Schreber

*Estou diante de um precipício onde posso cair,
mas não tenho medo de cair, por isso não cairei.*

Vaslav Nijinsky

No dia 24 de setembro de 2015, estava eu a caminho da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, para assistir precisamente a um outro *Seminário do Fim do Mundo*, quando fui comprar uns bombons para o meu avô, que nesse mesmo dia fazia 84 anos. Dirigi-me à menina da caixa para pagar; já não era uma menina, era uma senhora, que, não sei por que razão ao certo, contou-me: um familiar próximo morrera havia pouco tempo e não sabia como ultrapassar essa perda, disse-me que sentia um vazio. Percebi que lhe tinha acontecido aquilo que Manuel António Pina descreve como um encontro com a morte "com o rosto material e próximo de alguém que amamos":

Então algo vulnerável se desmorona, o mundo que havíamos construído para nós, de um momento para o outro, torna-se inabitável e desconhecido. Nomes, coisas, acontecimentos (o próprio acontecimento da morte) se desvanecem e sentimo-nos partir de nós mesmos para fora de nós como se sonhássemos (2014: 590).

Cheguei à faculdade, assisti ao seminário, mas durante todo o tempo algo me atormentava, não sei se era ainda a expressão na cara da senhora quando me perguntava: "E agora o que é que a gente faz?"; ou a minha incapacidade para lhe responder. Não venho hoje dar a resposta que naquele dia não soube articular, julgo até que não há resposta possível. Mas, a haver, penso que ela se encontra na arte, na sua tentativa incansável de fazer "parar o tempo", como formula Rui Chafes em *Entre o Céu e a Terra*: "A arte é sempre uma decepção, não pode prometer nada. Mas a sua secreta ambição é desmesurada: parar o tempo" (2014: 51). Por um lado, a arte com as suas

diversas roupagens deseja obviar-se à morte, mas por outro, obriga a um confronto com essa última realidade, ensina a aceitá-la, a conviver ou a lidar com a sua presença constante sob a forma da ausência das pessoas que mais se estima. Nas palavras de Luiza Neto Jorge: “O poema ensina a cair / sobre os vários solos / desde perder o chão repentino sob os pés / (...) até à queda vinda / da lenta volúpia de cair” (1993: 141). Segundo Arnaldo Saraiva, a literatura pode ser uma tentativa de “amortecer, apagar ou sublimar a ideia de queda” (2015: 154) e Mário de Sá-Carneiro consagrou-se como o poeta da queda, aquele que mais sagazmente sintetizou essa perda dos sentidos num voo desamparado: “Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso... / (...) / Tombei... / E fico só esmagado sobre mim!...” (2010: 37). Se admitirmos o verso sá-carneiriano – “Só a beleza redime” (*idem*: 90) –, talvez possamos acreditar, como Rui Chafes, “no poder imortal da arte (...) no seu poder catártico e purificador (...) na sua capacidade para nos dar asas que nos permitam ‘voar sobre o mar ilimitado e planar livremente sobre toda a terra’” (2014: 46).

Lembra-me, então, a queda de Vaslav Nijinsky, o famoso bailarino da companhia Bailados Russos, internado com um diagnóstico de esquizofrenia quando ainda não contava 30 anos de idade e que, até à sua morte – 30 anos depois –, nunca mais recuperou a sanidade mental nem voltou a dançar. Este bailarino genial, coreógrafo de três bailados – *L’Après-Midi d’un Faune* (1912), *Le Sacre du Printemps* (1913) e *Jeux* (1913) – que chocaram o público e revolucionaram o mundo da dança, foi também um artista incompreendido e, tal como Sá-Carneiro, teve de esperar algumas décadas para a sua arte ser entendida.¹ Após um período de fama e glória a dançar para a companhia de Serguei Diaghilev (entre 1909 e 1914), Nijinsky casa impulsivamente com Romola de Pulsy, uma jovem húngara que vinha, há algum tempo, seguindo a trupe russa em todas as atuações. Diaghilev mantinha uma relação amorosa com o jovem prodígio e, sentindo-se traído pelo inesperado casamento, expulsa-o da companhia, sem explicações.

Logo após o seu despedimento, Nijinsky escreve uma carta a Igor Stravinsky, pedindo-lhe que interceda junto de Diaghilev, e afirma: “If it is true that Serge does not want to work with me (...) then I have lost everything” (*apud* Acocella 1999: XV). Com efeito, o bailarino percecionou corretamente a sua situação e pode-se dizer que este foi o início do fim do mundo de Nijinsky. Apesar de ter voltado a dançar e a compor bailados,

e ter até regressado à companhia por breves períodos de tempo, a verdade é que a rutura com Diaghilev, a quebra na sua atividade como bailarino e coreógrafo, a instabilidade financeira, as novas responsabilidades de marido e pai, o despoletar da Primeira Guerra Mundial e a sua estadia forçada, de cerca de um ano e meio, na Hungria, como prisioneiro de guerra, foram fatores que certamente contribuíram para o agravamento da sua saúde mental². Desta forma, a loucura do “Deus da dança”, como era apelidado pelo público parisiense, catapultou o fim do seu mundo pessoal. Nijinsky só morreu em 1950, mas já em 1919 escreve:

A morte veio de repente, porque a desejei. Disse para comigo que não queria viver mais. Vivi pouco. Só vivi seis meses. Disseram-me que estava louco. Pensava que estava vivo. Não me deixavam em paz. Vivia e andava alegre, mas as pessoas diziam que eu era mau. Percebi que as pessoas precisavam da morte e decidi que não faria mais nada, mas não podia. Decidi escrever sobre a morte. Choro de dor. Estou muito triste. Estou aborrecido porque está tudo vazio à minha volta. Fiquei vazio (2004: 153).

Poderia alongar-me sobre o declínio da vida do bailarino e a doença tornando-se no seu carrasco – ou, como Nijinsky disse à mulher no dia em que ela o levou ao famoso psiquiatra Eugen Bleuler: “Femmka, tu trazes-me a minha sentença de morte!” (Nijinsky 1940: 350). Poderia discorrer sobre os diversos hospitais, hospícios e casas de saúde onde esteve internado, analisando os múltiplos tratamentos experimentais de que foi cobaia, julgando a conduta da sua família, inventariando as suas crises psicóticas mais graves, evidenciando a sua terrível angústia por se ver privado da dança, arte que o acompanhava desde criança.³ Poderia, enfim, citar os seus relatórios clínicos, os pareceres dos imensos médicos que consultou, a biografia escrita pela mulher, o livro de memórias escrito pela irmã e tantos outros textos que o lembram como o “Deus da dança” ou o “bailarino louco”.

Em vez disso, vou centrar-me naquilo que Nijinsky pode, pela sua voz, dizer. Nijinsky escreve os quatro cadernos, hoje conhecidos como o seu “diário”, entre 19 de janeiro e 4 de março de 1919,⁴ tempo que viveu em Saint-Moritz, na Suíça, com a mulher Romola e a filha Kyra, no intuito de restabelecer a sua saúde num ambiente de paz e sossego. Apesar de afastado da sua atividade profissional, o bailarino dedicava-se

fervorosamente à dança, trabalhando múltiplas horas por dia em exercícios físicos e também num inovador sistema de notação de dança que vinha a desenvolver havia algum tempo. É nesta pacata vila suíça que Nijinsky dá o último espetáculo da sua vida, no dia 19 de janeiro de 1919, num sarau de beneficência. Rui Chafes, ainda em *Entre o Céu e a Terra*, garante que “A arte será sempre a fricção entre o mundo interior e o mundo exterior. A capacidade de transformar esse conflito numa forma possível é o trabalho dos artistas e dos poetas” (2014: 42). Assim, é possível pensar que a última atuação de Nijinsky, produto artístico proveniente do atrito entre os seus mundos, é um testemunho do estado do mundo exterior, abalado pela infundável guerra, e também a denúncia do equilíbrio instável em que o bailarino sustinha a sua vida. O relato desta atuação está incluído no seu “diário”, onde o bailarino conta que esse foi o “dia do [s]eu casamento com Deus” (2004: 25), dando a seguinte descrição do evento:

A minha mulher ama-me muito. Tem medo de mim, porque hoje dancei de forma muito nervosa. Dancei de forma muito nervosa de propósito porque o público compreender-me-á melhor, se eu estiver nervoso (...) O público estava lá para se divertir. Pensava que eu estava a dançar para o divertir. Dancei coisas terríveis. As pessoas tinham medo de mim, por isso pensaram que eu queria matá-las. Não queria matar ninguém. Amava toda a gente, mas ninguém me amava, por isso enervei-me (23-4).

Embora Nijinsky não o diga no seu testemunho, segundo Romola o bailarino anunciou que ia dançar a guerra, os seus sofrimentos, as suas destruições e mortes:

Era apavorante. Vaslav dançava tão perfeitamente, tão maravilhosamente como nunca, mas de um modo diferente (...) parecia encher a sala com todo o horror da humanidade sofredora. Era trágico: havia-lhe nos gestos uma grandeza épica. Tão forte era o seu poder de sugestão, que nos diríamos pairando sobre um campo de cadáveres (...) E dançava, dançava sempre, rodopiava no espaço, arrastando com ele o público até à guerra, até à destruição, fazendo-o olhar de face o sofrimento e o horror, mas ao mesmo tempo, lutando com os seus músculos de aço, servindo-se da sua agilidade, da sua rapidez fulminante, da sua natureza etérea para poupá-lo ao fim inevitável. Era a dança pela vida em oposição à morte (1940: 346).

Veja-se ainda a descrição do escritor Maurice Sandoz que assistiu ao espetáculo e oferece uma visão semelhante à de Romola, interpretando a dança do bailarino da mesma forma:

E nós vimos Nijinsky, ao som duma marcha fúnebre, com o rosto convulso de horror ou de aflição, caminhar sobre um campo de batalha, saltando por cima de um corpo em putrefação, esquivando-se a um projétil, defendendo um sulco de terra banhado de sangue que aderira aos seus pés, atacando um inimigo, fugindo dum carro de assalto, voltando atrás, ferido, moribundo, rasgando com as suas mãos eloquentes os fatos que o cobriam e que se transformavam em farrapos. Nijinsky, mal coberto pelos pedaços da sua túnica, sufocando, ofegava; uma sensação de opressão invadiu a sala (*apud* Reiss 1958: 232).

Nesta sua última performance, Nijinsky afirma que o seu objetivo não é divertir o público, nem quer dançar “coisas alegres” (2004: 24), em vez disso escolhe dançar a morte, mostrar o sofrimento e a devastação que a guerra provoca, confrontar os espectadores com os seus fantasmas. Esta conceção da dança foi aprendida na lição com Michel Fokine. Este brilhante coreógrafo dos Bailados Russos publicou em 1914 uma carta aberta sobre os propósitos estéticos do “novo bailado”, que deveria incluir “uma aliança entre a dança e as outras artes (...) em pé de absoluta igualdade” (*apud* Lourenço 2014: 105). Na verdade, já em 1904, muito antes da estreia dos Bailados Russos (1909), Fokine advogava que “O bailado não deve ser um mero *divertissement* (...) Acima de tudo, a dança deve ser interpretativa; não deve degenerar ao ponto de se tornar uma forma de ginástica. Deve, em suma, assumir a plasticidade da palavra” (*apud ibidem*). De facto, ao querer retratar o horror da guerra através da dança, Nijinsky antecipa bailados como *Valley of Shadows* do coreógrafo britânico Kenneth MacMillan. Este bailado choca o público quando estreia, em 1983, no Covent Garden, pois coloca em cena a história de uma família judia submetida aos horrores dos campos de concentração.

A guerra é um dos temas que mais preocupa Nijinsky, além de a dançar, representa-a em desenhos obsessivos de rostos de soldados com olhos vermelhos. Segundo Romola, quando o marido soube da boa-nova do armistício, terá dito: “– A paz, a paz! Nunca haverá paz em semelhantes condições. A guerra continuará, mas de uma maneira diferente, à socapa” (1940: 330). De facto, Nijinsky acreditava que toda a

humanidade estava condenada devido ao capitalismo, à industrialização, à conduta consumista e ao uso irracional dos recursos naturais oferecidos pela Terra. Assim, pode ler-se nos seus *Cadernos*:

Sei quem provoca a guerra. As guerras provêm do comércio. O comércio é uma coisa terrível. O comércio é a morte da humanidade. Se as pessoas não mudarem a sua forma de viver, o comércio matá-las-á a todas (...) Gostava que destruíssem as fábricas porque sujam a terra. Gosto da terra por isso quero protegê-la (...) Quero que as pessoas compreendam que devem renunciar a todo este lixo porque lhes resta pouco tempo de vida. Sinto a asfixia da terra. A terra está a sufocar. Produz tremores de terra (2004: 217).

Estas palavras de Nijinsky produzem uma reflexão válida sobre o estado do planeta e são certeiras acerca da necessidade de mudança, no entanto há uma certa modulação paranoica que vai pontuando a sua escrita⁵, impedindo uma clara exposição de argumentos e ideias. Quase um século depois, Rui Chafes advoga de modo semelhante a urgência em pôr fim à sociedade materialista: “Estamos a viver nos escombros dos últimos dias (...) Cada vez mais pessoas estão a sofrer com o vazio desta época materialista (...) a sua vacuidade sem desígnio, o consumismo desenfreado e absurdo, a massificação da cultura” (2014: 46). O tom apocalítico das previsões do bailarino russo para o futuro continua noutras passagens, onde reflete sobre a excessiva extração de petróleo, a iminente escassez de combustíveis e alimentos, mostrando que é preciso economizar, como ele próprio faz:

Falo pela boca de Deus (...) A terra está a desintegrar-se, porque o seu combustível está a apagar-se. O combustível continuará a dar calor por mais algum tempo, mas não muito (...) toda a vida do homem se apagará também, porque o homem deixará de poder abastecer-se de comida (...) As pessoas abusam do combustível. As pessoas pensam que precisam de muitas coisas, porque, quanto mais se tem, mais feliz se é. Sei que, quanto menos se tem, mais tranquilo se tem o espírito (...) O combustível é uma coisa necessária, por isso devemos poupá-lo. Vou poupar combustível, porque sei que assim a vida será mais longa (113-4, 168-172).

Afirmando reiteradamente que é Deus, Nijinsky vê-se como o Salvador da humanidade e considera-se portador de uma mensagem messiânica; quer por isso

publicar o seu livro com urgência em Zurique e distribuí-lo de forma gratuita por toda a população, de preferência numa edição fac-similada para que toda a gente tenha acesso à sua palavra escrita:

Eu sou o Salvador do senhor. Sou o Nijinsky, não sou Cristo. Amo Cristo porque ele era como eu (...) Quero salvar da asfixia todo o globo terrestre. Os sábios devem largar os livros e vir ter comigo. Ajudarei toda a gente porque sei muitas coisas. Sou um homem em Deus (...) Vou escrever muito porque quero explicar às pessoas o que é a vida e o que é a morte (219).

Não se pode traçar um limite entre o que é aqui discurso lúcido e discurso alucinado. Por diversas vezes ao longo da sua escrita, o coreógrafo d'*A Sagração da Primavera* mostra estar consciente de que a sua família o considera louco e tenta explicar as suas ações e as suas profecias do fim do mundo: “Sei que muita gente vai dizer ‘Por que é que o Nijinsky passa a vida a falar de Deus? Enlouqueceu. Sabemos que é só um bailarino’” (170). No fundo, Nijinsky sabe que algo se passa consigo, algo que ele próprio não consegue controlar, por isso, escreve, desenha⁶, exercita-se e dança compulsivamente⁷ ao longo dos meses que antecederam a sua hospitalização, como forma de afirmar e preservar a sua sanidade mental: “Eu não morri para a arte. Aqui, estou mais vivo do que antes” (227). Henry Miller coloca os *Cadernos* de Nijinsky entre os cem livros que mais o influenciaram, e declara:

It is the writing of a man who is part lucid, part mad. It is a communication so naked, so desperate, that it breaks the mold. We are face to face with reality, and it is almost unbearable. The technique, so utterly personal, is one form which every writer can learn. Had he not gone to the asylum, had this been merely his baptismal work, we would have in Nijinsky a writer equal to the dancer (1969: 108).

Nesta linha de pensamento, Joan Acocella, editora inglesa dos *Cadernos* de Nijinsky, considera que o seu “diário” é o único, escrito por um artista maior, que testemunha a experiência de entrar no mundo da psicose em tempo real, e não em retrospectiva (1999: VII). De facto, já G. S. Solpray, o editor da primeira versão francesa, definia o texto como o “testemunho único de um esquizofrénico sobre si mesmo” (*apud* Abreu 2004: 183). Em parte, as *Memórias de um Doente dos Nervos* de Daniel Paul

Schreber, publicadas em 1903, constituem um relato autobiográfico das experiências, visões e estádios da doença nervosa que Schreber, um conceituado jurista, sofreu durante dez anos de internamento num sanatório com o diagnóstico de *dementia paranoides*. No entanto, este relato não foi escrito ao longo da doença, mas já no seu final e, portanto, em retrospectiva. Schreber considerava que o seu testemunho era “valioso para a ciência” (1984: 20) e que se tornaria numa das “obras mais interessantes que já foram escritas desde que o mundo existe” (7).

Na verdade, o seu livro só ficou realmente famoso quando Sigmund Freud publicou em 1911 uma análise psicanalítica do jurista apenas a partir das suas memórias. Deste modo, Freud interpreta psicanaliticamente a história clínica que o próprio Schreber escreveu, e sintetiza que o paciente apresenta traços de megalomania, delírios de perseguição e a vulgar fantasia de Redentor da humanidade, juntamente com a crença de que uma catástrofe apocalíptica estaria iminente. Uma das catástrofes previstas por Schreber seria um enorme terramoto, como na profecia de Nijinsky e no Apocalipse de S. João. Freud conclui que este tipo de alucinação não é incomum em doentes que sofrem de paranoia e que o fim do mundo que profetizam é uma projeção da catástrofe interna que sofrem: “A world-catastrophe of this kind is not infrequent during agitated stage in other cases of paranoia (...) The end of the world is the projection of this internal catastrophe; his subjective world has come to an end” (1958: 60-70).

Concluindo, podemos pensar que esta explicação também se aplica a Nijinsky: é o caos da sua vida interior que provoca a visão apocalíptica do mundo. Com efeito, o que o “Deus da dança” mais temia não era a morte física, mas os sofrimentos da alma: “Os sofrimentos da alma são uma coisa terrível (...) a morte do corpo não é uma coisa terrível (...) A morte não é só quando o corpo morre” (Nijinsky 2004: 96, 133). De forma semelhante, Mário de Sá-Carneiro, partilhando as angústias da alma com o bailarino russo, dirá:

Tenho a alma amortalhada,
Sequinha, dentro de mim.

(...)

Perdi a morte e a vida,
E, louco, não enlouqueço...
A hora foge vivida,
Eu sigo-a, mas permaneço... (2010: 23-6).

Bibliografia

Abreu, Cristina (2004), *O Génio como Expressão Exemplar de Urbanidade. Reflexões sobre Nijinsky*, Dissertação de Doutoramento na área da História e Teoria das Ideias, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, através da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Acocella, Joan (1999), "Introduction", in *The Diary of Vaslav Nijinsky. Unexpurgated edition*, Nova Iorque: Farrar Straus Girox, VII-XLVI.

Bíblia Sagrada (1995), 19ª ed., Lisboa: Difusora Bíblica.

Chafes, Rui (2014), *Entre o Céu e a Terra*, 2ª ed., Lisboa: Documenta [2012].

Freud, Sigmund (1958), *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, trad. James Strachey, Londres: The Hogart Press [1911].

Gil, José (2001), "Nota sobre os desenhos de Nijinsky", in *Movimento Total. O corpo e a dança*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 251-253.

Jackson, Murray (2015), "Vaslav Nijinsky: living for the eyes of the other", in *Creativity and Psychotic States in Exceptional People*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 25-64.

Jorge, Luiza Neto (1993), "O poema ensina a cair", in *Poesia (1960-1989)*, Lisboa: Assírio & Alvim, 141 [1966].

- Lourenço, Frederico (2014), *Estética da Dança Clássica*, Lisboa: Cotovia.
- Miller, Henry (1969), *The Books in my Life*, Nova Iorque: New Directions Publishing.
- Moore, Lucy (2013), *Nijinsky*, Londres: Profile Books.
- Nijinsky, Romola (1940), *Nijinsky*, trad. Gastão Cruls, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora [1934].
- Nijinsky, Vaslav (2004), *Cadernos. O sentimento*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa: Assírio & Alvim [1936].
- Pina, Manuel António (2014), “Lembrança dos amigos mortos”, in *Crónica, Saudade da Literatura*, Porto: Assírio & Alvim, 590-2 [2011].
- Reiss, Françoise (1958), *A Vida de Nijinsky*, trad. José Saramago, Lisboa: Estúdios Cor [1957].
- Sá-Carneiro, Mário de (2010), *Verso e prosa*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Saraiva, Arnaldo (2015), “Mário de Sá-Carneiro e o tema da queda”, in *Os Órfãos de Orpheu*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 153-8.
- Schreber, Daniel Paul (1984), *Memórias de um Doente dos Nervos*, trad. Marilene Carone, Rio de Janeiro: Edições Graal [1903].

Sofia Mota Freitas é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É licenciada em Estudos Portugueses e Lusófonos e concluiu o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes na mesma instituição, com a dissertação *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*. As suas áreas de interesse são a Literatura Portuguesa, os Estudos Interartísticos e os Estudos Feministas.

Notas

¹ Na verdade, Nijinsky teve de esperar bem mais do que os vinte anos previstos por Sá-Carneiro no poema “Caranguejola”: “Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda” (1937:113). A estudiosa Joan Acocella, na introdução à edição inglesa (não expurgada) dos *Cadernos* de Nijinsky, afirma que só nos anos ‘70 o bailarino foi reconhecido como um coreógrafo genial:

the idea of Nijinsky as a bolt from the beyond was based almost wholly on his dancing, not on his choreography, which very few people estimated at what seems to have been its true worth until the 1970s, with the publication of Richard Buckle’s biography *Nijinsky* and, above all, Lincoln Kirstein’s *Nijinsky Dancing* (1999: XLIII).

² Note-se que é muito provável que Nijinsky tivesse uma predisposição genética favorável à sua doença mental, uma vez que já em criança apresentava comportamentos com características esquizoides e o seu irmão mais velho – Stanislav (ou Stassik) –, após sofrer um traumatismo craniano em criança, ficou mentalmente debilitado para toda a vida (Jackson 2015: 51). Joan Acocella também reflete sobre este assunto e sintetiza a opinião do psiquiatra Peter Ostwald que escreveu uma biografia – *Vaslav Nijinsky. A leap into madness* – com base nos dados clínicos do bailarino: “the dancer may have had a genetic predisposition to depression, through his mother (...) Ostwald also raises the possibility that Nijinsky may have suffered brain damage as a result of a serious fall that he took at age twelve” (1999: XIV).

³ Nijinsky foi aceite aos nove anos na Escola Imperial de Bailado de São Petersburgo, após realizar as difíceis provas de admissão (Moore 2013: 15).

⁴ Na verdade, não há qualquer certeza quanto a estas datas, uma vez que somente o terceiro caderno apresenta a data do início da sua escrita: 27 de fevereiro de 1919. Para mais informações ver a “Introdução” de Christian Dumais-Lvowski aos *Cadernos* de Nijinsky.

⁵ Para uma abordagem psicanalítica do diário de Nijinsky veja-se o artigo de Murray Jackson – “Vaslav Nijinsky: living for the eyes of the other” – incluído em *Creativity and Psychotic States in Exceptional People*.

⁶ José Gil, no seu livro *Movimento Total. O corpo e a dança*, reflete brevemente sobre os desenhos de Nijinsky, fazendo uma síntese das críticas que rodeiam este tipo de produção artística do bailarino:

Duas conceções opostas dividem em geral os poucos trabalhos que existem sobre os trabalhos de Nijinsky: ou são considerados como testemunhos clínicos da sua “esquizofrenia”, puras manifestações “psicopáticas” sem qualquer valor artístico; ou, pelo contrário, são vistos como mais uma expressão genial (...) de um ser de exceção, de grande cultura artística e literária (2001: 251).

O ensaísta salienta ainda que os seus desenhos estão profundamente ligados à dança e que são, de forma geral, prolongamentos do seu pensamento enquanto coreógrafo, ou seja, podem ser tidos como “projeções geométricas do espaço coreográfico” (253).

⁷ Além do relato de Romola que confirma a rotina de trabalho diário de Nijinsky, o próprio escreve no seu diário: “Escrevo muito. Desenho muito. Danço muito. Falo muito. Aborreço-me muito. Choro muito” (2004: 227).