



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MAURA VOLTARELLI ROQUE

**UMA POÉTICA DA NINFA: APARIÇÕES NA POESIA
BRASILEIRA MODERNA E CONTEMPORÂNEA**

**CAMPINAS,
2019**

MAURA VOLTARELLI ROQUE

**UMA POÉTICA DA NINFA: APARIÇÕES NA POESIA
BRASILEIRA MODERNA E CONTEMPORÂNEA**

**Tese de doutorado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Doutora em Teoria
e História Literária na área de Teoria e
Crítica Literária**

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

**Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pela
aluna Maura Voltarelli Roque e orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Sterzi de
Carvalho Júnior**

**CAMPINAS,
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

R685p Roque, Maura Voltarelli, 1989-
Uma poética da Nínia : aparições na poesia brasileira moderna e contemporânea / Maura Voltarelli Roque. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ninfas (Divindades gregas) na literatura. 2. Poesia brasileira - História e crítica. 3. Crítica. 4. Imagem (Filosofia). 5. Artes visuais. I. Sterzi, Eduardo, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A Nymph's poetics : apparitions in modern and contemporary brazilian poetry

Palavras-chave em inglês:

Nymphs (Greek deities) in literature
Brazilian poetry - History and criticism
Literary criticism
Image (Philosophy)
Art

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior [Orientador]

Raul Hector Antelo

Roberto Zular

Paula Ferreira Vermeersch

Davi Pessoa Carneiro Barbosa

Data de defesa: 10-05-2019

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-3349-2211>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1735346186516871>



BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Paula Ferreira Vermeersch

Raul Hector Antelo

Davi Pessoa Carneiro Barbosa

Roberto Zular

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*“O eterno, de qualquer modo, é, antes,
um drapeado de vestido do que uma ideia.”*

** Imagem dialética **

Walter Benjamin

Para minha irmã *trans*, Sarah Kali Voltarelli Roque, uma ninfa

AGRADECIMENTOS

Essa tese começou a nascer no ano de 2012, em uma disciplina oferecida pelo Eduardo Sterzi aos alunos de graduação da Unicamp. Na disciplina, entre outras coisas, ele falava justamente das Ninfas de Warburg na poesia do Carlito Azevedo, e foi a primeira vez que me deparei com a fascinante montagem de imagens proposta nas pranchas do Atlas *Mnemosyne*, com aquela outra compreensão do tempo e da história que nos próximos dias, e anos, animaria todos os meus gestos de investigação e pesquisa; por isso, agradeço, em primeiro lugar, ao professor, orientador e amigo Eduardo Sterzi, não só pela orientação dessa tese, mas, por ter me mostrado, com sua generosidade, todo um mundo até então desconhecido, mas que, de certa forma, já vivia submerso dentro de mim. Posso afirmar, sem qualquer hesitação, que, sem suas aulas e seu apoio, essa tese não existiria. O que ele me ensinou vai muito além de qualquer orientação, se aproxima da alegria, da coragem, da fidelidade a si mesmo, hoje tão rara. Não poderia deixar de agradecer também à Veronica Stigger por ter me presenteado com alguns textos seus e por ter me inspirado com a originalidade e potência de sua escrita.

Agradeço, com igual atenção, a cada funcionário do Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp, onde essa tese foi feita, em especial, aos funcionários da biblioteca do IEL, e das bibliotecas do IFCH (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) e do IA (Instituto de Artes). Graças a eles, a Universidade segue viva e sobrevivente nesses anos tão sombrios e difíceis.

Aos demais professores do IEL, que contribuíram para minha formação, agradeço igualmente.

Agradeço também ao Tiago Guilherme Pinheiro e ao Roberto Zular que participaram da banca de qualificação desse trabalho e deram sugestões decisivas para que ele, aos poucos, fosse assumindo seus contornos finais e, ainda, provisórios.

À Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), agradeço pelas duas bolsas concedidas para a realização dessa pesquisa: Bolsa de Doutorado Regular no país (Processo nº 2014/26991-6), e Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE) (Processo nº 2016/07114-0). O apoio financeiro concedido pela instituição foi essencial para que a pesquisa pudesse ser realizada da forma como foi, com dedicação exclusiva, maior abrangência e aprofundamento das hipóteses levantadas inicialmente.

Agradeço, também, às amigas que me acompanham desde o mestrado, Gislaine

Goulart dos Santos, estudiosa da obra de João Cabral de Melo Neto, e Juliana Moraes Belo, mãe, professora e pesquisadora, duas mulheres que admiro.

Agradeço à minha mãe, Susana Aparecida Voltarelli Sperandio, e, em especial, às minhas avós, Deolinda Gumiero Voltarelli e Doralice Fernandes Roque, por todas as palavras de ânimo, pelo apoio e exemplo, por serem também mulheres que admiro sem as quais eu certamente não estaria aqui.

Agradeço ao meu pai, José Ronaldo Roque, por cada livro que comprou para mim, por cada olhar emocionado e orgulhoso, por cada abraço que sempre preencheu todos os momentos que não pudemos estar juntos.

Agradeço aos meus irmãos, Luiz Fernando Sperandio Júnior, José Ronaldo Roque Júnior, Rodrigo Rocha Roque, e, em especial, à minha irmã trans, para quem dedico essa tese, Sarah Kali Voltarelli Roque, outra mulher que admiro, com quem compartilho todas as dores e alegrias do rio fundo de nossa infância.

Agradeço, com meu amor, ao Glauco Rodrigues Cortez, que, quando ainda éramos namorados, me disse, durante uma caminhada pela Praça da Paz, que eu poderia cursar algumas disciplinas como aluna especial e tentar um mestrado em literatura na Unicamp. Ao brilho no olhar que, segundo ele, se acendeu em mim naquele instante, se deve essa tese.

Se essa “Poética da Ninfa” começou a nascer em 2012, na Unicamp, ela apenas tomou forma e começou a se desenhar com os traços aqui esboçados no ano de 2016, durante o estágio de pesquisa realizado na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris, sob a supervisão de Georges Didi-Huberman. Não consigo expressar o que foram os seis meses que passei estudando na Biblioteca Nacional de Paris, tanto na nova, quanto na antiga sede, visitando museus e centros de arte, assistindo a seminários, participando de eventos. Talvez, como disse Bandeira a respeito dos anos de sua infância, nenhum outro momento de minha vida se compare à intensidade daquela quadra distante, quando um vasto mundo se abriu diante de mim, em que solidão e felicidade se intercambiavam tão facilmente, em que tudo e nada era igualmente possível. Minha última palavra de agradecimento é endereçada ao meu orientador em Paris, Georges Didi-Huberman, em cujos livros, em cujas palavras, eu encontrei tudo que um dia eu gostaria de ter lido, escrito, imaginado.

A todos, *gratidão*, como diria Drummond, essa palavra-tudo.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo pensar as figurações da Ninfa na poesia moderna e contemporânea brasileira. Estudada por nomes como Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Aby Warburg, a Ninfa é, antes de tudo, um personagem teórico que encarna ou representa os conceitos fundamentais formulados pelo historiador da arte alemão Aby Warburg. Entre eles, estão a ideia de *Pathosformel* (fórmula de pathos) e a de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, pensada por Warburg a partir da sobrevivência dos gestos da antiguidade ao longo da cultura ocidental e expressa em um dos seus projetos principais, o atlas de imagens que ele chamou “Mnemosyne”. A partir da complexidade estética e temporal de uma imagem como a da Ninfa, buscamos pensar o quanto essa figura mítica desarranja as narrativas usuais da história da literatura moderna brasileira, nos permitindo ver vínculos insuspeitados entre os momentos moderno e contemporâneo, de um lado, e momentos anteriores, sobretudo aquele período que ficou conhecido, por falta de nome melhor, como “pré-modernismo”. Ou seja, ali onde os historiadores literários marcados pelo discurso do modernismo veem (ou esperam ver) sobretudo rupturas (entre a cultura literária do século XIX - que talvez possamos chamar uma cultura literária *fin de siècle* - e a do século XX), podemos ver antes reaparições, continuidades intermitentes, enlaces de tempos, que apontam para uma historiografia poética menos linear e mais sintomática. A Ninfa nos propõe, neste sentido, um modelo *trans*-histórico que implode os muros, os esquemas, os estilos, as identidades. No lugar de obras bem resolvidas, acabadas em si mesmas, propomos compreender obras como a de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, e, em direção ao momento contemporâneo, obras como a de Donizete Galvão e Carlito Azevedo, como obras complexas, errantes, convulsivas, que perturbam o tempo cronológico e criam uma outra temporalidade feita de anacronismos e sobrevivências. Vale ainda dizer que o que chamamos uma cultura literária *fin de siècle* é recuperada neste trabalho por reconhecermos no *art nouveau* e em sua estética do desejo o momento no qual a Ninfa, entendida enquanto *forma feminina em movimento*, acontece novamente à superfície, chegando ao início do século XX como uma forma sobrevivente do passado e, ao mesmo tempo, um índice histórico de sua época. A presença sintomática da Ninfa na poesia brasileira também nos permite pensar o quanto essa imagem ambígua, inapreensível, que se constitui de uma montagem e uma tensão de potências opostas, sendo ao mesmo tempo evanescente e corpórea, inocente e mortífera, impassível e erótica, tem a nos dizer sobre as próprias tensões que atravessam nossa historiografia poética. Da mesma forma, enquanto “imagem sobrevivente” que não cessa de fluir e refluir, encenando inúmeras metamorfoses (serva florentina, Salomé dançante, anjo protetor, mênade delirante, Vitória romana, Vênus impassível), a Ninfa encarna em si mesma a capacidade da poesia em resistir e reinventar-se nessa época hostil; em ser, *como a Ninfa*, aquela que vive depois de morta, uma espécie de fantasma do tempo.

ABSTRACT

This work aims to think of Nymph's figurations in modern and contemporary brazilian poetry. Studied by names such as Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman and Aby Warburg, Nymph is, first of all, a theoretical character who embodies or represents the fundamental concepts formulated by the German art historian Aby Warburg. Among them, are the idea of *Pathosformel* (pathos formula) and that of *Nachleben*, the posthumous life of images, thought by Warburg from the survival of the gestures of antiquity throughout western culture and expressed in one of his major projects, the images atlas that he called "Mnemosyne". From the aesthetic and temporal complexity of an image like the Nymph, we try to think how much this mythical figure disarranges the usual narratives of the history of modern brazilian literature, allowing us to see unsuspected links between the modern and contemporary moments, on the one hand, and previous moments, especially that period that was known, for lack of a better name, as "pre-modernism". In other words, where the literary historians marked by the discourse of modernism see (or hope to see) mainly ruptures (between the literary culture of the nineteenth century - which we may call a literary culture *fin de siècle* - and that of the twentieth century), we can see, before, recurrences, intermittent continuities, links of times, that point to a less linear and more symptomatic poetic historiography. Nymph proposes to us, in this sense, a *trans*-historical model that implodes the walls, the schemes, the styles, the identities. In the place of well-resolved works, finished in themselves, we propose to understand works such as that of Manuel Bandeira and João Cabral de Melo Neto, and, towards the contemporary moment, works such as that of Donizete Galvão and Carlito Azevedo, as complex works, wandering, convulsive, that disturb the chronological time and create another temporality made of anachronisms and survivors. It is worth mentioning that what we call a *fin de siècle* literary culture is recovered in this work because we recognize in *art nouveau* and in its aesthetic of desire the moment in which the Nymph, understood as a *feminine form in movement*, again rejoins the surface, arriving at the beginning of the twentieth century as a form survivor of the past and, at the same time, a historical index of its time. The symptomatic presence of Nymph in brazilian poetry also allows us to think about how this ambiguous, unapprehensible image, which is constituted of an assembly and a tension of opposing powers, being at once evanescent and corporeal, innocent and deadly, impassive and erotic , has to tell us about the tensions that go through our poetic historiography. In the same way, as a "surviving image" that does not cease to flow and reflow, staging innumerable metamorphoses (Florentine servant, dancing Salome, protective angel, delirious ménade, Roman Victory, impassive Vênus), Nymph incarnates in herself the capacity of poetry to resist and to reinvent itself in this age hostile; to be, *like the Nymph*, the one who lives after death, a kind of ghost of time.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1 - Ninfa distante: as estrelas intermitentes de Manuel Bandeira.....	17
Parte 1.....	17
Parte 2.....	34
Parte 3.....	78
Parte 4.....	135
Parte 5.....	153
Capítulo 2 - Ninfa líquida: os corpos em dança de João Cabral de Melo Neto.....	181
Parte 1.....	181
Parte 2.....	203
Parte 3.....	213
Parte 4.....	234
Parte 5.....	287
Capítulo 3 - Ninfa volátil: as meninas escorregadias e inacabadas de Donizete Galvão.....	302
Parte 1.....	302
Parte 2.....	317
Parte 3.....	337
Parte 4.....	347
Parte 5.....	367
Capítulo 4-Ninfa decaída: os vestidos vivos e os incêndios errantes de Carlito Azevedo.....	393
Parte 1 – A passageira.....	393
Parte 2 – As banhistas.....	440
Parte 3 – As manifestantes.....	478
Parte 4 – De fantasmas e fluidos.....	495
Conclusão.....	526
Referências.....	534

Introdução – Saber de imaginação, saber de imagens

“Para abrir os olhos, é preciso saber fechá-los. O olho sempre aberto, sempre desperto [...] se torna seco. Um olho seco veria talvez tudo, todo o tempo. Mas ele olharia mal. Para olhar bem nos são necessárias – paradoxo da experiência – todas as nossas lágrimas”¹. Com essas palavras, Georges Didi-Huberman inicia a parte final de *Ninfa Moderna* em que ele reflete sobre o papel do historiador da arte, mas poderíamos pensar igualmente no papel do crítico literário ou de qualquer um que se debruce sobre nossos objetos culturais. Didi-Huberman vai dizer que quando se abre os olhos sobre uma nova imagem, busca-se, antes de tudo, situar e verificar aquilo que se vê. Neste sentido, o que se busca é fazer surgir as fontes, tenta remontar os fios de influência, as transmissões, ressituar um objeto do passado no seu contexto.

Essa tarefa vai bem, até o momento em que aparecem as lacunas, em que se descobre que, em certos lugares, os fios estão cortados, há ligações obscuras, inobserváveis. Percebe-se, então, o quanto estamos diante de vestígios incompletos, de trapos do tempo, de fragmentos de mundos. Foi reconhecendo esses abismos, essas zonas de sombra, que Aby Warburg compreendeu que a história das imagens vive ao ritmo de repressões e de retornos, apagamentos e sobrevivências que talvez não possam ser totalmente mapeadas mas que, de forma inquietante, estabelecem vínculos subterrâneos e inesperados, a agir lentamente, silenciosamente, modificando o desenho até então previsível e ordenado da superfície.

Como resposta às lacunas, aos brancos, Didi-Huberman nos fala da necessidade de formular perguntas. Interrogar o vazio que se abre, a própria ausência de fontes, deslocando-se pelas diferentes disciplinas e épocas históricas, pois é sempre no *desvio*, no acidente, que uma sobrevivência se dá a ver.

Ao descrever o gesto de fechar os olhos, se abre diante de nós um *saber de imaginação*, como diz Didi-Huberman a partir de Baudelaire, saber fluido e móvel, que deixa ver em si mesmo a abertura, a potência de deslocamento e deformação daquelas que são o objeto de nossas interrogações: as imagens.

Um saber de imaginação, como tão bem nos mostraram Warburg e Walter Benjamin, se vale, antes de tudo, de procedimentos de montagem e sugestão. *Mostrar, no lugar de dizer*,

1 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 127

para que as conexões e as constelações de sentido se formem gerando choques capazes de subverter nossa percepção.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os².

Também nós buscamos realizar uma montagem, e nosso olhar se volta justamente para os pequenos movimentos, os ínfimos detalhes, os restos, tudo aquilo que está à margem, mas possuí, paradoxalmente, a potência de desarranjo, de perturbação, o gesto anárquico que nos interessa. E assim surpreendemos a Ninfa – nossa fascinante personagem - no drapeado de um verso, numa cesura, em um verso que não se fecha, em um som, em um susto, em uma forma. As *formas*, suas desintegrações, suas inquietantes ressonâncias, suas correspondências e relações íntimas, sua errância sobretudo, são para nós fundamentais. Nelas, e a partir delas, ensaiamos a coreografia de uma crítica orientada na direção das imagens, interessada nas figurações, nas variações, nos inacabamentos, em tudo que é próprio de um *pensamento por imagens*, o pensamento ao qual Warburg e Benjamin dedicaram toda a vida.

O pensamento com e das imagens é decisivo no momento atual. Se revelou claríssimo o que disse Benjamin a respeito de que o novo analfabetismo consistirá na incapacidade de saber pensar com as imagens e sobre elas, em não perceber seu poder gerador de pensamento. A partir disso, poderia considerar-se que certa forma acadêmica tradicional de discorrer, que exclui as imagens ou somente as considera em caráter de ilustrações, se encontra em grave risco de obsolescência, enquanto o pensar com e nas imagens já é uma realidade e uma experiência própria das gerações que estão se educando.³

Entre um dos objetivos principais deste trabalho está a tentativa de pensar a poesia brasileira moderna e contemporânea a partir de uma montagem de temporalidades distintas que atuaria em diversas obras poéticas, desestabilizando, deslocando, problematizando tais obras. Chegamos então a uma de nossas questões fundamentais: como a presença da imagem da Ninfa em diferentes autores de nossa poesia moderna e contemporânea nos permite

-
- 2 BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 764
 - 3 VALDÉS, Adriana. *De Ángeles y Ninfas – Conjeturas sobre la imagen em Warburg y Benjamin*. Santiago de Chile: Orjikh Editores, 2012, p. 53

desarranjar as narrativas usuais vendo, no lugar de simples rupturas, superações e oposições entre um momento e outro, enlaces de tempos, vínculos insuspeitados, que apontem para uma historiografia poética menos linear e mais intermitente, sintomática, feita de aparições e desaparecimentos, sobrevivências fantasmáticas, metamorfoses incessantes. A Ninfa nos propõe, neste sentido, um modelo *trans*-histórico que implode os muros, os esquemas, os estilos, as identidades. Ela nos propõe, no sentido em que também a figura, a “desterritorialização”, para falar com Raúl Antelo.

Warburg descobria, assim, *velis nolisve*, e acima de tudo, *na linguagem*, que a imagem é um *sintoma* que, em última análise, postula que o sujeito é um *resto* e que o desafio, portanto, é aprender a lidar com esse resto que nós somos. [...] elevar ao absoluto, e tanto quanto fosse possível suportar, a desterritorialização, num movimento do infinito que suprime todo limite interior, voltando-o sempre contra si, para uma nova territorialidade. Há, sem dúvida, [...] algo de utópico na empreitada, mas utópico no sentido com que Samuel Butler concebeu *Erewhon*, não apenas um “*No-Where*”, ou Parte-Nenhuma, mas um “*Now-Here*”, ou um Aqui-Agora”⁴

No lugar de obras bem resolvidas, acabadas em si mesmas, propomos compreender obras como a de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, e, em direção ao momento contemporâneo, obras como a de Donizete Galvão e Carlito Azevedo, como obras complexas, errantes, convulsivas, que perturbam o tempo cronológico e criam uma outra temporalidade feita de anacronismos e sobrevivências. Vale dizer que a questão foi colocada por nós não no sentido de respondê-la, mas de pensar um outro modo de ver criticamente tais autores em que interessa, sobretudo, não a verdade que capturamos, mas a verdade que nos escapa, feito Ninfa.

Consideramos importante destacar, a título de esclarecimento, que a escolha dos poetas foi feita pensando justamente no desenvolvimento de nossa questão fundamental: propor vínculos insuspeitados entre o momento contemporâneo e o momento moderno de um lado - por isso foram escolhidos dois autores contemporâneos e dois autores modernos - e de outro, entre a cultura literária do século XX e aquela que talvez possamos chamar uma cultura literária *fin de siècle*. Ao questionar o modo como é lida nossa modernidade e contemporaneidade poética, modo esse baseado em uma concepção pouco dialética da própria temporalidade, buscamos traçar um caminho menos fixo, linear e previsível, por meio do qual

4 ANTELO, Raúl. “De lá para cá” [Prefácio à 2ª edição] in: *Algaravia: discursos de nação*. 2ª ed. rev. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, p. 11

possamos, ao invés de fechar, *abrir o poema*, percebendo seus movimentos inconscientes, seu abismo. Poderíamos mesmo dizer, com Benjamin, “o que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. - Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as “grandes linhas” da pesquisa”⁵.

Vale ainda dizer que o que chamamos uma cultura literária *fin de siècle* é recuperada neste trabalho por reconhecermos no *art nouveau* o momento no qual a Ninfa, entendida enquanto *forma feminina em movimento*, acorre novamente à superfície, chegando ao início do século XX como uma forma sobrevivente do passado e, ao mesmo tempo, um índice histórico de sua época. Note-se que o momento “pré-moderno” e, consequentemente, os anos *fin de siècle*, não deixa de ser também um período onde se instala um tenso jogo de temporalidades quando reconhecemos em uma das figuras centrais de toda essa *estética do desejo* a sobrevivência de uma figura do passado. Trata-se do momento onde a Ninfa, que nunca esteve distante, se faz, no entanto, mais próxima de nossa modernidade poética. E ainda, se o “pré-modernismo” de fato foi decisivo como uma espécie de precursor do modernismo, podemos ver na complexa mescla de estilos e temporalidades a atuar no período em questão, um indício de que o modernismo, assim como qualquer outra época histórica, também apresenta, ao lado de seu impulso rumo ao novo, um traço anacrônico que a sobrevivência de figuras como a da Ninfa apenas reforça.

Os quatro poetas foram assim escolhidos não só porque a Ninfa atravessa suas obras, deixando ver em si mesma questões essenciais para a poética de cada um deles, mas porque nos permitem, a partir mesmo de seus lugares cronológicos, subverter e perturbar a ordem cronológica preexistente.

A escolha dos poetas também se justifica pela singularidade com que cada um se relaciona com o tema da Ninfa, singularidade que nos permite pensar em uma organização em pares. Na poesia de Manuel Bandeira e Donizete Galvão, a Ninfa surge como um desdobramento da dimensão da perda, do espaço da morte, da noção de ausência essencial aos dois poetas por ser justamente uma imagem desde sempre perdida, que só aparece para desaparecer, cuja experiência é aquela do fugidio, do entrevisto, que ambos os poetas tematizam tão bem. Ao mesmo tempo, por ser uma imagem sempre dupla, ambígua,

5 BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 759

intervalar, a Nífa reflete a própria tensão que atravessa a poesia de Bandeira e de Donizete, ambas suspensas entre melancolia e humor, morte e vida, corpo e cosmos, desejo e dor.

Na poesia de João Cabral de Melo Neto e Carlito Azevedo, a Nífa surge como sintoma a corroer, perturbar a dimensão vital, erótica, essencial à poesia de ambos. Ela surge como a potência do fluido que jorra tensa, contida, na rígida forma cabralina, perfurando por dentro a sua obsessiva vontade de construção e, em Carlito, ela surge quase no limite de uma desfiguração, decaída, desdobrada em várias formas (passantes, banhistas, manifestantes), um hipotético e inquietante sintoma em que parece se converter a sua própria obra, quando pensamos que tal obra existe de dentro do espaço da morte, isto é, existe como obra-fantasma, obra nífica.

Paradoxalmente, no entanto, no que diz respeito à forma poética, os pares parecem se inverter, pois a poesia de Cabral e Donizete resiste aos efeitos ornamentais na forma de modo que seus versos surgem bastante concisos. No entanto, se os efeitos ornamentais não aparecem na forma, eles aparecem como imagens nos poemas de Cabral e Donizete. Já a poesia de Bandeira e Carlito explora os traços ornamentais na própria forma poética e os versos deixam-se alongar muito mais em diversos poemas de ambos, descrevendo volteios e dobras.

Essas quatro obras poéticas nos permitem então, pelos seus detalhes formais e pela persistência nos poemas – ainda que menor e sintomática - da imagem da Nífa, não só estabelecer um interessante jogo tensivo entre elas, como também, e principalmente, entre as diferentes épocas e contextos históricos nos quais elas foram produzidas.

Por fim, emprestamos de Benjamin, a bela descrição feita por ele do início da redação de seu texto sobre as passagens parisienses, porque o mesmo e sempre outro céu de verão pintado nas arcadas daquela que hoje é a antiga sede da Biblioteca Nacional de Paris igualmente estendeu sobre parte desse trabalho “seu manto opaco e sonhador”.

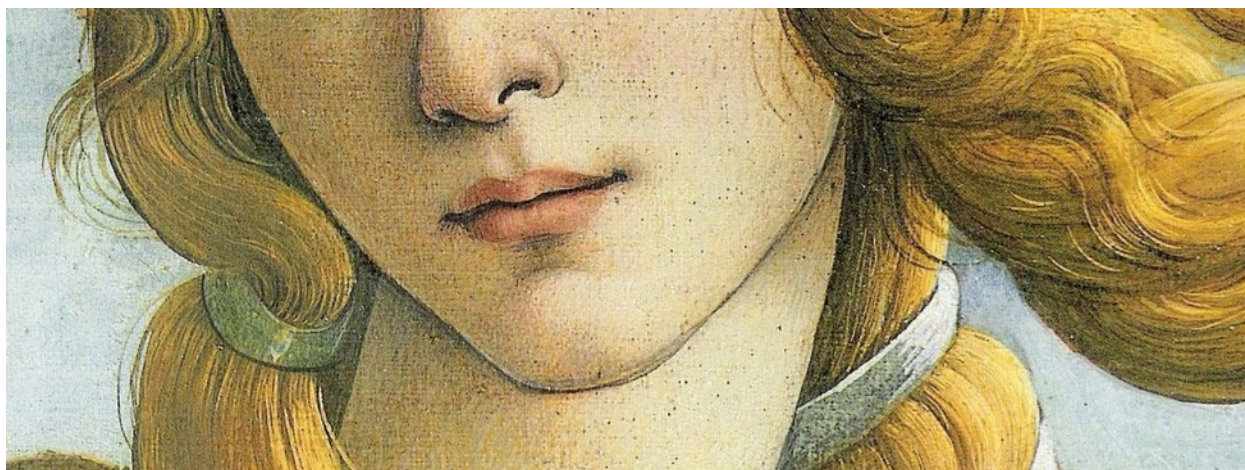
A redação deste texto que trata das passagens parisienses foi iniciada ao ar livre, sob um céu azul sem nuvens, arcado como uma abóbada sobre a folhagem e que, no entanto, foi coberto com o pó dos séculos por milhões de folhas, nas quais rumorejam a brisa fresca do labor, a respiração ofegante do estudioso, o ímpeto do zelo juvenil e o leve e lento sopro da curiosidade. Pois o céu de verão pintado nas arcadas, que se debruça sobre a sala de leitura da Biblioteca Nacional de Paris, estendeu sobre ela seu manto opaco e sonhador⁶.

6 Ibidem, p. 760

Ninfa distante: as estrelas intermitentes de Manuel Bandeira

“os mais belos paraísos, são aqueles que perdemos”

Marcel Proust, *O Tempo Reencontrado*



Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus* – detalhe (1482–1485)

Parte 1

Vênus luzia sobre nós tão grande,
Tão intensa, tão bela, que chegava
A parecer escandalosa, e dava
Vontade de morrer¹.

O “Poema encontrado por Thiago de Mello no *Itinerário de Pasárgada*”, veio de um trecho² de bela prosa poética no qual o poeta Manuel Bandeira comenta o surgimento do poema “Oração no Saco de Mangaratiba”, visto por ele antes como resíduo de poema do que poema propriamente dito. Isso porque do poema, que havia se formado em sua cabeça logo após a volta da viagem, “numa espécie de subdelírio da extrema fadiga”³, restou apenas, no outro dia, seis versos de sua única estrofe regular. Todo o restante, em verso livre, se perdeu.

¹ BANDEIRA, Manuel. “Poema encontrado por Thiago de Mello no *Itinerário de Pasárgada*” in: *Opus 10 - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 300

² “Em 1926 passei duas semanas num sítio distante de Mangaratiba umas duas horas de canoa. A ida para lá, noite fechada ainda, foi a viagem mais bonita que fiz na minha vida. Vênus luzia sobre nós tão grande, tão intensa, tão bela, que chegava a parecer escandalosa e dava vontade de morrer”, in: BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 98

³ Ibidem, id.

Da súbita aparição de Vênus naquela noite de viagem teria surgido, como conta Bandeira, o título do seu livro *Estrela da Manhã*. Publicado em 1936 em uma pequena edição de 47 exemplares, os poemas que compõem o livro deixam ver certo amadurecimento e domínio dos procedimentos modernos que caracterizam a poética de Manuel Bandeira e que já vinham aparecendo desde seus primeiros livros, atingindo maior expressão nos versos de *Libertinagem*, de 1930.

O movimento de “desentranhar a poesia do mundo”, lembrado por Davi Arrigucci Jr. em *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*⁴, corresponderia a um desses procedimentos modernos, refletindo um diálogo com as discussões modernistas do período que buscavam justamente ampliar os limites, o espaço da literatura, fazendo com que esta fosse em direção ao simples imerso no cotidiano, às falas e costumes populares, aos personagens, aos objetos, e dali conseguisse extrair “como quem tira o metal nobre das entranhas da terra”⁵, a poesia que “está em tudo – tantos nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas”⁶.

Na sua “Poética”, Bandeira resume esse movimento ao dizer:

Estou farto do lirismo comedido

Do lirismo bem comportado...

[...]

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação⁷.

Bandeira acaba sendo invadido por ventos renovados. A geração modernista de 22 entusiasma o poeta de mais de trinta anos, com sua revolta contra a tirania métrica, sua mensagem irônica, coloquial, prosaica, seus exercícios lúdicos e humorísticos, recém-saídos da “libertinagem” das vanguardas europeias⁸

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira atribui a presença desse elemento de “humilde cotidiano” em sua obra ao ambiente do morro do Curvelo, onde ele morou sozinho, logo após a morte do pai. “O morro do Curvelo, em seu devido tempo, trouxe-nos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua”⁹

⁴ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

⁵ Ibidem, p. 30

⁶ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 19

⁷ Idem, “Poética” in: *Libertinagem - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 207

⁸ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 29

⁹ BANDEIRA, Manuel. op. cit., p. 65

A realidade é que Manuel Bandeira, talvez como nenhum outro poeta, soube perceber a poesia latente, disfarçada no cotidiano, fazendo poemas “nos quais a complexidade se exprime no simples, no “traço linear” do quadro banal”¹⁰, poemas sempre paradoxais e por isso inquietantes. Bandeira se constrói, desse modo, como o poeta que “percebeu a poderosa energia oculta nas pequenas coisas”¹¹, o poeta das imundícies, dos desejos corpóreos constantes e às vezes difíceis, dos poemas tirados de notícia de jornal, de fragmentos de conversa, de letras de música popular e cantigas de roda, de frases feitas ou de anúncios publicitários. A partir do baixo, no entanto, o poeta atinge raras alturas, seja na técnica, pelo domínio do verso livre, a nova técnica poética que melhor permitiria ao poeta refletir no plano formal a “aproximação ao prosaico e à realidade misturada do cotidiano”¹², seja pela sensibilidade que perpassa tudo aquilo que ele percebe como poético. O lírico de “versos intratáveis”, como escreveu Mário de Andrade, cujo ritmo poético foi descrito pelo amigo modernista como sendo um “ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimentos em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação”¹³, trazia, no entanto, “e vem disso o dualismo curioso que a gente percebe nas obras dele”¹⁴, uma ternura, uma graça muitas vezes pueril vinda da infância e sentida em poesias “em que por mais pessoal que sejam assuntos e detalhes, mais o poeta se despersonaliza, mais é toda a gente e menos é caracteristicamente ritmado”¹⁵. Configura-se, dessa maneira, a partir desse “dualismo curioso” que Mário de Andrade percebe na obra de Manuel Bandeira o que acreditamos ser um regime duplo a atravessar a sua poética em que as coisas simples são também sublimes, em que o corpo é também o cosmo, a vida é também a morte e o próximo é, desde sempre, o perdido.

O caráter íntimo e pessoal da obra de Bandeira aparece na maior parte dos seus poemas, alguns deles deixam-se habitar pelos fantasmas da sua infância que voltam em noites de festa e que constituem, como disse o próprio poeta, a sua mitologia.

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores – Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo -, construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heroica das personagens dos

¹⁰ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 48

¹¹ Ibidem, p. 274

¹² Ibidem, p. 54

¹³ ANDRADE, Mário de. “Libertinagem” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 193 e 194

¹⁴ Ibidem, p. 194

¹⁵ Ibidem, p. 195

poemas homéricos¹⁶.

Como um tempo perdido que ainda arde, a infância é constantemente revisitada por Bandeira em toda sua obra poética. Ela volta com seus lugares, os seus personagens, as suas vozes, “[...] é trazida para o âmbito da poesia imbuída de uma aura mágica, sagrada.”¹⁷, porque nela o poeta reconhece uma “densidade” que não se compara a qualquer outro momento da sua vida. “Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante”.¹⁸

Logo no início do *Itinerário de Pasárgada*, a infância assume um papel fundamental para Bandeira. Toda sua poesia é vista como uma poesia nascida de velhas reminiscências que, a despeito de serem tão vagas, são para ele verdadeiras fontes de poesia. Com a emoção vinda dessas lembranças, o poeta identifica a própria emoção artística.

[...] O que há de especial nessas reminiscências [...] é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia¹⁹

Tais lembranças de caráter vago se situariam em um plano aquém da consciência, emprestando à obra um dado inconsciente.

Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta²⁰

Em muitos pontos, sua descrição da emoção artística relacionando-a primeiro à infância e depois ao próprio inconsciente parece recordar a *mémoire involontaire* proustinana da maneira como foi vista por Walter Benjamin. “Proust fala da forma precária como se apresentou em sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, onde, afinal, havia transcorrido uma parte de sua infância”²¹. No entanto, todo esse caráter precário, essa fragmentação que caracterizaria a

¹⁶ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 20 e 21

¹⁷ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 42

¹⁸ BANDEIRA, Manuel. op. cit., p. 21

¹⁹ Idem, *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 17

²⁰ Idem, ibidem, p. 17

²¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” in: *Charles Baudelaire um lírico no auge*

lembrança do passado, tornando impossível a sua real evocação, se desmancharia ao simples encontro ao acaso com um objeto capaz de proporcionar a real experiência do passado, de modo que este pudesse ser novamente vivido no presente. Esse objeto, no romance de Proust, é representado pela *madeleine*, o pequeno bolo que o arremessa diretamente em um outro tempo.

Proust não hesita em afirmar, concludentemente, que o passado encontrar-se-ia “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos”²²

A partir de Freud, Benjamin ainda destaca que os resíduos mnemônicos seriam mais intensos e duradouros se o processo que os imprime jamais chega ao consciente. “Traduzido em termos proustianos: só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente 'vivenciado’”²³.

O último e poderoso recurso de Bandeira, assim como o de Proust, é a lembrança gerada a partir da *mémoire involontaire*. No ato de lembrar teria lugar a experiência que, segundo Benjamin, se encontraria atrofiada na modernidade. No caso específico de Bandeira e Proust, trata-se da experiência do passado no presente. Ao lembrar a partir dos traços impressos diretamente no inconsciente, aquele que recorda atualiza o passado, faz dele algo próximo, o reveste de uma intimidade e rompe, por raros momentos, com a permanente sensação de finitude, com o escoar ininterrupto do tempo. Os momentos da reminiscência “indefinidos e densos”²⁴ instauram uma outra temporalidade, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois”.²⁵ Lembrar é quase um ato de insubordinação para um poeta como Manuel Bandeira que não suportava conviver com a efemeridade de todas as coisas.

Não quero mais saber de coisas efêmeras. Deus me livre de guardar afeição a passarinho: eles morrem à toa. Flor mesmo dei para só gostar de ver onde nasceu, a rosa na roseira, etc. Uma flor que murcha num vaso está acima de minhas forças. Sou um mozarlesco, que hei de fazer?”²⁶

do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 106

²² Ibidem, p. 106

²³ Ibidem, p. 108

²⁴ BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust” in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 49

²⁵ Ibidem, p. 37

²⁶ BANDEIRA, Manuel. “Vitalino” in: *Flauta de Papel – Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 481

Entre tais belezas efêmeras de que a flor é imagem, certamente está a beleza de Vênus, beleza mortífera, como vimos, que terminará por se mostrar uma presença constante na poesia bandeiriana à medida que nela estão implicadas questões essenciais em todo seu percurso poético: a obsessão e presença constante da morte, fugacidade, efemeridade, a distância que supõe a ausência - superada apenas no universo onírico - e o desejo.

Estrela da vida inteira
Da vida que poderia
Ter sido e não foi. Poesia,
Minha vida verdadeira.

Nesse poema, Bandeira fala justamente da poesia como sendo a sua “estrela da vida inteira”, o que reforça a importância da imagem da estrela (Vênus) no conjunto da sua obra.

Antes de ser parte de um mito (tradicional e pessoal), motivo recorrente ou símbolo central de todo um universo poético, ela é uma figura ou *metáfora do desejo*, cujos atributos (a distância, a altura, o brilho, a ardência etc.) adquirem todos uma potência de significação metafórica em suas diferentes aparições nos poemas, forçando o desdobramento da imagem em complexa cadeia de associações de ideias²⁷.

Como sabemos, a estrela da manhã, que dá título ao livro de Bandeira, é também um outro nome para Vênus, o objeto mais brilhante do céu noturno depois da lua, que atinge seu brilho máximo algumas horas antes do amanhecer ou depois do ocaso, sendo por isso conhecida como estrela da manhã (Estrela d'Alva) ou estrela da tarde (Vésper). Vênus, no entanto, não é apenas uma estrela. Seu nome foi inspirado na deusa do amor e da beleza (Vênus para os romanos, Afrodite para os gregos). “[...] a *estrela d'alva* é Vênus ou Afrodite, a deusa do mar, a que nasceu, segundo a versão do mito narrada por Hesíodo, da espuma, ou do esperma de Urano – o Céu acasalado à Terra -, cujo falo mutilado por Cronos caiu ejaculando nas vagas do mar”²⁸. Estamos, desse modo, diante de uma estrela que também é uma deusa, a personificação do objeto de desejo por excelência. “Bandeira elege [...] alguns objetos ou seres que se elevam como alvos de sua incessante busca. A estrela é um deles: objeto inacessível por excelência, lança apenas seu brilho como indício de sua presença, mas mantém-se ausente para o contato”²⁹.

Para desenvolver melhor as questões ligadas a essa figura ambígua que se mostra como estrela e mulher ao mesmo tempo, encarnando o objeto amoroso, vamos analisar mais

²⁷ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 190 Grifo nosso

²⁸ Ibidem, p. 188

²⁹ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 137

detidamente o poema “Estrela da manhã”³⁰, poema de abertura do livro *Estrela da Manhã*.

Eu quero a estrela da manhã
Onde está a estrela da manhã?
Meus amigos meus inimigos
Procurem a estrela da manhã

Na primeira estrofe, de quatro versos, o eu do poema que parece travar um embate com a própria figura do poeta, expressa seu desejo e faz um apelo carregado de angústia aos amigos e aos inimigos para que procurem a estrela fugitiva. A imagem “estrela da manhã” se repete três vezes nesses quatro versos, o que parece reforçar o desejo do poeta ao mesmo tempo em que o encerra em si mesmo, como se a busca para a qual ele convoca os amigos e inimigos terminasse sempre no mesmo lugar e estivesse desde sempre condenada a jamais alcançar esse fugidio objeto de desejo.

O verso “Eu quero a estrela da manhã” é empregado em lugar e tempo mais do que oportunos: como um tema musical que, indicado inicialmente, irrompe vez ou outra, puro cristalino, na ocasião justa, durante o curso da peça. É o clamor humilde e sereno do amante: verso-clamor que, nas diferentes posições do poema em que se encontra, assume entonações também diversas, reveste-se de tons que oscilam entre a esperança e a desesperança³¹.

Além da repetição, outro detalhe estilístico de “Estrela da manhã” é a ausência de pontuação, dando ao ritmo um caráter ininterrupto, próximo da atmosfera de permanência e expansão do desejo que envolve todo poema. Ainda nessa primeira estrofe, a assonância é outro recurso de que o poeta se vale no que parece ser uma tentativa de traduzir no âmbito formal a sensação de amplitude do desejo.

A segunda estrofe se apresenta como um terceto.

Ela desapareceu ia nua
Desapareceu com quem?
Procurem por toda parte

Nela, o poeta fornece algumas informações a respeito da estrela fugitiva. Novamente, volta a ser utilizado o recurso da repetição, agora, do verbo “desaparecer”. Interessante pensar no sentido do verbo que pressupõe em si mesmo a ideia de uma aparição inicial. Aquilo que aparece, aparece para desaparecer. Uma aparição, neste sentido, é sempre efêmera e fugitiva, deixando quem a vê tomado pelo desejo de vê-la de novo. Por isso, o poema, em sua própria

³⁰ BANDEIRA, Manuel. “Estrela da manhã” in: *Estrela da manhã - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 227

³¹ MELLO, Thiago de. “A estrela da manhã” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 222

estrutura, se repete indefinidamente, tal como o desejo por essa imagem distante. O primeiro verso do terceto termina com o adjetivo “nua” em suspenso, não há pontuação, o que prolonga o efeito de sensualidade corpórea associado à imagem, conferindo certo teor erótico ao poema. Neste ponto, a estrela já se encontra associada a várias características: efemeridade, sensualidade e mesmo uma ambiguidade reforçada pelas perguntas que se repetem na primeira e na segunda estrofes do poema. A propósito do verso

Ela desapareceu ia nua

interessante notar como, por meio de sua construção formal, ele produz um efeito de movimento da imagem logo após reforçar certo desamparo do poeta. Após o verbo, há uma pausa no meio do verso

Ela desapareceu/ia nua

que, em alguma medida, deixa-o em abismo, reproduzindo na estrutura formal do poema a sensação experimentada pelo duplo eu do poema/poeta depois do desaparecimento da estrela da manhã. Essa cesura, o instante da parada no meio do verso, a um só tempo traduz a espécie de buraco ou vazio experimentado após a passagem da estrela e provoca um suspense em relação ao que vem em seguida. A pausa – cesura que parte o verso em dois - parece funcionar nesse poema como um ponto de reflexão no meio do verso, de modo que não apenas o poeta, mas o próprio verso silencia, quase em um espasmo, diante da imagem. “O elemento que faz parar o lance métrico da voz, a cesura do verso, é, para o poeta, o pensamento”³². O que a cesura pensa, como diz Agamben, é o vazio rítmico do verso. “O transporte rítmico, motor do lance do verso, é vazio, é apenas transporte de si. E é esse vazio que, enquanto palavra pura, a cesura – por um instante – pensa, suspende, enquanto o cavalo da poesia para um pouco”³³

Esse instante de pensamento, “que faz estacar o cavalo do verso”³⁴, chama atenção para o

³² AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p. 35

³³ Ibidem, p. 36

³⁴ Giorgio Agamben esclarece em “Ideia da cesura” o que seria propriamente esse “cavalo do verso” associando-o, a partir de uma antiga tradição interpretativa do Apocalipse de S. João, ao elemento sonoro e vocal da linguagem. O cavalo seria, diz ele, “a voz, a palavra como enunciado sonoro”, uma imagem para a impetuosidade, velocidade, o caráter indomável da palavra feita som. É preciso lembrar também que toda reflexão de Agamben sobre ritmo e cesura parte de um dístico do poeta italiano Sandro Penna no qual se faz menção justamente a um cavalo que para, interrompe sua marcha, no momento do pensamento.

percurso e também para a imagem, como se o poeta, anestesiado pela cadeia rítmica ininterrupta do verso, acordasse para o poema que, paradoxalmente, encontra nesse abismo seu clímax, e, principalmente, acordasse para a nudez da *forma feminina em fuga*. No jogo constante entre forma e sentido, o impacto da nudez sobre o poeta atinge também o próprio verso, se imprime na forma poética que o denuncia. Ambos, poeta e poema, literalmente se abismam diante da nudez e, pela cesura, a nudez da figura feminina termina por se tornar a nudez do verso.

Logo após a cesura, o adjetivo “nua” é precedido do verbo “ir”, conjugado no pretérito imperfeito, o que não apenas nos apresenta a imagem como uma *forma em movimento*, movimento também reforçado pela assonância da vogal “a”, como também nos dá ideia de continuidade da ação no tempo presente, reforçando o fato de que a passagem da estrela, ainda que efêmera, permanece, como restos de imagens do sonho que ainda persistem ao acordar. Thiago de Mello em sua análise do poema chama atenção para o valor sonoro do verso que daria a “ideia do caminhar apressado, quase de correria, da fuga [...]”³⁵. Ainda segundo ele, “o efeito produzido, por essa sequência sonora, infunde a suspeita de que a Amada *fugiu* [...]”³⁶.

O último verso da segunda estrofe, que se repetirá na última estrofe do poema, faz uso de uma aliteração em “p” que igualmente “dá uma ansiedade ao pedido, acende o desejo”³⁷

A próxima estrofe, novamente um quarteto, continua desdobrando certo tom apelativo, suplicante dos versos.

Digam que sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo
Que me importa?
Eu quero a estrela da manhã

O poeta, anestesiado pelo desejo, se rebaixa diante dessa estrela nua. Nada lhe importa, apenas o desejo de capturar por um instante que seja aquela imagem desde sempre perdida. Novamente, a repetição aparece por meio do último verso:

Eu quero a estrela da manhã

que repete o verso inicial e que voltará a aparecer como verso final do poema, sugerindo algo como uma espiral de um desejo que sempre recomeça.

³⁵ MELLO, Thiago de. “A estrela da manhã” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 227

³⁶ Ibidem, p. 227

³⁷ Ibidem, p. 227

Três dias e três noites
 Fui assassino e suicida
 Ladrão, pulha, falsário

Os versos citados acima constituem a quarta estrofe do poema. A imagem “três dias e três noites”, com a qual se inicia o terceto, abre múltiplas possibilidades de leitura. Ela poderia fazer referência, por exemplo, às três Marias, as estrelas que formam o Cinturão de Órion e são facilmente identificadas no céu pelo seu brilho, que vão aparecer em diversos outros poemas do livro. No entanto, a imagem também poderia fazer referência aos três dias depois dos quais Cristo ressuscitou. Neste último caso, o sentido semântico da estrofe apontaria para um rebaixamento da tradição cristã já que, nesses três dias, o eu do poema mata e se mata, comete os piores crimes. De certa maneira, esse rebaixamento é reforçado e, ao mesmo tempo, reforça aquele da estrofe anterior. Talvez, possamos pensar aqui em algo como uma *sobreposição de duas esperas*: a espera de Cristo para voltar à vida e a espera do poeta para voltar a ver a estrela da manhã, o que também seria, pela realização do seu desejo, uma maneira de voltar a viver.

Na estrofe seguinte, o tom apelativo cede lugar a uma descrição dessa imagem pela qual o poeta se rebaixa sem ao menos se importar.

Virgem mal-sexuada
 Atribuladora dos aflitos
 Girafa de duas cabeças
 Pecai por todos pecai com todos

Nesses versos sem pontuação, uma série de imagens se sobrepõem umas às outras como se uma mesma imagem se desdobrasse em várias, assumindo diversas formas. A ausência de pontuação apenas parece reforçar essa montagem de imagens no poema e o estranho diálogo protagonizado por elas. “Virgem mal-sexuada”, “atribuladora dos aflitos”, “girafa de duas cabeças”. Todas essas imagens recuperam aspectos que já vinham sendo apontados pelo poema, entre eles, a ambiguidade (girafa de duas cabeças), a sensualidade e o tom erótico - que não excluem também certa ambiguidade (virgem mal-sexuada) – e também apresentam um outro: o da mulher fatal (atribuladora dos aflitos). Como não lembrar, a propósito, que estrela da manhã é também um outro nome para Lúcifer, o anjo caído, tal como ele é descrito e referido em algumas passagens do texto bíblico em latim, e que passou, posteriormente, a ser identificado com o próprio demônio.

O último verso “pecai por todos pecai com todos” deixa ainda mais expressivo o aproveitamento dessa imagem pelo poema e prepara a transição para o tom narrativo que caracteriza a estrofe seguinte, na qual a imagem da *femme fatale* é explorada nas repetições do

verbo “pecar”, o que novamente também poderia sugerir um diálogo com a tradição cristã.

Nos versos anafóricos da sexta estrofe

Pecai com os malandros
 Pecai com os sargentos
 Pecai com os fuzileiros navais
 Pecai de todas as maneiras

que se desenrolam quase como uma história que se conta em um bar, os personagens do cotidiano tão presentes na obra de Bandeira, entre eles o malandro, aparecem, e a estrela da manhã é agora uma prostituta, uma mulher que peca de todas as maneiras, um desses personagens anônimos, quase invisíveis, das ruas e dos becos, lugares também tão constantes no universo poético bandeiriano.

Interessante notar como esses versos trazem algo daquele movimento que Arrigucci percebe ao falar sobre o verso livre em Bandeira, um movimento onde notamos “o verso abrindo-se para o prosaico, a prosa mudando-se em poesia”³⁸. Ele ainda diz que esse elemento prosaico constante na obra do poeta funciona como “um ruído que penetra no som do verso e, a uma só vez, o ameaça e o renova”³⁹. Thiago de Mello também destaca a repetição do verbo “pecar” que, segundo ele, enfatiza o processo de rebaixamento que começaria a se desenhar no poema. “A sensualidade, a princípio envolvida por uma atmosfera lírica, desvela-se agora uma sensualidade quase pecaminosa”⁴⁰.

O verso inicial da próxima estrofe, também anafórica, lança, no entanto, essa figura feminina em um outro tempo que não é mais o do cotidiano do poeta.

Com os gregos e com os troianos
 Com o padre e com o sacristão
 Com o leproso de Pouso Alto

O verso nos faz lembrar a figura de Helena, imagem feminina igualmente ambígua, erótica e sensual, cuja beleza, segundo contam os relatos homéricos, teria desencadeado a Guerra de Tróia. Logo em seguida, porém, o poema traz novamente a imagem para o universo religioso e, depois, para a rua, para o cotidiano do poeta, fazendo-a pecar também com o abjeto leproso de Pouso Alto.

Nos movimentos descritos pelas imagens poéticas, a impressão é que se realizam dois

³⁸ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 55

³⁹ Ibidem, p. 55

⁴⁰ MELLO, Thiago de. “A estrela da manhã” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 230

deslocamentos. Um deles se dá no tempo, de modo que o poema constrói uma imagem feminina que participa do cotidiano mais próximo e mais baixo do poeta, ou seja, o tempo presente, mas que já estava dada em um passado distante, aquele da antiguidade grega. O outro deslocamento se dá no plano espacial à medida que a imagem fugitiva e distante da estrela revela-se, depois, como uma prostituta. De um lugar inacessível, a imagem torna-se acessível a todos, inclusive ao próprio poeta, surgindo este último como figura que desliza daquela do eu do poema, sendo ambos intercambiáveis, intrincados no seu embate constante.

Depois comigo

Esse verso, que aparece sozinho, rompendo com a organização até então alternada do poema em quartetos e tercetos, parece instaurar também uma ruptura semântica em relação ao que o poema vinha desenvolvendo até este ponto. A imagem feminina completamente rebaixada, acessível a todos, inclusive a ele, volta a se mostrar ausente no longo verso seguinte. No entanto, esse verso isolado, que surge quase como um instante de felicidade rápida, parece corresponder ao momento do prazer erótico no poema. Neste ponto, o leitor já compreende que a estrela da manhã não é apenas uma estrela, mas também uma mulher alçada à condição de estrela. Novamente distante, a mulher surge divinizada e ao poeta resta apenas entregar-se a uma espécie de fascínio, experimentando certo prazer na espera que desde sempre se impõe diante de uma figura eternamente em fuga.

Um mandarim estava apaixonado por uma cortesã. “Eu serei sua, ela disse, depois que você tiver passado cem noites a me esperar sentado sobre um banquinho, no meu jardim, debaixo da minha janela”. Mas, na noite do nonagésimo nono dia, o mandarim se levantou, colocou o banquinho debaixo do braço e se foi.⁴¹

Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas comerei terra e direi coisas de uma ternura
[tão simples
Que tu desfalecerás

Neste verso longo, de ritmo “largo, inumerável [...] a torrente lírica se extravasa, irrompe desenfradamente no coração amoroso”⁴², como percebeu Thiago de Mello. O verso parece traduzir no seu tamanho o próprio tempo de espera. Surgem, em um só ritmo, sem pausa ou qualquer pontuação, figuras de uma simplicidade comovente, com as quais o poeta acredita

⁴¹ BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du seuil, 1977, p. 50

⁴² MELLO, Thiago de. “A estrela da manhã” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 231

poder ser capaz de também comover essa imagem perdida. Tudo é simples e próximo, tão ao rés-do-chão, desde as festas populares, até a terra com a qual o poeta vai se alimentar para conquistar sua amada distante. Essa proximidade se expressa no próprio uso do pronome “tu” que torna a amada mais próxima, a reveste de um carinho delicado, contribuindo para provocar a inquietante beleza do verso.

Bandeira também parece se valer nesse momento de uma ideia que aparece em alguns de seus outros poemas. Trata-se da tentativa de, pelo apego às coisas mais simples, “sobrepor-se à efemeridade das coisas e vencer a distância e a perenidade”⁴³, tentativa que se desenvolve no poema “Belo Belo”, presente em *Lira dos Cinquent'anos*.

Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero.
Tenho o fogo de constelações extintas há milênios.
E o risco brevíssimo – que foi? Passou! - de tantas estrelas cadentes.
[...] ⁴⁴.

Uma descrição da mesma experiência e sensação de plenitude a partir das pequenas coisas do cotidiano, é feita no poema “Sob o céu todo estrelado”, de *O Ritmo Dissoluto*, onde o “momento mais feliz” surge justamente a partir da visão das estrelas que brilham “divinamente distantes” e do vagalume que, assim como as estrelas, também aparece “luzindo misteriosamente”.

As estrelas, no céu muito límpido, brilhavam, divinamente distantes.
Vinha da cançada o aroma amolecente dos jasmims.
E havia também, num canteiro perto, rosas que cheiravam a jambo.
Um vaga-lume abateu sobre as hortênsias e ali ficou luzindo misteriosamente.
À parte as águas de um córrego contavam a eterna história sem começo nem fim.
Havia uma paz em tudo isso...
(Era de resto o que dizia lá dentro o meio adágio de Haydn.)
Tudo isso era tão tranquilo...tão simples...
E deverias dizer que foi o teu momento mais feliz⁴⁵.

A imagem dos vagalumes nesse poema - quase um desdobramento da própria imagem da estrela distante - traz em si algo da resistência dessas coisas menores e fugidias que o poeta nunca pode tocar, mas que, paradoxalmente, sempre o tocam, que, a despeito da sua frágil existência, estão sempre ali a emitir o seu brilho intermitente. Diante delas, o poeta parece encontrar uma certa exuberância rápida o suficiente para, em poucos momentos, *viver na morte*.

⁴³ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 142

⁴⁴ BANDEIRA, Manuel. “Belo Belo” in: *Lira dos Cinquent'anos - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 260

⁴⁵ Idem, “Sob o céu todo estrelado” in: *O Ritmo Dissoluto* – op.cit. , p. 192

As sobrevivências frágeis e improváveis nos ensinam que nunca se morre completamente, “a destruição nunca é absoluta”⁴⁶, como escreveu o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, justamente num texto intitulado *Sobrevivência dos vaga-lumes*; há sempre um resto, um resíduo a emitir sinais de vida de dentro do espaço da morte. Os vagalumes são como um ponto de luz frágil que se recorta contra a obscuridade da época, contra o vazio da vida que “foge, foge, - e sinto que foge inutilmente!”⁴⁷.

Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. [...] Devemos, portanto, [...] nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca.⁴⁸

A descoberta e busca do que há de mais essencial – as coisas mais simples – como maneira de superar a onipresença da morte, a efemeridade de todas as coisas, a ausência irremediável do tempo de incrível densidade da sua infância e, no caso do poema que estamos analisando, a distância do objeto amoroso, nem sempre é definitiva. Há também, no jogo duplo da obra poética de Bandeira, outros poemas em que as coisas simples são incapazes de fazer com que o sujeito supere a ausência, o vazio deixado pelo tempo e pela sombra da morte, de maneira que os dois movimentos parecem sempre se tensionar ao longo da sua obra.

Talvez nenhum outro poema traduza tão bem essa sensação de impotência quanto “Belo belo”, publicado no livro *Belo Belo* e que parece se mostrar como o reverso do primeiro “Belo belo”, da *Lira dos Cinquent'anos*. Se as estrelas divinas e distantes outrora abriam algo como uma cena de plenitude recortada do fugir constante da vida, agora, as estrelas inalcançáveis – desdobradas em outras imagens como a da água da fonte escondida, a rosa que floresce na escarpa inacessível - abrem um vazio que nada preenche. Os dois poemas traduzem, na dupla visão da estrela, a dupla natureza de uma imagem que, em um momento, é capaz de, mesmo distante, inebriar quem a vê com sua vitalidade, com sua ardência traduzida em uma furtiva sensação de felicidade, e, em outro momento, exatamente por estar tão longe, impõe à realização do desejo um obstáculo intransponível, tornando a vida nada mais do que um simples saldo negativo. Em poucas palavras, na sua passagem rápida, a estrela/fonte/rosa, desdobrada pelo poema em múltiplas personagens femininas (Estela, Elisa, Bela e Adalgisa), tal como infinitas

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 84

⁴⁷ BANDEIRA, Manuel. “Noturno da Mosela” in: *O Ritmo Dissoluto* – op. cit., p. 193

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 154 e 155

variações de um mesmo tema, metamorfoses de uma mesma *forma feminina* é, de um lado, o milagre que suspende por alguns segundos a morte, de outro, ela é a própria morte⁴⁹.

Vale dizer que a imagem da estrela parece encarnar em si mesma *o duplo movimento em que se debate a obra bandeiriana*, pois, se em um poema é ela que desencadeia a sensação de plenitude a partir das pequenas coisas do cotidiano, sendo ela mesma uma dessas pequenas coisas que brilha apesar da noite; em outros, ela é símbolo do desamparo do poeta por aparecer tão distante, tão fria.

No poema “Estrela da manhã”, a estrela parece surgir não como uma coisa ou outra, mas como as duas coisas ao mesmo tempo, pois trata-se, como lembra Yudith, de “uma estrela dos primórdios (“da manhã”), do início do dia e dos tempos e que carrega uma insistente esperança”⁵⁰, mas, ao mesmo tempo, o poema a figura como uma estrela inacessível. Desse modo, se ela promete uma esperança, também lança o poeta em um profundo desamparo.

Procurem por toda parte
Pura ou degradada até a última baixeza
Eu quero a estrela da manhã

Na última estrofe do poema, novamente repetindo versos anteriores (apenas o segundo verso ainda não havia sido dito), jorra com ainda mais força o desejo pela estrela distante. O poeta a quer de qualquer maneira, pois esse objeto de desejo desde sempre ausente parece encarnar seu próprio tempo perdido. O final do poema repete seu início, como se poema e poeta estivessem enredados nas malhas de um desejo sem fim no qual quase podemos ouvir ecoar um outro.

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus. [...]
Ô nymphes, regonflons des souvenirs divers.

Em uma atmosfera quase idílica, marcada por uma fluidez de imagens de desejo e fuga, nesses versos do poema *L'après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé, o poeta francês retoma as figuras femininas sensuais e ambíguas da tradição clássica, dando forma a um desejo que se mostra ainda mais forte por saber justamente da impossibilidade de sua realização.

O poema de Bandeira parece dialogar com o de Mallarmé não só porque o desejo

⁴⁹ Cf. o poema “Belo Belo” in: *Belo Belo - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 281

⁵⁰ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 161

manifesto desde o primeiro verso ecoa aquele outro desejo do fauno pelas ninfas, como também porque a própria figura de Vênus, no poema bandeiriano metaforizada na imagem da estrela da manhã, traz em si mesma a imagem das ninfas.

Toda a vida das ninfas é colocada por Paracelso sob o signo de Vênus e do amor. Se ele chama “Monte de Vênus” a sociedade das ninfas [...] é porque a própria Vênus é, na verdade, apenas uma ninfa e uma ondina, ainda que seja superior às outras e, por muito tempo, antes de morrer [...], a rainha das ninfas⁵¹

Em *Ninfas*, Giorgio Agamben dialoga com o tratado de Paracelso “Sobre ninfas, silfos, pigmeus, salamandras e outros espíritos”, que insere a ninfa na doutrina dos espíritos elementares, ou seja, ligados a um dos quatro elementos, relacionando-se a ninfa com a água. O que definiria os espíritos elementares é o fato de eles pertencerem a um segundo grau da criação, diferente tanto dos homens quanto dos animais. Paracelso fala em uma “dupla carne”, uma de natureza terrena, outra de natureza espiritual. Uma característica essencial está no fato dos espíritos elementares não terem alma, mas possuírem razão e serem dotados de linguagem. Neste sentido, não podem ser homens nem animais, no entanto, também não são espíritos, pois possuem corpo, comem, bebem, têm carne, sangue e morrem, ainda que depois de vida longa. Os seres elementares são, neste sentido, híbridos de copo e espírito, estão em uma zona intermediária, pois “apesar de serem as duas coisas, espírito e homem, não são, contudo, nem uma coisa nem outra [...] formam uma espécie de mistura de sua dupla natureza”⁵²

A única diferença dos seres elementares e dos seres humanos está no fato dos primeiros não possuírem alma. No entanto, a ninfa, diferentemente dos demais seres elementares, pode receber uma alma ao se unir sexualmente com um homem e gerar um filho. Ao dizer isso, Paracelso as vincula a uma tradição mais antiga que, como lembra Agamben, associava as ninfas ao reino de Vênus e à paixão amorosa, “e que está na origem tanto do termo psiquiátrico “ninfomania” como, talvez, na origem do termo anatômico *nymphae*, que designa os pequenos lábios da vagina”⁵³.

Colocadas sob o signo de Vênus, as ninfas estão, diz Agamben, condenadas a uma incessante busca pelo homem e este, por sua vez, sente-se atraído, “possuído” por elas.

⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal), p. 53

⁵² PARACELSO apud AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal), p. 51

⁵³ AGAMBEN, Giorgio. op. cit., p. 52

Criadas não à imagem de Deus, mas à imagem do homem, elas constituem uma espécie de sombra deste, ou de imago e, como tais, perpetuamente acompanham e desejam – e são, por sua vez, por eles desejadas – aquilo do que são imagem [...] A história da ambígua relação entre homens e ninfas é a história da difícil relação entre o homem e suas imagens⁵⁴.

“A invenção da ninfa como a figura por excelência do objeto de amor é obra de Boccaccio”, escreve Agamben, também lembrando que, para o poeta italiano, “amar significa amar uma ninfa”. Boccaccio teria, diz Agamben, explorado em seus textos a ambiguidade dessa figura mítica, o que pode ser percebido a partir da oscilação de dois de seus escritos que se colocam em posições opostas.

Na introdução à quarta jornada do *Decameron*, por exemplo, em uma contraposição das Musas com as mulheres, toma-se o partido das segundas. “São mulheres as Musas. E, ainda que as mulheres não tenham o valor das Musas, ainda assim aquelas possuem, no aspecto, semelhanças com essas”⁵⁵. Já no *Corbaccio*, a escolha se inverte e, ao mesmo tempo em que se faz uma crítica feroz às mulheres, o poeta reivindica a relação exclusiva com as “ninfas castálides”. Como lembra Agamben, Boccaccio abre, com um brusco realismo, uma cesura definitiva entre as Musas e as mulheres: “É verdade que são todas mulheres, mas não mijam”⁵⁶

Ao dizer, “são todas mulheres, mas não mijam”, Boccaccio não parece fazer outra coisa senão metaforizar o lugar dialético da ninfa, ou sua dupla carne, como falava Paracelso. São as ninfas-musas essas criaturas corpóreas mas, ao mesmo tempo, evanescentes, esse *intervalo* que pulsa, explode, lampeja. Ao recusar primeiro as musas, depois as mulheres, Boccaccio mais uma vez parece dizer que amar é amar uma ninfa – aquela não é nem mulher nem musa, mas as duas coisas ao mesmo tempo – e, ainda que essa relação amorosa seja impossível, e talvez exatamente por isso, o homem a persegue. “[...] o amor, antes de qualquer outra coisa, é amor de uma *imago*, de um objeto de algum modo irreal, exposto, como tal, ao risco da angústia [...] e da falta”⁵⁷.

Os versos de “Estrela da manhã” não parecem fazer outra coisa que não expôr o *amor por uma imagem* que condena o poeta a uma angústia incessante porque uma imagem é, antes de tudo, uma morta que vive. Por isso, a estrela distante imprime em cada verso a marca da sua ausência na qual igualmente se vê a angústia e a melancolia da “vida inteira que podia ter sido e

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 54

⁵⁵ BOCCACCIO apud AGAMBEN *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal), p. 57

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 57

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal), p. 60

que não foi”.⁵⁸ É dessa forma que “desejar o que se ausenta passará a ser um *leitmotiv* da obra bandeiriana”⁵⁹. Para uma poesia da ausência, como diz Yudith Rosenbaum, amar de fato não poderia ser outra coisa que não amar uma ninfa. “A problemática amorosa em Bandeira colocasse frequentemente atrelada à questão da distância. O amor não se abre ao contato na proximidade, mas lança o poeta para uma eterna distância que torna o prazer inacessível [...]”⁶⁰

Mas ela chega, e toda me parece
Tão acima de mim...tão linda e rara...
Que hesito, balbucio e me acobardo⁶¹.

Parte 2

Onde está a estrela da manhã?

O segundo verso de “Estrela da manhã” expressa uma busca atravessada de desejo e angústia que parece se ligar - por uma rede de fios não totalmente mapeáveis, mas latentes em sua possibilidade de traçar um outro caminho – a uma outra busca a que um dia se lançou o historiador da arte alemão Aby Warburg, ao se perguntar, diante de um afresco de Domenico Ghirlandaio: *onde está a Ninfa?*

Quase que involuntariamente é essa a pergunta que fazemos diante da Prancha 46 que compõe o Atlas *Mnemosyne*, o grande projeto de Warburg, na qual as imagens aparecem como campos de força se tensionando, como um questionamento dos limites da tradicional história da arte a partir da noção fundamental do gesto.

O Atlas surge como uma constelação onde cada imagem guarda e irradia um brilho próprio. Nas pranchas, essas grandes telas negras que constituem o Atlas *Mnemosyne*, Warburg experimenta um encontro de temporalidades, montando juntas imagens de diferentes épocas, formatos e contextos. No caso da Prancha 46, as imagens guardam em comum o gesto dançante de uma figura feminina em movimento.

⁵⁸ Trata-se aqui do célebre verso do poema “Pneumotórax”, de *Libertinagem*.

⁵⁹ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.40

⁶⁰ Ibidem, p. 148

⁶¹ BANDEIRA, Manuel. “Confissão” in: *A Cinza das Horas - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 125

Onde está a Ninfa? Qual das suas 26 epifanias é ela? Faremos uma leitura equivocada do Atlas se procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual as outras derivariam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia [...] A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria⁶².



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Prancha 46 - “A Ninfa-serva”

A primeira imagem que vemos na Prancha, um baixo relevo do século VII, *Trono e cena de homenagem*, mostra algumas figuras em movimento, demarcando o detalhe de um passo onde as pernas se distanciam e um dos pés se ergue levemente do chão. A segunda, um quadro do pintor florentino do Renascimento Filippo Lippi, de 1452, *Madonna com menino e História da Vida de Santa Anna*, mostra ao fundo, em um dos cantos da imagem, uma figura feminina levando algo sobre a cabeça, suas vestes desenham contornos ao redor de certas partes do corpo, dobram-se sobre si mesmas, sugerindo o movimento da figura que irrompe na cena doméstica representada, recordando o gesto da obra anterior. A terceira imagem, um afresco de 1486 de Domenico Guirlandaio, pintor renascentista italiano contemporâneo de Botticelli e Filippo Lippi, intitulado *O Nascimento de São João Batista*, que pode ser visto na capela Tornabuoni da igreja

⁶² AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal), p. 29

de Santa Maria Novella, em Florença, parece dialogar com a obra anterior, trazendo, no entanto, para o primeiro plano do quadro, a figura feminina em movimento.



Domenico Ghirlandaio, Nascimento de São João Batista - afresco (1486)

Representada no canto da imagem, a impressão que se tem ao olhar o afresco é que a figura invade a cena, atravessando-a com a vitalidade do seu passo apressado. Ela leva uma cesta de frutas sobre a cabeça, algo que parece ser um recipiente com água ou vinho em uma das mãos, nos pés, uma sandália emoldura a graça do seu passo dançante que inquieta quem a olha passar. No corpo, as vestes azuis são quase como o céu, imensas em sua ondulação ornamental, emoldurando sutilmente os seios e o ventre. Seu leve e exuberante pregueado faz lembrar um desenho de chamas ondeantes, tempestuosas como o mar, dando a impressão de que o vento que a arrasta não tem fim ou começo e que, ainda que ela passe depressa, é como se não tivesse passado, deixando seu movimento no ar impregnado de desejo⁶³.

⁶³ A mesma Prancha 46 traz ainda outras encarnações onde se reconhece a *forma feminina em movimento* a atravessar, como uma espécie de *fil rouge*, todas as cenas. Assim, temos um desenho de Giuliano da Sangallo, *Figura feminina em movimento*, a emprestar do afresco de Ghirlandaio o traço característico que cria a sensação de que as vestes giram em torno da figura, descrevendo a coreografia do vento que a arrasta, levantando e dobrando o seu vestido. Vemos também, um cartão postal que mostra o local onde se encontra o baixo relevo romano com a “Portadora”, na cripta sul da Catedral de San Zeno, em Verona. No verso do cartão postal está escrita a seguinte frase de Warburg,

Na mesma Prancha, também está outra cena do afresco de Ghirlandaio em Santa Maria Novella, *A Visitação*, em que vemos entrar do fundo do quadro, de sua parte mais baixa, uma figura em grisalha, de uma brancura quase fantasmática. Ela leva algo sobre a cabeça e avança a partir de um arco que lembra o arco da pintura de Fra Carnevale ou mesmo o local onde se encontra o baixo relevo romano com a “Portadora”, mostrado no cartão postal⁶⁴. Na parte inferior da Prancha 46, vemos ainda uma fotografia feita pelo próprio Warburg de uma camponesa em Settignano na qual ele teria reconhecido, capturado pelo seu passo enigmático, mais uma das

de 3 de julho de 1929, “Imortal Paganismo – está – você – morto – eles dizem”. Logo em seguida, Warburg coloca um outro cartão postal onde se vê o baixo relevo romano com a “Portadora” e se pode perceber os contornos de uma figura feminina com os braços erguidos levando algo sobre a cabeça. No verso do cartão postal, encontra-se o seguinte trecho escrito por Warburg que, de certo modo, responde ao escrito anterior, sinalizando o que parece ser a sobrevivência dessa figura feminina: “Mas Pã zomba são baixos - e a Vitória ri”. Na imagem que está logo ao lado do relevo, de Fra Carnevale, *Apresentação da Virgem no Templo*, anterior apenas alguns anos ao afresco de Ghirlandaio, encontramos a um canto do quadro, aparecendo como um pequeno afresco que apenas decora o lugar onde se desenrola a cena, uma *figura feminina que passa* ao fundo de duas outras figuras. Assim como no afresco de Ghirlandaio, ela irrompe na extremidade da cena, quase se esconde atrás da pilastra, leva algo sobre a cabeça e executa o passo dançante que voltará a aparecer, descrevendo o movimento espalhado pelas vestes enrugadas. Um pouco anterior ao afresco de Ghirlandaio, também vemos na Prancha um afresco de Botticelli, *Tentação de Cristo*, que está na Capela Sistina. Warburg seleciona um detalhe do afresco, aquele de uma “portadora” que, justamente, surge no canto direito do quadro, levando sobre os ombros algo que lembra um fardo de lenha que provavelmente será usado para acender a fogueira que arde no centro da imagem. A outra mão se encontra sustentando o ventre que parece também portar uma criança. Ela aparece assim como aquela que leva a lenha e a criança, uma variação da serva de Ghirlandaio, ambas sendo uma espécie de alegoria da fertilidade.

⁶⁴ Ao lado da imagem do afresco de Ghirlandaio, há um desenho feito a partir de um detalhe de outro afresco, “Incêndio na aldeia”, de Rafael Sanzio que mostra uma mulher levando água. O afresco do século XVII recorda a forma e o movimento da carregadora de frutas de Ghirlandaio. No afresco de Rafael, a figura feminina que leva a água também aparece às margens do quadro, entrando na cena pelo canto direito. A imagem de um baixo relevo de Niccolò Tribolo, *Fuga de Lot e sua esposa de Sodoma, as filhas de Lot levando um jarro e uma cesta*, que está em Bologna, deixa ver o passo dançante da Ninfa em uma *figura feminina que foge* e traz as vestes também sutilmente levantadas, ressaltando com algumas dobras certas partes do seu corpo, como o seio e o ventre, levando sobre a cabeça o que parece ser um jarro d'água. Atrás dela, há uma outra figura, da qual só se vê a cabeça, e que também leva algo sobre ela, provavelmente a cesta ou o recipiente de que fala o nome da obra. A imagem seguinte é a de um outro baixo relevo, de Alfonso Lombardi, *Nascimento de Esaú e Jacó*, onde também se vê, no canto direito, a imagem de uma mulher levando um jarro com uma das mãos e, com a outra, segurando e movimentando, fazendo com que se dobre sobre si mesma, a barra do seu vestido. O detalhe das vestes dobradas, desfeitas pelo vento, está também no detalhe de mais um afresco de Botticelli, *Jovem introduzido entre as artes liberais*. Entre as figuras femininas que aparecem no afresco, uma delas se destaca pela cor branca de seu vestido e pelo seu leve movimento. Warburg também escolhe outro afresco de Botticelli, do mesmo ciclo, *Vênus e as Três Graças oferecem presentes a uma jovem*, em que uma jovem aparece segurando a barra do vestido enquanto seus pés se erguem delicadamente do chão. Há ainda uma outra imagem de Agostino Veneziano ou de Rafael, de 1528, onde se vê uma mulher levando sobre a cabeça um jarro d'água, imagem que ainda uma vez revela uma outra e a mesma portadora. Suas vestes quase voam, a coreografia do passo leva um dos pés para trás, erguendo deste apenas a parte de trás que se solta do chão, enquanto a outra ainda toca sutilmente a terra. A imagem toda é fluida, dando a sensação de movimento, concentrando-se de desejo.

metamorfoses da Ninfa.

Mas, entre tantas aparições, é aquela da criada no afresco de Ghirlandaio que faz com que o historiador da arte experimente algo muito próximo da possessão com que as ninfas clássicas assaltavam os deuses e os homens.

[...] pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais⁶⁵

Nesse trecho do manuscrito “Ninfa florentina”, que assume a forma de uma correspondência entre o historiador da arte e o linguista André Jolles, este último relata a impressão que a figura feminina pintada por Guirlandaio lhe causou, criando uma espécie de perseguição erótica, um jogo entre ele e a misteriosa mulher. As hesitações que marcam esse trecho reforçam a dificuldade de definir ou simplesmente nomear a figura que tanto o atormenta. Não se sabe ao certo de onde vem o fascínio.

“Como as mulheres são lindas!
Inútil pensar que é do vestido...”⁶⁶

A mesma dificuldade aparece ao tentar contextualizá-la na cena religiosa representada: a de uma mulher, Isabel, que acabou de dar à luz e recebe a visita de uma rica fidalga florentina. Interessante como a descrição da fidalga se opõe claramente à descrição da figura enigmática. Ao contrário do passo de “sua amada”, o passo da mulher aristocrática é por ele descrito como “cauteloso”, as pregas do seu vestido de denso brocado são rígidas, a custo são deslocadas. Por fim, ele conclui: “é de uma majestade algo superficial, uma dama do mundo com inextinguível graça e maneiras nobres, mas sem muito espírito”⁶⁷

“A impressão geral da representação sacra é relativamente sóbria”, pontua o autor, não compreendendo o lugar e o motivo da súbita aparição feminina. Ele ainda nota a diferença que há no soalho onde todos os outros se movem no quadro e aquele que há sob os pés da sua amada. Longe de ser imóvel, o solo por onde desliza a figura teria mais o aspecto de um “prado primaveril batido pelo sol”, um bosque, ou mesmo, o espaço das nuvens que, assim como ela,

⁶⁵ WARBURG, Aby. “Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas” in: *Ymago*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso: setembro de 2012, p. 03

⁶⁶ BANDEIRA, Manuel. “Mulheres” in: *Libertinagem - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 204

⁶⁷ WARBURG, Aby, op. cit. , p. 03

delicadamente se movem. As imagens do “éter diáfano” e das “ondas oscilantes” também surgem para descrever a atmosfera particular que circunda a *forma feminina em movimento*, fazendo-a destoar completamente da cena ao seu redor.

Essa outra atmosfera na qual parece pairar a figura feminina reforça a impressão de que ela talvez viesse de um outro tempo, como se um gesto do passado irrompesse subitamente no presente da cena retratada, instalando um ponto problemático, desestabilizador de toda imagem.

no primeiro instante em que a vi, tive o sentimento do “onde é que eu já também te vi” [...] e nos dias meditabundos que se seguiram, via-a incessantemente, sempre diferente e noutros lugares, e lembrava-me também, sem cessar, das outras circunstâncias vitais em que eu já a mirara⁶⁸

Esse comentário de Jolles lança a imagem a um só tempo na direção do passado e do futuro à medida que ao se lembrar daquela figura feminina, ele sugere o fato de ela já ter vivido antes e, ao imaginá-la, quase em uma espécie de visionarismo, ele aponta para uma metamorfose incessante dessa mesma imagem, desdobrando a *forma feminina em movimento* em muitas outras, assim como acontece nas múltiplas aparições da Prancha 46.

Ora era Salomé, tal como se aproximava com seu encanto mortífero e dançava diante do lascivo tetrarca; ora era Judite que, ufana e triunfante, com passo prazenteiro, traz para a cidade a cabeça do general assassinado; [...] De vez em quando via-a num serafim que, em adoração a Deus, chega voando e, em seguida, de novo em Gabriel, no modo como anuncia a boa-nova. Via-a como dama de honor no Desposório em inocente alegria, encontrei-a como mãe fungindo, com medo de morte estampado no rosto, na Matança dos Inocentes [...] Era sempre ela que trazia vida e movimento a representações habitualmente calmas. Sim, parecia a encarnação do movimento...⁶⁹

Por fim, fascinado pela presença feminina, Jolles pede informações corriqueiras sobre ela, como seu nome, endereço, quer saber quem é ela, de onde vem, sua classe social, informações que poderiam ligá-la de alguma maneira ao seu mundo, deixá-la mais próxima, mas que ele mesmo parece saber impossíveis, já que diz, ao final de sua carta, que todas as pistas que ele porventura poderia ter são endereçadas àquela que ele nomeia simplesmente como a “Ninfa que corre”.

“Conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara libertada [...], mas, segundo sua verdadeira essência, ela é um espírito elementar (Elementargeist), uma deusa pagã no exílio”⁷⁰. Nessa resposta de Warburg endereçada à Jolles, tem-se uma dupla definição do

⁶⁸ Idem, ibidem, p. 04

⁶⁹ Idem, ibidem, p. 04 e 05

⁷⁰ WARBURG apud AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bialal), p. 49

que seria aquela estranha criada de Ghirlandaio. A primeira, que vê a figura feminina como uma “escrava tártara libertada”, responde simplesmente a dados historiográficos, de contexto e costumes da época. A segunda, no entanto, que a descreve como uma “deusa pagã no exílio”, destaca o caráter estrangeiro daquela aparição vinda de um outro tempo, quase como um fantasma, desarranjando e roubando a cena na qual ela irrompe pelas bordas. A menção aos espíritos elementares

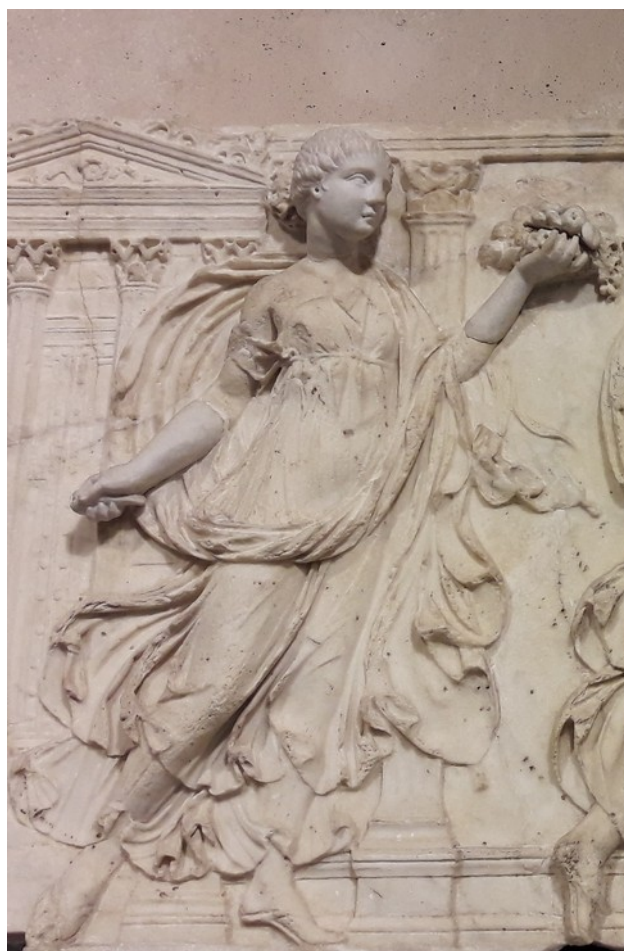
[...] marca, na genealogia da ninfa, um ramo escondido e, por assim dizer, esotérico, que não podia não ser familiar nem a Warburg nem a Jolles. Nessa deriva, que se situa no cruzamento de tradições culturais diferentes, a ninfa nomeia o objeto por excelência da paixão amorosa (e assim era ela, certamente, para Warburg: “gostaria de me deixar levar embora alegremente com ela”, escreve a Jolles).⁷¹

⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bial), p. 50 - Em outro texto de Warburg, “Realidade florentina e idealismo antiquante” (2015), ele volta a falar da estranha serva de passo ligeiro presente em “O Nascimento de São João Batista”. Warburg lembra que a cena pintada por Ghirlandaio é a mais natural possível. Trata-se de uma visita oficial onde as damas da casa Tornabuoni vão felicitar uma senhora pelo nascimento do seu filho, São João, o patrono dos Tornabuoni. “Algo muito respeitável e sereno”, escreve Warburg. “[...] a mãe descansa numa cama de gala belamente adornada, digna como uma matrona etrusca no seu sarcófago. Uma criada, no fundo da cena, traz-lhe refrescos e em primeiro plano está a ama ocupada com a alimentação do recém-nascido, enquanto outra criada estende impacientemente as mãos a fim de receber o menino para o banho. As três mulheres imponentes que prestam a Santa Izabel a honra de sua visita não revelam uma excitação jovial, pelo menos sabem ocultar eficazmente os seus sentimentos sob o pesado pregueado dos seus vestidos de brocado e sob o manto dignamente guarnecido. Mas a agilidade viva, que não condiz com as damas, caminhando pomposas, da casa Tornabuoni, ressalta de uma forma muito explosiva na criada que transporta frutas, a qual tenta, em vão, encobrir o seu desembaraçado passado antigo com o desenrolar impetuoso das virtudes caseiras; a sua origem romano-pagã atraiçoa-se no vestido enfunado, no pregueado estilizado e até nos pés revestidos de sandálias. Através da máscara da criada, que caminha apressada, cintila de forma demasiado diáfana, a deusa romana da vitória [...]” (WARBURG, 2015, p. 29 e 30). Vários elementos se destacam nessa detalhada descrição que Warburg faz do afresco de Ghirlandaio. O primeiro ponto é a clara distinção que ele estabelece entre duas cenas: a cena habitual, que estaria de acordo com a sociedade florentina da época e seus costumes, e a cena que irrompe quase como um acidente, desestabilizando a anterior, provocando uma espécie de choque, um estranhamento. Interessante ver como Warburg, na sua descrição, constrói com cuidado o cenário que será imediatamente destruído em sua harmonia pela chegada inesperada da serva florentina. À apatia e aos vestidos pesados das três mulheres, se opõe a vitalidade tempestuosa e as vestes leves da carregadora de frutas. Não por acaso ela traz frutas, símbolos de fertilidade, de vida. É ela, como percebia o enamorado Jolles, quem traz vida e movimento para toda a cena. Mas o terceiro ponto, fundamental da descrição de Warburg, é aquele que fala da temporalidade própria dessa figura, que não seria, de modo algum, a mesma do restante da cena. Em vão, ela tentaria se libertar do seu passado antigo, escreve Warburg, denunciando-o, entretanto, nas vestes levantadas pelo vento e no passo dançante, emprestados das mônades antigas ou da Vitória romana. Sua “máscara de criada” não era suficiente para esconder o fato de que as “ninfas da antiguidade” estavam de volta. No mesmo texto, Warburg lembra que Ghirlandaio espalha essa figura com ares de mônade grega ou deusa romana da vitória por diversas cenas. No “Sacrifício de São Joaquim”, por exemplo, afresco que fica logo abaixo de “O Nascimento de São João Batista”, ela aparece à esquerda, com o inconfundível passo dançante e os trajes em movimento. Warburg diz: “[...] é a deusa da vitória, fielmente copiada do Arco do Triunfo de Constantino em Roma”. Sobre a resistência dessa imagem, Warburg diz que mesmo ela tendo sido

Em “Ao passo ligeiro da serva”⁷², Georges Didi-Huberman lembra que a Ninfa identificada em Florença por Aby Warburg e reconhecida na criada que atravessa o afresco de Ghirlandaio, constitui-se como uma alegoria da economia de imagens organizada em torno da ideia do sintoma, que estaria no centro do pensamento warburguiano e na sua maneira particular de entender a história da arte. Essa economia de imagens baseada na ideia freudiana do sintoma se oporia, segundo Didi-Huberman, a uma economia de imagens fundamentada na ideia do símbolo.



*Domenico Ghirlandaio,
Nascimento de São João Batista
- afresco - detalhe (1486)*



*Relevo As Sacrificantes Roma séc. II D.C – detalhe
Paris: Museu do Louvre. (Foto: Maura Voltarelli)*

destruída na época de Constantino pela igreja católica, uma outra imagem menor, presente em um relevo no interior do Arco do Triunfo, permaneceu. O zelo piedoso do Padre da Igreja, escreve Warburg se referindo a Santo Ambrósio, “não conseguiu impedir a sua sobrevivência na arte da Igreja, pois ela aparece como boa figura bíblica, como Salomé dançando, como Arcanjo que guia o jovem Tobias, como apressada criada no nascimento de Maria ou de João, caminha e avança ligeira através da arte do início do Renascimento” (WARBURG, 2015, p. 30) - WARBURG, Aby. “Realidade florentina e idealismo antiquante” in: *Domenico Ghirlandaio*. Tradução de Artur Morão. Edição de João Francisco Figueira e Vítor Silva. Lisboa: KKYM, 2015

⁷² DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva” (Saber das imagens, saber excêntrico) in: *Ymago*. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso: setembro de 2012

[...] onde o símbolo reúne, o sintoma, divide. Se o símbolo se adapta a um território cultural comum, já o sintoma suscita uma travessia perturbante desse mesmo território. Se o símbolo se transmite por tradição - humanista, por exemplo -, já o sintoma migra e perfura o dado tradicional através de um acidente anacrônico.⁷³

Poderíamos dizer que esse *acidente anacrônico* tem lugar justamente quando uma *forma feminina em movimento* que recorda uma forma patética da antiguidade - aquela das mênades, como também eram chamadas as ninfas que faziam parte das orgias e festas de Baco, esculpidas em diversos sarcófagos e baixos-relevos greco-romanos com o corpo e as vestes em movimento - irrompe em uma cena religiosa. “[...] a Ninfa, esse personagem em movimento que, nas imagens da Renascença, parece surgir dos bastidores, vem modificar toda a economia da representação ao fazer passar por aí qualquer coisa da paixão, da memória, ou do desejo”⁷⁴.



Relevo com Mênade dançante, Roma final séc I A.C

O gesto dançante, vindo da antiguidade, funciona como um sintoma na economia da imagem porque ele desarranja as narrativas tradicionais, abrindo uma fenda, instaurando um ponto de ruptura no tempo cronológico e linear. Por meio desse gesto, um outro tempo se infiltra na imagem, escapa pelas suas bordas, fraturando toda suposta unidade da cena. Com a entrada da Ninfa não é apenas o sujeito que se inquieta, possuído pela inquietante beleza que lhe assalta os olhos, é a própria imagem e, junto com ela, todo um estilo artístico, o do Renascimento, que é virado do avesso.

⁷³ Ibidem, p. 16

⁷⁴ Ibidem, p. 19

Se o símbolo depende de uma conformidade das imagens e dos discursos, já o sintoma revela diferenças, falhas, conflitos, incomensurabilidades. Se o mundo dos símbolos assume a coerência da sua unidade, já o mundo dos sintomas põe em jogo uma diversidade inesperada de montagens e heterogeneidades⁷⁵

Didi-Huberman aproxima ainda mais o pensamento de Warburg ao de Freud quando diz que o que está em jogo, no modo de funcionamento das imagens, é aquilo que Freud chamou de “reemergência do recalado”. Trata-se aqui daquele “estranho que nos é familiar”, o inquietante (*Unheimlich*), como formulou Freud. “[...] o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”⁷⁶, é aquilo que deveria permanecer oculto, dissimulado (pelo mecanismo da repressão), mas que, por algum motivo, (re)apareceu. Talvez por isso, diante da personagem feminina que tanto o inquietava, Jolles não poderia pensar em outra coisa senão no fato de que de algum lugar já a conhecia, só não se lembrava exatamente de onde. Por se tratar de uma *forma sintomática*, ele suspeitava de que aquela era e não era a sua primeira aparição. Sob o disfarce de serva florentina, era ainda uma outra imagem que pulsava. “Bem...com eles tenho a impressão que teria com uma fonte enterrada ou um lago secado. Não se pode passar por ali sem achar que a água poderia novamente aparecer”⁷⁷.

Se Jolles, no manuscrito de Warburg, é possuído pela deslumbrante aparição, Warburg, em sua resposta,

prefere estabelecer o território antes de questionar a estrangeira, falar na qualidade de filólogo em vez de filosofar, especificar os fatos cronológicos em vez de questionar o anacronismo constituído por essa figura imaginária de Ninfa no contexto do ciclo de Santa Maria Novella⁷⁸

⁷⁵ Ibidem, p. 16 e 17

⁷⁶ FREUD, Sigmund. “O Inquietante” in: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 331

⁷⁷ Ibidem, p. 335

⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva” (Saber das imagens, saber excêntrico) in: *Ymago*. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso: setembro de 2012, p. 21 - Como lembra Didi-Huberman (2012), na ocasião, Ghirlandaio não respeitou os termos do contrato prévio e deixou de representar figuras da tradição dominicana ligada à ordem religiosa proprietária da igreja. Fez mais ao disseminar não só na cena do *Nascimento de São João Batista*, mas por toda parte, em quase todas as cenas que compõem o afresco, a inquietante figura dessa serva pagã. Logo se reconhece o gesto da Ninfa nas cenas pelo detalhe do passo dançante, pelas vestes esvoaçantes e pelo movimento intensificado, violento e erótico que a destaca. Trata-se de um desarranjo que, de alguma maneira, explode o entendimento habitual ou a simples contemplação desinteressada daquelas imagens. “São as encantadoras crianças que surgem em ambas as extremidades do Casamento da Virgem; são as verdadeiras bailarinas que atravessam a Nomeação de São João Baptista e, evidentemente – sob os traços de Salomé – O Banquete de Herodes; é uma representação em baixo-relevo, mas também um anjo – um jovem alado, efeminado, vestido all'antica

Essa proliferação de ninfas pagãs no seio de um cenário religioso critica, como lembra Didi-Huberman, ao menos duas lógicas territoriais. Uma delas é a da igreja enquanto lugar sagrado e enquanto comunidade de crenças, valores e tabus. A outra seria a própria lógica burquesa representada pela família Tornabuoni.

[...] é quase indecente ver surgir, em tal contexto, um corpo tão sensual, [...] esse corpo que desafia toda a gravidade, de pés nus e passo dançante. Desde logo e por si só, o traje all'antica não impõe uma imagem de deusa ou de ninfa pagã nessa cena consagrada ao casto precursor do Verbo encarnado?⁷⁹

Interessante notar as duas lógicas por meio das quais é vista a mesma cena. Quando se vê *O Nascimento de São João Baptista* por uma lógica simbólica, a bela mulher que surge à direita da cena não é apenas uma serva, mas se insere dentro de uma rede de costumes florentinos trazendo do campo frutas e vinho que ajudarão no restabelecimento da mulher que acabou de dar à luz. É assim que muitas descrições da cena abordam essa figura feminina.

No entanto, a lógica sintomática da imagem permite ver, como lembra Didi-Huberman, até que ponto essa figura feminina difere da outra serva que aparece na mesma cena, ao fundo do quarto, dando à patroa as duas mesmas garrafas. Como sugere Didi-Huberman, talvez sejam duas versões para a mesma serva. Uma delas, inserida e explicada pelo contexto e costumes, a outra, que sequer tem nome, deslocada, quase poderíamos dizer *em choque* com ele.

A Ninfa propõe-nos a complexidade de um modelo *trans-iconográfico e trans-histórico*. No contexto de uma representação classicizante – uma cena mitológica, por exemplo –, a ninfa não será mais do que uma citação adequada, [...] Porém, no contexto de uma representação cristã – como aqui, no centro nevrálgico da maior igreja dominicana de Florença, bem como noutros lados, quando Santa Maria Madalena é representada aos pés da cruz sob os traços de uma ménade desgredada, violenta e desnudada (em Donatello e Bertoldo di Giovanni, por exemplo) –, a Ninfa torna-se uma *citação crítica*, torna-se o aparecimento de algo como um *contra-motivo*, algo como um *inconsciente da representação* e da história: em suma, um sintoma, ou um “fóssil fugaz” que atravessa o espaço figurativo como um acidente, ou um fantasma não resgatado.⁸⁰

No espaço da figuração literária, particularmente na poesia de Manuel Bandeira que aqui nos interessa, o lugar do sintoma, desse contra-motivo, ou, do que poderíamos chamar um

– na Aparição do Anjo a Zacarias; são as quase ménades em fúria, ou avatares de Medéia, no violentíssimo Massacre dos Inocentes; é, enfim, uma jovem mulher transportando frutos (como em *O Nascimento de São João Baptista*) que surge em grisalha a partir do fundo – marcado por um muro em perspectiva e pelo arco de uma porta – em *A Visitação*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 21).

⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva” (Saber das imagens, saber excêntrico) in: *Ymago*. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso: setembro de 2012, p. 22

⁸⁰ Ibidem, p. 24. Grifos nossos

“inconsciente das obras” é contemplado em diversos momentos. Um deles, mais conhecido, está no *Itinerário de Pasárgada*.

“Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias”⁸¹. É a partir dessa constatação que Bandeira toma consciência, como ele diz, de ser um poeta menor que, em suas palavras, “jamais poderia construir um poema à maneira de Valéry”.

Criou-me desde eu menino,
Para arquiteto meu pai.
Foi-se-me um dia a saúde...
Fiz-me arquiteto? Não pude!
Sou poeta menor, perdoai!⁸²

No entanto, Bandeira constrói uma espécie de dialética entre o papel da consciência e do inconsciente na criação literária ao dizer que, mesmo ciente de suas limitações para transformar as emoções morais em emoções estéticas, soube compreender “ainda antes de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos”⁸³. A obra de Bandeira, e muitos de seus melhores poemas, parece se construir - mais uma vez reforçando o regime duplo em que se debate toda a sua poesia - como uma combinação tensiva de apurada consciência da linguagem e precisão e de uma marca do inconsciente que confere aos seus versos certo sopro onírico, certo ar de encantamento, certa emoção indefinida. É assim que sua fluidez surge rigorosamente construída.

Um dos seus poemas que mais parece se aproximar do território plástico dos sonhos, trazendo para o seu centro, de certo modo, o acidente sintomático, é “Canção das Duas Índias”, cuja simples leitura, como escreveram Gilda e Antonio Candido, “basta para envolver o leitor num estranho sortilégio”⁸⁴.

Entre estas Índias de leste
E as Índias ocidentais
Meu Deus que distância enorme
Quantos Oceanos Pacíficos

⁸¹ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 30

⁸² BANDEIRA, Manuel. “Testamento” in: *Lira dos Cinquent'anos - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 261

⁸³ Idem, *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 30 e 31

⁸⁴ SOUZA, Gilda e Antonio Candido de Mello e. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. xx

Quantos bancos de corais
 Quantas frias latitudes!
 Ilhas que a tormenta arrasa
 Que os terremotos subvertem
 Desoladas Marambaias
 Sirtes sereias Medéias
 Púbis a não poder mais
 Altos como a estrela d'alva
 Longínquos como Oceanias
 - Brancas, sobrenaturais -
 Oh inacessíveis praias!...⁸⁵

Como lembram os autores, ao contrário de outros poemas de Bandeira, nos quais predomina a linguagem discursiva, o tom de confissão,

este parece à primeira vista dispensar um núcleo racional e cristalizar-se inteiramente à volta das imagens. Não estamos mais no universo lúcido e de escolha dirigida, na tranquila zona de luz em que o poeta, movendo-se com inigualável segurança, criou alguns dos mais altos poemas de nossa língua. Mas na zona de sombra, no universo onírico e sobretudo plástico, onde as imagens são descoordenadas e as associações inquietantes⁸⁶.

O poema se apresenta em uma única estrofe, um único bloco de setissílabos no qual as imagens se sucedem aparentemente sem relação umas com as outras, realizando a “invenção de um espaço irreal e arbitrário, onde se avizinham, colocados na mesma perspectiva, os objetos mais díspares: lugares geográficos, acidentes meteorológicos, seres da Mitologia e partes do corpo feminino”.⁸⁷

O título nos lança nas proximidades do universo musical, embalados por uma canção misteriosa que no poema vai se revelando quase como um canto de sedução e delírio. “[...] a impressão de delírio encontra-se sublinhada pelo próprio ritmo da poesia que, construída em setissílabos, se abre num balanceado de onda [...]”⁸⁸.

Também no título há a delimitação de um espaço – as duas Índias – que se abre para diversas possibilidades semânticas. Os dois versos iniciais fazem o que seria uma simples constatação que, no entanto, parece apontar para um dos sentidos essenciais do poema.

As Índias de leste correspondem à Índia situada ao oriente, tendo a Europa como ponto de referência. As Índias ocidentais, por sua vez, se referem ao continente americano tal como era conhecido pelos europeus no final do século XV. O poema constrói um jogo entre esses dois

⁸⁵ BANDEIRA, Manuel. “Canção das Duas Índias” in: *Estrela da manhã* – op. cit., p.228

⁸⁶ SOUZA, Gilda e Antonio Candido de Mello e. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. xxi

⁸⁷ Ibidem, p. xxii

⁸⁸ Ibidem, sem página

espaços, colocando o primeiro – as Índias de leste – como um território já conhecido pelos europeus no contexto das Grandes Navegações, época para a qual nos lança o poema ao usar a expressão “Índias ocidentais”. A própria construção que abre o poema – “entre estas” - reforça a sensação de proximidade por meio do uso do pronome demonstrativo “estas”. Já as Índias ocidentais ou o continente americano surge como esse espaço desconhecido e desejado, ainda inexplorado, que está longe e por isso fascina, ao mesmo tempo em que apavora. As Índias ocidentais parecem assumir o estatuto de um objeto de desejo no poema e, como tal, entre o desejo e a sua realização, se coloca um obstáculo intransponível: a distância.

Gilda e Antonio Candido em sua leitura do poema também interpretam essa oposição entre as duas Índias como uma maneira de evocar a infância, lembrando os primeiros conhecimentos de História a respeito da descoberta das Índias de leste que os exploradores, no entanto, pensavam ser a América. Em busca de novas terras, do paraíso sonhado que seriam as Índias ocidentais, os navegadores acabam chegando, por acaso ou enganados, depois de enfrentar diversas adversidades, ao território do que hoje conhecemos como a Índia. Esse “engano”, além de remeter a um conhecimento que fez parte do universo da infância, serviria como uma metáfora para a frustração do desejo, para “o contraste existente entre aquilo que o poeta se propõe alcançar e aquilo que de fato acaba alcançando, a distância que vai da aspiração à realidade”⁸⁹.

Os críticos também lembram que, a partir dessa metáfora, o poeta alude ao “equívoco da sua vida”, expresso de maneira contundente no poema “Pneumotórax” por meio daquele que Franklin de Oliveira tão bem chamou de seu “verso subterrâneo”, aquele que “está entranhadamente engastado em toda a poemática de Bandeira”⁹⁰.

Tal “equívoco” se refere ao fato de Bandeira ter adquirido uma grave doença pulmonar no final de sua adolescência, episódio que ele relata com emocionada beleza na crônica “Minha adolescência”.

A história de minha adolescência é a história de minha doença. Adoecei aos dezoito anos quando estava fazendo o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. A moléstia não me chegou sorrateiramente, como costuma fazer [...] caiu sobre mim de supetão e com toda violência [...] Durante meses, fiquei entre a vida e a morte. Tive de abandonar para sempre os estudos. Como consegui com os anos levantar-me desse abismo de padecimentos e tristezas é coisa que me parece a mim e aos que me conheceram então um verdadeiro milagre. [...] Ninguém desanime por grande que seja a pedra no caminho. A do

⁸⁹ Ibidem, p. xxvi

⁹⁰ OLIVEIRA, Franklin de. “O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia” in: BRAYNER, Sônia (Org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 242

meu parecia intransponível. No entanto, saltei-a. Milagre? Pois então isso prova que ainda há milagres⁹¹

A tuberculose – vista na época como uma doença contagiosa e incurável – terminou por privar o jovem poeta de tudo aquilo que cercava a vida de um jovem sadio, forçando-o a uma difícil solidão. Como conta o poeta, “em junho de 1913 embarquei para a Europa a fim de me tratar num sanatório suíço. Escolhi o de Clavadel [...] Fiquei na Suíça até outubro de 1914”⁹². Em Clavadel, Bandeira tomou conhecimento do caráter definitivo de sua doença e do fato de que teria que conviver com ela pela vida toda.

Na configuração de sua poética, a tuberculose teve um papel decisivo. É Bandeira quem escreve no *Itinerário* que abandonou os estudos sem saber que seria para sempre, “sem saber que os versos, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade”.⁹³ O jovem que de repente se viu doente, solitário, privado de uma série de prazeres e ameaçado constantemente pela possibilidade da morte, viu nos versos uma maneira de aliviar as suas angústias, uma forma de viver, apesar de tudo, muitas vezes com um humor livre a disfarçar sua funda melancolia.

No intervalo entre a vida de sonho onde quase tudo é possível e a vida real limitada pela doença, vemos o intervalo entre as Índias de leste e as Índias ocidentais. O espaço entre o sonhado e o vivido configura a distância essencial para compreender o sentido desse poema e, de certa maneira, de toda obra poética de Bandeira. No caso específico de “Canção das Duas Índias”, no entanto, o tema da distância entre aquilo que se deseja e o que realmente se tem está atrelado à experiência amorosa. Sob o signo da distância, o jogo amoroso também se revela frustrado, pois o objeto de desejo é sempre o objeto que se ausenta.

Se na vida real, o poeta não pode realizar os seus desejos, é para os territórios do sonho que ele se volta. A frustração, como dizem Gilda e Antonio Candido, daria origem ao “tema da evasão”, do qual encontramos o exemplo clássico no também célebre verso “Vou-me embora pra Pasárgada”. No mundo imaginário, tão bem explorado em “Canção das Duas Índias”, o poeta realiza tudo aquilo que a “vida madrasta” lhe negou e experimenta uma sensação de felicidade que, no entanto, lembram os críticos, é sempre provisória. A oposição entre uma natureza que aspira a uma vida plena e a realidade marcada pela permanente sombra da morte passa então a se traduzir “no plano estrutural, pelo gosto das antíteses, dos paradoxos, dos contrastes violentos;

⁹¹ BANDEIRA, Manuel. “Minha adolescência” in: *Andorinha Andorinha – Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 663

⁹² Idem, *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 53

⁹³ Idem, *ibidem*, p. 28

no plano emocional, por um movimento polar, uma oscilação constante que, no decorrer da obra, vai alternar a atitude de serenidade melancólica e o sentimento de revolta impotente”⁹⁴.

Esse movimento de oscilação pendular estaria sintetizado, segundo os críticos, nos três primeiros versos de “Canção das Duas Índias”, pois eles alternam a serenidade e uma certa resignação melancólica em relação ao espaço próximo, metáfora para a vida que se tem, e a revolta impotente em relação ao espaço distante, metáfora para a vida que é puro desejo sempre lançada para mais longe.

Esses três primeiros versos do poema inserem em uma simples constatação um elemento essencial na obra bandeiriana – a distância – expresso em toda sua densidade e extensão na sensação de espanto do terceiro verso, recortada por uma sedução exercida por esse espaço imerso no desconhecido.

As imagens começam então a montar-se no poema de maneira que os três versos que se seguem desenham-se como fragmentos, formando, como dizem Gilda e Antonio Cândido, “a grande tela surrealista do poeta”. Os obstáculos geográficos nos chegam em um crescente bem demarcado pela repetição do pronome interrogativo “quanto”, que marca justamente o sentido de quantidade, até culminar atingindo um ápice sinalizado no poema com o ponto de exclamação ao final do sexto verso.

As imagens de espaços geográficos que surgem como obstáculos acumulados à realização do desejo – descobrir o território inexplorado - são agora reviradas por catástrofes, convulsões da própria natureza. As imagens trazem uma violência para o interior do poema, sugerindo, talvez, a ambiguidade desse objeto de desejo que tudo arrasa com a força de uma ressaca. Irrompe em meio a esses territórios convulsionados a imagem ressurgente das “Desoladas Marambaias” que também aparece em momentos anteriores da obra bandeiriana.

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira relata a experiência de uma viagem feita a Mangaratiba. Da ida para lá, descrita por Bandeira como a viagem mais bonita que ele fez na vida, é que teria saído, como vimos, o próprio título do livro *Estrela da manhã*. “A viagem de volta foi também noturna. Saímos da Praia da Figueira às duas da madrugada para apanhar em Mangaratiba o trem das cinco. Ao virarmos a Ponta da Paciência, levantou-se um vento que quase dá conosco na restinga da Marambaia”⁹⁵.

A volta foi marcada por um início de tempestade que, se realmente tivesse se

⁹⁴ SOUZA, Gilda e Antonio Candido de Mello e. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. xxvii

⁹⁵ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 98

concretizado, teria desviado o curso da viagem, levando o poeta a encontrar talvez a paisagem da Marambaia totalmente desolada. O quase acidente dessa viagem marcada pela visão ambígua de Vênus – tão bela que dava vontade de morrer – acontece no poema e as Marambaias aparecem arrasadas. O fato do acidente acontecer no poema, em meio a uma série de outras vicissitudes, “surge não só como símbolo da vida estéril mas, sobretudo, de terra a que se chegou por engano e não por deliberação. É portanto um reforço do tema da frustração que, no início do poema, já fora expresso na metáfora das duas Índias⁹⁶”.

A essa altura, é expressivo o “clima alucinatório”, as imagens se atropelam e os diversos elementos que o poema acumula “ora parecem significar obstáculos e dificuldades, ora objetos fugidos e inatingíveis”⁹⁷. O clima alucinatório também parece ser reforçado pela musicalidade dos versos que exploram os efeitos da consoante “s”. Repetida em intervalos mais ou menos regulares, ela produz algo próximo do sibilar do vento, um sopro constante e arrastado, quase como um canto de vida e morte.

O próximo verso do poema retoma e expande a musicalidade dos versos anteriores por meio da aliteração em “s” e assonância das vogais “e” e “i”, que emprestam ao poema, como efeito da composição, um sutil feitiço verbal. Feito um canto de sereia, o verso quase traga o leitor com o “apelo encantatório das vogais”. Não por acaso, é a própria sereia que irrompe entre as demais imagens.

Sem qualquer pontuação separando-as, as três imagens se acumulam no verso, surgem amontoadas, como se uma saísse de dentro da outra. “Quase as ouvimos estalar, secas e rápidas como relâmpagos”⁹⁸. O verso, quase uma metonímia do poema, emerge como uma canção dos traiçoeiros objetos de desejo.

Ao atentarmos para o sentido das imagens, estamos novamente diante de obstáculos que guardam perigos, mas que agora se confundem com seres fugidios. Os sirtes, bancos movediços de areia, podem provocar o naufrágio das embarcações. As sereias, seres ambíguos, podem igualmente provocar a morte dos marujos, arrastando-os com seu canto para o fundo do mar, pois, como outras Medeias, são capazes de amar e matar, salvar e destruir no mesmo movimento. “[...] próximos pela contiguidade inesperada, esses três elementos díspares – da natureza, da lenda e do mito – se coadunam numa direção análoga de sentido, num idêntico movimento para o fundo da destruição e da morte, com um mágico poder de sedução”⁹⁹. O poema nos remete, por

⁹⁶ SOUZA, Gilda e Antonio Candido de Mello e. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. xxx

⁹⁷ Ibidem, p. xxiii

⁹⁸ Ibidem, sem página

⁹⁹ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo:

meio dessas imagens, a certas personagens sedutoras e perigosas, *formas convulsionadas, formas tempestades*, vulcões tão belos quanto mortíferos, tal como Vênus quando surgiu, escandalosa, na noite recuada no tempo, mas tão viva na memória do poeta.

Sirtes, sereias e Medéias também são imagens ligadas a uma atmosfera líquida sobre a qual parece flutuar todo poema à medida que ele se mostra recortado por imagens aquáticas do início ao fim. Como percebeu Sérgio Buarque de Holanda, Bandeira se serve constantemente em sua obra de imagens líquidas, fazendo delas um elemento fundamental do seu lirismo. Em alguns poemas, o incessante fluxo d'água serve como metáfora da fugacidade de todas as coisas, caso de “Noturno da Mosela”,

Mas esta queda d'água que não para! que não para!
 Não é de dentro de mim que ela flui sem piedade?...
 A minha vida foge, foge, – e sinto que foge inutilmente!¹⁰⁰

e também dos versos finais de “A estrada”,

Nem falta o murmúrio da água, para sugerir, pela voz dos símbolos,
 Que a vida passa! que a vida passa!
 E que a mocidade vai acabar¹⁰¹.

A metáfora da água e seu fluir sem fim, sua resistência, serve a Bandeira nos dois extremos em que oscila a sua poética – fundo desencanto e suave alegria. Sérgio Buarque de Hollanda ao falar sobre a transfiguração dos acidentes do mundo visível nas imagens da vida íntima do poeta, chama atenção justamente para

a imagem do movimento e queda d'água que sobrevive longamente à fase inicial [...] Em algumas ocasiões, seu canto – mágoa da água da fonte, água do oceano, água de pranto, água do rio, água de chuva, água cantante das nevadas – é apenas uma companhia docemente nostálgica para o desencanto do poeta, e então pode tornar-se seu “afável refrigerio”. [...] Em horas mais sombrias, entretanto, se não chega a traduzir o sentimento da vida declinante e a resignação ao mau destino [...] representa claramente a própria transitoriedade e a fugacidade da existência¹⁰²

A água se faz assim ambígua, serve aos dois sentimentos, consola e desespera, afoga e salva. Arrigucci, ao analisar o poema “Cantiga”, que vem logo após “Canção das Duas índias”, vê tanto em um quanto em outro “a presença de um complexo imagético em que se relacionam o

Companhia das Letras, 1990, p. 195

¹⁰⁰ BANDEIRA, Manuel. “Noturno da Mosela” in: *O Ritmo Dissoluto - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p.193

¹⁰¹ Idem, “Estrada” in: op. cit., p.191

¹⁰² HOLLANDA, Sérgio Buarque de. “Trajetória de uma poesia” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 147

símbolo celeste (a estrela) e imagens do mar”¹⁰³. O termo sirtes se liga pela sua própria natureza às imagens marítimas que o poema vinha enumerando (caso das “desoladas marambaias”), aparecendo como mais uma das “armadilhas do destino”, como escreve Arrigucci, mais um dos índices de frustração do desejo. Nesse sentido, abre caminho para as outras imagens. A figura ambígua das sereias, claramente se vincula ao campo semântico do mar, mas também reforça a relação entre desejo e morte que ganha proporções mais acentuadas na terceira imagem: a figura mítica de Medéia.

A figura mítica de Medéia [...] se vincula igualmente por parentescos mitológicos ao oceano e ao céu: é neta de Helios, o Sol, e filha de uma oceânide, a ninfa Ida, filha por sua vez do próprio Oceano, tendo desempenhado, por seus poderes de sedução erótica e mágica de bela feiticeira, um importante papel na aventura marítima de Jasão e os argonautas. Ela que diversas vezes parece um ser diabólico (que implica literalmente a divisão), valendo-se do assassinio para obter seus intentos, é também uma encarnação simbólica (pelos elementos que literalmente reúne) da dilaceração trágica: vivendo o extremo da paixão amorosa por Jasão, quando por ele abandonada, dividida entre o ciúme e a piedade, mata os próprios filhos, ferindo-os violentamente, como se vê pelas versões do mito na tragédia de Eurípides e, sobretudo, na de Sêneca¹⁰⁴

As imagens que se atropelam nesse único verso, em diálogo com aquelas que vinham sendo exploradas, e remetidas para as outras que despontam nos versos seguintes – “púbis”, “estrela d'alva” – nos lançam em um campo semântico muito próximo das imagens femininas fluidas que encontram a sua máxima expressão naquela da ninfa. Os perigos que o poema tematiza parecem vir das ninfas, do peculiar encantamento que elas exercem.

“Por antiga tradição se diz que quem vê uma aparição emergir de uma fonte, ou seja, a imagem de uma Ninfa, delira; os gregos os definem *nympholeptous* enquanto que os latinos os chamam *lymphaticos*”¹⁰⁵. A partir dessa citação de Festo, Calasso vai dizer que “o delírio provocado pelas ninfas nasce então da água e de um corpo que emerge dela, assim como a imagem mental aflora do contínuo da consciência”¹⁰⁶. O corpo da ninfa que emerge da água se aproxima, nessa construção de Calasso, do próprio sintoma, o conteúdo submerso que, de repente, vem à tona. Assim também nesse poema de Bandeira, a imagem de Vênus – a rainha das ninfas – estava latente desde o início dos versos, para apenas irromper totalmente nos seus movimentos finais. Neste sentido, esse poema plástico, muito próximo do universo onírico,

¹⁰³ Ibidem, p. 193

¹⁰⁴ Ibidem, p. 195 e 196

¹⁰⁵ FESTO apud CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008, p. 23 e 24

¹⁰⁶ CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008, p. 24

parece explorar em sua estrutura a própria lógica de funcionamento dos sonhos, metaforizando na aparição da Vênus o próprio movimento dos desejos reprimidos que, muitas vezes, só se realizam e sobem à superfície nesse outro mundo igualmente distante e inacessível – mas tão vasto e generoso - da imaginação¹⁰⁷.

Violentas como as tempestades, as ninfas antigas parecem se disfarçar nas diversas imagens convocadas pelo poema – as Índias, a estrela d'alva, as sereias e Medéias - revelando-se como “os arautos de uma forma de conhecimento, talvez a mais antiga e, com certeza, a mais perigosa: a possessão”¹⁰⁸. Por isso, “aproximar-se de uma ninfa significa ser arrebatado, possuído por algo, mergulhar num elemento macio e flexível que pode revelar-se, com igual probabilidade, excitante ou funesto”¹⁰⁹.

É a própria Vênus quem parece surgir nos versos finais do poema em toda sua potência erótica e inacessibilidade, perfazendo um movimento por meio do qual vem à tona a sensualidade latente em todo poema.

A essa altura, podemos pensar no espaço representado pelas Índias ocidentais - desde o

¹⁰⁷ A visão das ninfas que emergem das águas do mar com o corpo nu também aparece em Catulo, lembra Calasso, no início da expedição dos Argonautas, marcando nos versos uma sensação de felicidade. “Esse dia e outro dia mais, alguns mortais tiveram a visão de Ninfas marinhas com o corpo nu que emergiam com todo o busto de um imaculado redemoinho”. (CATULO apud CALASSO, 2008, p. 24). No entanto, em oposição a essa mesma felicidade, Calasso lembra que com as ninfas é preciso cautela e recupera alguns episódios, como o da história de Hylas, um dos primeiros episódios das aventuras dos Argonautas. Quando Hylas, depois de ter chegado em Quíos, se afasta para buscar água, chega a uma fonte no momento em que uma ninfa está emergindo. “A ninfa é dominada por um desejo violento. Se aproxima de Hylas quando o jovem está prestes a pegar a água. Envolve o seu pescoço com um braço para beijar-lhe na boca. Mas seu braço direito 'o empurrava até o fundo, e o fazia afundar em meio ao redemoinho” (APOLONIO apud CALASSO, 2008, p. 24). A ambiguidade do episódio deixa ver o caráter duplo da ninfa desde as antigas narrativas mitológicas. Ao lado do desejo, sempre há uma violência que ora apenas se insinua, ora se concretiza. Há uma outra descrição do mesmo episódio feita por Teócrito em que aparece um elemento a mais: o vento. Nesta descrição, as ninfas seriam várias e Hylas parece cair sozinho na água, mas, como diz Calasso, a violência encontra-se sugerida já que todas as ninfas seguram as mãos de Hylas enquanto ele se precipita nas águas negras. É o momento em que os marinheiros dizem aos outros para soltar as velas, pois há uma rajada de vento. “As ninfas com efeito, em sua ação de raptoras, são assimiladas por antiga tradição, ainda testemunhada no folclore grego moderno, a um redemoinho de vento” (CALASSO, 2008, p. 24). Não é justamente como um redemoinho de vento a varrer toda a representação que a ninfa surge enquanto uma *forma feminina em movimento* nas imagens renascentistas? Não é essa mesma dança tempestuosa que continuará raptando aqueles que olharem para essa aparição vinda de longe que submerge quem a contempla em suas águas “como em um delírio sem retorno” ? (CALASSO, 2008, p. 25). Interessante pensar como no episódio da viagem feita a Mangaratiba, que talvez tenha inspirado algumas imagens de “Canção das Duas Índias”, é justamente um vento que se levanta, uma ameaça de tempestade que quase desvia o poeta do seu destino. - CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008

¹⁰⁸ CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 27

¹⁰⁹ Ibidem, p. 28

início metáfora de um objeto de desejo - como uma terra até certo período ainda inexplorada e desconhecida que se converte nesse outro território feito de mistérios que é o corpo da mulher. As próprias “Índias” do título não poderiam ser também as índias, mulheres desconhecidas e distantes, habitantes daquele espaço de sonho desejado pelo poeta? Como não lembrar então de Iracema, célebre índia de nossa literatura, figurada justamente como uma Nífa?¹¹⁰

“Canção das Duas Índias” tematiza, dessa maneira, a frustração amorosa, os “desencontros no amor”, como dizem Gilda e Antonio Cândido, por meio do símbolo da estrela no qual pulsa latente a imagem da nínfa, pois, diferente da rosa que, segundo os críticos, designaria na poesia bandeiriana o aspecto mais acessível do amor, “a estrela, ao contrário, parece na maioria das vezes representar o ângulo atormentado do amor [...]”¹¹¹.

Além de representar a experiência amorosa atormentada, que no poema se metaforiza também nas próprias tormentas da natureza, a estrela aparece na obra de Bandeira, ainda segundo os críticos, como um símbolo das coisas breves, que sempre estão de passagem, “que atravessaram a sua vida com a rapidez das estrelas cadentes riscando o céu”¹¹² e que, no entanto, apesar de tão efêmeras e provisórias, continuam a “iluminar-lhe a existência”.

Os versos finais do poema, igualmente acumulativos e esboçando o mesmo crescente de imagens e delírios, simbolizam uma experiência erótica desmesurada – a não poder mais – que, no entanto, é retirada para a distância.

- Brancas, sobrenaturais -
Oh inacessíveis praias!...

Esses versos irrompem quase como a cena difusa de um sonho. O dois travessões que isolam e acentuam o primeiro verso poderiam conferir-lhe uma função meramente explicativa, de um aposto, que poderia ser retirado do poema, no entanto, o efeito produzido parece ser o inverso. O verso nos chega quase como uma visão central da qual parecem irradiar todos os outros versos, ou, melhor dizendo, todos os outros fragmentos oníricos que formam o poema. Ele se apresenta quase como aquela única imagem da qual nos lembramos ao acordar, um estilhaço solto capaz às vezes de nos conduzir ao restante do sonho, ou, de nos bastar como resíduo que guarda em si mesmo as belezas da viagem.

No último verso, todas as imagens marítimas acumuladas desde o início parecem se

¹¹⁰ Iracema será retomada no quarto capítulo deste trabalho dedicado à obra de Carlito Azevedo.

¹¹¹ SOUZA, Gilda e Antonio Candido de Mello e. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. xxxi

¹¹² Ibidem, p. xxxi

concentrar na visão das inacessíveis praias, “o ritmo novamente se alarga e o nosso olhar sobe primeiro ao céu para, depois, descer até o horizonte distante, onde se perde no cansaço e na desistência”¹¹³.

Essa metáfora plástica surge ao final do poema como “um lugar de delícias, um paraíso perdido que os homens procurassem, no ritual de uma evasão rotineira mas mesmo assim maravilhosa”¹¹⁴. Em “O Prêto no Branco”, ao analisar o poema “Água-Forte”, que descreve o sexo feminino no seu funcionamento menstrual, Lêdo Ivo lembra a interpretação psicanalítica que vê o sexo feminino como um sítio de retorno, o paraíso ao qual os homens desejariam voltar, como ele diz, “em busca de uma felicidade perdida”.

E aqui se constelam uma série de tempos perdidos sempre recuando e voltando na poesia de Bandeira. Surge a infância, as vozes de outrora que ele não ouve mais, a vida que podia ter sido e a sua amada inatingível não porque ela seja ideal, esteja acima de nós, mas porque mesmo estando dentro de nós, ela ainda está distante, tal qual uma Vênus branca que encarnasse a inquietante beleza dos personagens botticellianos, descritos por Warburg como se tivessem acabado de despertar de um sonho.

Se, por um lado, Botticelli tinha em comum com a maior parte dos artistas de seu tempo essa atenção ao detalhe, por outro, ao representar as figuras humanas, era guiado por uma predileção toda particular pelos temperamentos serenos, que conferia aos rostos que pintava aquela beleza passiva e sonhadora [...] É possível dizer de várias das mulheres e jovens pintados por Botticelli que acabaram de despertar de um sonho para a consciência do mundo exterior e que, muito embora voltem a agir nesse mundo exterior, imagens oníricas ainda ressoam em sua consciência¹¹⁵

Na sua Tese sobre as pinturas mitológicas de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, Aby Warburg buscou, principalmente, esclarecer o que na antiguidade interessava aos artistas do Quattrocento, como ficou conhecido o período inicial do renascimento italiano. A relação dos pintores renascentistas com a antiguidade se daria, segundo Warburg, toda vez que era necessário representar um movimento “aparente e acentuado”, como o movimento dos trajes ou dos cabelos. Na tentativa de representar essa “intensidade” deslocada para os acessórios da pintura, os pintores buscariam modelos da Antiguidade.

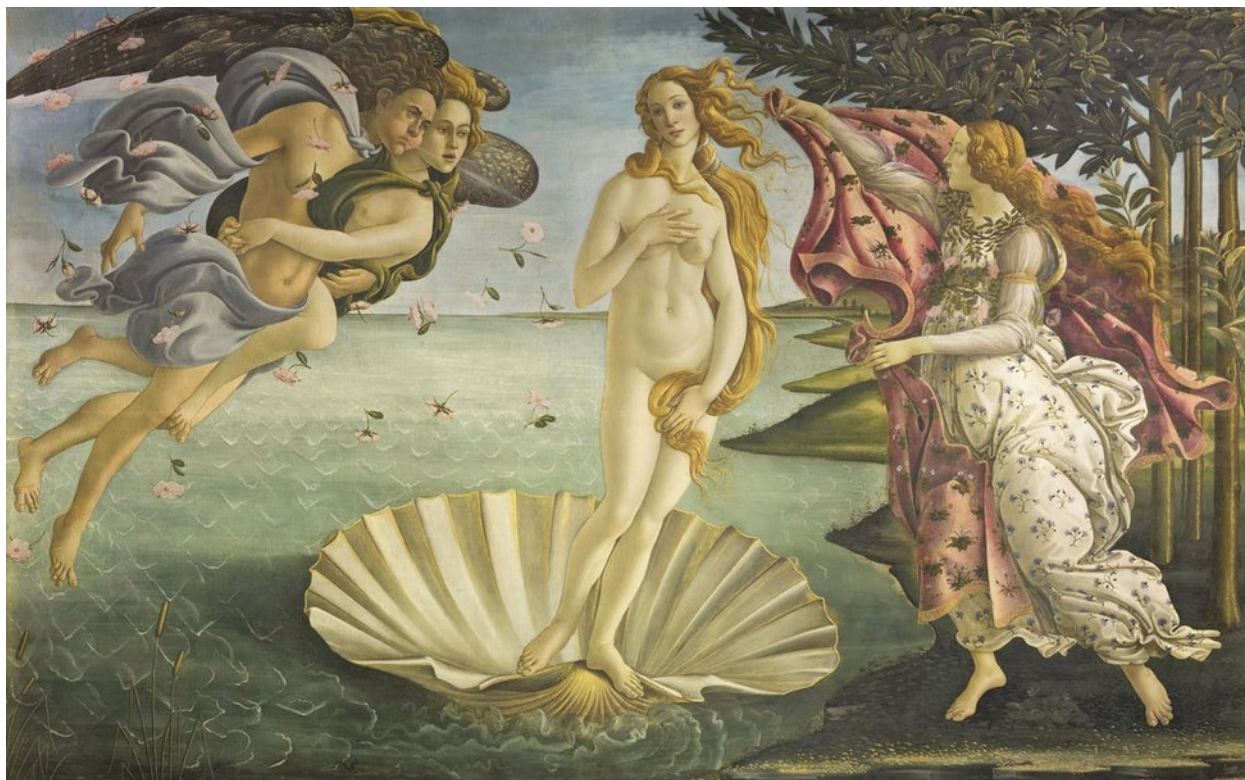
Sobre *O Nascimento de Vênus*, Warburg destaca a possível influência dos Hinos

¹¹³ Ibidem, sem página

¹¹⁴ IVO, Lêdo. “O Prêto no Branco” in: *Poesia observada*. Ensaio sobre a criação poética e afins. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967, p. 201

¹¹⁵ WARBURG, Aby. “O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli” in: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 84

Homéricos na construção da cena, particularmente do segundo hino homérico a Afrodite. O mesmo hino também teria influenciado o poema “Giostra”, de Angelo Poliziano, que guarda muitas semelhanças com a pintura de Botticelli. Segundo Warburg, a influência do poema de Poliziano na pintura pode se dar como certa já que Botticelli destoa dos hinos homéricos da mesma maneira que o poeta.



Sandro Botticelli, O Nascimento de Vênus (1482-1485)

[...] Poderias jurar que das ondas saía
a deusa segurando com a destra o cabelo,
e com a outra mão o doce pomo recobria;
e, marcada pelo pé sacro e divino,
de ervas e de flor a areia se vestia;
ademais, com semblante lego e peregrino
era acolhida ao seio das três ninfas,
e envolta em uma vestimenta estrelada. [...] ¹¹⁶

Há algumas diferenças, como nota Warburg, entre a pintura e o poema, no entanto, “apesar dessas diferenças, o minucioso colorido que Poliziano havia conferido aos acessórios em

¹¹⁶ POLIZIANO apud WARBURG, Aby. “O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli” in: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 30

movimento é retomado por Botticelli com tamanha conformidade que permite dar por certo o nexos entre as duas obras de arte”¹¹⁷

A questão dos acessórios em movimento é, neste sentido, o que Warburg destaca e o que uniria as duas obras, ambas buscando “capturar os movimentos transitórios dos cabelos e trajes”, o que, como ele lembra, corresponderia a uma corrente dominante nos círculos artísticos do norte da Itália.

O procedimento que Warburg observa quando se trata dos acessórios em movimento é aquele que “injeta vida orgânica nos acessórios inanimados”, tendo sempre como ponto de partida os modelos da antiguidade. No caso de Poliziano, Warburg percebe o mesmo movimento de atenção à obra dos poetas antigos, particularmente às descrições dos motivos de movimento. Ele teria assim “formado palavras para descrever esses acessórios em movimento que imitavam com fidelidade as palavras que fora buscar nos poetas antigos – no caso, em Ovídio e Claudiano”¹¹⁸.

Ao comentar o desenho “Estudo para uma composição de Vênus emergindo das ondas”, Warburg utiliza a expressão “brisa imaginária”. “A mesma *brise imaginaire* faz insuflar uma peça de roupa que lembra um xale, estando jogada sobre o ombro esquerdo”¹¹⁹. A forma presente no desenho aparecerá em diversas outras pinturas da época quando se tratava de representar um gesto intensificado normalmente na figura de uma mulher em movimento.

No entanto, Warburg percebe que as três figuras do desenho foram na verdade retiradas de um sarcófago representando o episódio de Aquiles na ilha de Esquiro. No sarcófago antigo, já se via as mesmas vestes em movimento voando livremente pelos ares ao redor do corpo. O detalhe da mulher com a lira aparece nas duas obras, bem como o de um jovem que se afasta fugindo. As personagens femininas que aparecem no sarcófago são chamadas por Warburg de “ninfas dançarinas”, a partir de uma descrição do mesmo sarcófago feita por Pirro Logório.

[...] No sepulcro há seis mulheres esculpidas, como graciosas ninfas, vestidas com os mais sutis véus: algumas delas estão dançando e fazem movimentos com um véu, saltando; com as vestes tão sutis e transparentes, que quase se mostram nuas; uma delas toca uma lira, e as outras, tendo deixado a dança, é como se tivessem corrido para pegar Aquiles¹²⁰

Warburg ainda cita outra passagem, dessa vez de Filarete, onde se pode ler ao final da

¹¹⁷ WARBURG, Aby. op. cit., p. 32

¹¹⁸ Idem, ibidem, p. 37

¹¹⁹ Idem, ibidem, p. 45

¹²⁰ LOGÓRIO apud WARBURG, Aby. “O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli” in: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 47 e 48

descrição de uma cena onde aparecem sátiros e Baco: “Havia duas ninfas com sutis vestes esvoaçantes”¹²¹



Sandro Botticelli, *A Primavera* (1477-1482)

Ao falar sobre *A primavera*, o objetivo de Warburg continua sendo “procurar pela influência dos modelos antigos na representação dos acessórios em movimento”¹²². Uma

¹²¹ FILARETE apud WARBURG, Aby. op. cit., p. 48

¹²² A primeira perturbação que se tem diante de um quadro como *A Primavera*, de Botticelli, seria, como diz Didi-Huberman em *Ninfa fluida* (2015), uma espécie de paradoxo cronológico, um anacronismo que se manifesta não só no cruzamento das diversas fontes nas quais mergulhou Warburg em sua Tese, como também no conflito que o quadro representaria entre a reemergência do antigo que ali se percebe e toda cultura e arte medieval que naquela imagem seria conduzida a um ponto decisivo e sem retorno. “Warburg se recusava a compartimentar, a especializar os domínios da vida social: trai-se a complexidade de uma cultura – e sua energia mesma – ao querer destrinchá-la, isolá-la ou hierarquizá-la em diferentes aspectos [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). Algo muito próximo dessa complexidade percebida por Warburg na cultura do Renascimento foi dito por Jean Seznec em *La survivance des dieux antiques* (1940): “a antítese tradicional entre Idade Média e Renascimento se atenua à medida que conhecemos melhor tanto uma quanto o outro: a primeira aparece “menos sombria e menos estática”, o segundo “menos brilhante e menos imprevisto.” (SEZNEC, 1940, p. 07) A questão fundamental percebida por Seznec a partir de seus estudos realizados no Instituto Warburg é que a antiguidade pagã não renasce na Itália do século XV porque ela já havia sobrevivido na cultura e na arte medieval, “os deuses eles mesmos não ressuscitam, porque eles jamais desapareceram da memória e da imaginação dos homens” (SEZNEC, 1940, p. 07). A sobrevivência dos deuses na Idade Média teria se dado nos próprios sistemas de ideias – nas interpretações propostas pelos antigos para explicar a origem e a natureza das divindades - já constituídos ao final do

descrição de Bayersdorfer, lembrada por Warburg, traz em detalhes os elementos que compoem a pintura de Botticelli, referindo-se ao quadro como uma “Alegoria da primavera”.

Alegoria da primavera. No centro está Vênus, sobre cuja cabeça Amor atira flechas incandescentes nas Graças, que dançam à esquerda. Ao lado delas, Mercúrio dispersa, com seu caduceu, a névoa vista na copa das árvores. Na parte à direita, Flora atravessa a clareira repleta de rosas, enquanto o toque de Zéfiro faz brotar flores da boca da ninfa da terra, que dele foge [...]¹²³

Nas interpretações de Warburg, no entanto, a “ninfa da terra” deveria ser denominada “Flora” e a moça repleta de rosas deveria ser identificada como a deusa da primavera. A atenção de Warburg se volta para os trajes leves e transparentes das personagens femininas do quadro, particularmente para a vestimenta da Graça mais à esquerda, na qual não se vê nenhum traço de cintura e, no entanto, as vestes descrevem um movimento que se ondula e marca determinadas partes do corpo. Warburg nota logo que não há nenhuma marca visível que explique essa disposição dos trajes.

Em relação à outra cena que aparece à direita do quadro, descrita por Warburg como uma “cena de perseguição erótica”, a referência seria mais uma vez Poliziano que, por sua vez, teria se baseado em Ovídio.

Enquanto corre, a moça volta o rosto para seu perseguidor, como para implorar ajuda, e suas mãos e seus braços também fazem um movimento defensivo; o vento brinca com seus cabelos soltos e sua roupa branca e transparente, que em parte flutua em ondas, em parte se espalha em leque. Do canto direito de sua boca brota um feixe de flores diversas: rosas, centáureas e outras.¹²⁴

mundo pagão. Há dois movimentos percebidos por Seznec na arte do Renascimento. Um deles, bem mais aparente, é aquele das cenas de sedução, de rapto, de amor e de embriaguez (*A Primavera*, de Botticelli, as contempla de maneira expressiva), onde proliferam as ninfas com suas vestes esvoaçantes e seus cabelos tumultuados, sátiros, representações de Dionísio, Afrodite, todo um mundo novo que não se via desde o final da antiguidade pagã. Ao lado desse mundo mítico, se afirmaria, no entanto, um outro, menos visível e menos sedutor, diz Seznec, o dos deuses planetários, herois e alegorias, cujos ascendentes imediatos são justamente os deuses da Idade Média, sobreviventes naquele período porque encarnavam ideias, eram alegorias. Trata-se da tradição astrológica medieval que permitiu aos deuses sobreviverem, ainda que de modo mais discreto, na longa Idade Média, continuando a habitar as cúpulas das igrejas e as abóbadas de palácios durante o Renascimento. A mesma ambiguidade percebida por Warburg no Renascimento florentino é também destacada por Seznec. “O que se percebe de ambíguo, neste período, na forma e na atitude dos deuses, vem, sem dúvida, do fato deles oscilarem entre o Norte e o Sul; mas também de que o sopro que os reanima é tanto de espírito dionisiaco, quanto de espírito apolíneo.” (SEZNEC, 1940, p. 171).

¹²³ BAYERSDORFER apud WARBURG, Aby. “O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli” in: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 54

¹²⁴ WARBURG, Aby. “O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli” in: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 61

Warburg estabelece um diálogo entre essa imagem e os *Fastos*, de Ovídio, onde se narra a perseguição de Flora por Zéfiro que terminaria com Flora recebendo, como presente de casamento, a capacidade de transformar em flores tudo aquilo que tocava.

[...] Enquanto fala, exala da boca rosas primaveris.
Eu, que Flora me chamo, era Clóris. [...]
Eu era Clóris, ninfa do Campo feliz, onde sabes
ter sido antes o lugar para os homens afortunados. [...]
Era primavera; eu vagava. Zéfiro me viu; ia-me embora.
Ele me persegue; fujo. Ele ficou mais forte. [...]¹²⁵

No que diz respeito à pintura dos acessórios em movimento no quadro, Botticelli a teria emprestado de mais uma descrição de Ovídio, a da fuga de Dafne diante de Apolo.

um vento contrário
expunha-lhe a nudez, agitando-lhe as vestes,
e a brisa para trás impele os seus cabelos

Mas o perseguidor, com as asas do Amor,
é mais esperto e não se cansa e acossa as costas
da fugitiva e assopra-lhe o cabelo e a nuca¹²⁶.



Gian Lorenzo Bernini, *Apolo e Dafne* - detalhe (1622-25)



Sandro Botticelli, *A Primavera* - detalhe

Ele contempla os cabelos da ninfa flutuando sobre o seu colo sem ornamentos [...]. Ele vê seus olhos brilhantes como os astros; ele vê a sua pequena boca que ele nunca se cansa de ver; ele admira seus dedos, suas mãos, seus punhos, e os seus braços mais que pela metade nus; o que dele se esconde ele imagina ainda mais perfeito. Ela, ela foge (*fugit*), mais rápido que a brisa (aura) leve. [...] Os ventos revelavam a sua

¹²⁵ OVIDIO apud WARBURG, Aby. op. cit., p. 61

¹²⁶ Idem, op. cit., p. 62

nudez, seu sopro vindo sobre ela na direção contrária, agitava suas vestes e a brisa (aura) leve lançava para trás os seus cabelos levantados; sua fuga realça ainda a sua beleza.¹²⁷

Também Boccaccio, no *Ninfale Fiesolano*, traz a mesma cena de perseguição amorosa inspirada em Ovidio, com as ninfas que fogem deixando pelo caminho a lembrança de suas vestes em fogo e aumentando o desejo dos que a perseguem.

Ai, ó bela menina, não fujas
daquele que te ama mais que todas a outras coisas:
eu sou aquele que por ti grande martírio
sente noite e dia sem nunca repousar: [...] ¹²⁸

Warburg estabelece também a relação de complementariedade que existiria entre *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, sendo a cena representada neste último apenas uma continuidade da cena do primeiro quadro.

O nascimento de Vênus representa o devir de Vênus, ao surgir do mar impelida pelo vento Zéfiro até a praia cipriota, e a assim chamada Primavera, o momento seguinte: Vênus aparecendo em seu reino [...] a seus pés espalha-se a nova roupagem da terra num esplendor de flores a perder de vista e, reunidos à sua volta, [...] estão: Hermes, dispersando as nuvens; as Graças, símbolos da beleza jovem; Amor; a deusa da primavera e o vento do oeste, cujo amor transforma Flora numa doadora de flores.¹²⁹

No contexto dos estudos que Warburg vinha realizando a propósito de sua Tese sobre os quadros mitológicos de Botticelli, a criada do afresco de Ghirlandaio surge como a máxima expressão encontrada por ele de toda sua pesquisa sobre a representação do movimento vivo e intensificado na pintura do renascimento florentino.

Enquanto uma forma sintomática, essa criada com ares de mênade antiga alteraria a economia das imagens por meio de alguns processos fundamentais igualmente investigados por Warburg em sua Tese. O primeiro deles foi chamado “deslocamento de intensidade”.

No afresco de Ghirlandaio, esse deslocamento se percebe quando as demais figuras do quadro aparecem impassíveis, imóveis, e todo o movimento se concentra na figura da criada, não no seu rosto, igualmente impassível, mas principalmente nos acessórios da própria figura: suas vestes esvoaçantes.

¹²⁷ OVIDIO, 1970, apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015, p. 82

¹²⁸ BOCCACCIO apud WARBURG, Aby. “O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli” in: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 64

¹²⁹ WARBURG, Aby. op. cit., p. 74

Em *O Nascimento de Vênus*, esse processo é ainda mais evidente quando percebemos o jogo de tensões que se constrói entre a impassibilidade da figura feminina que ocupa o centro do quadro e o movimento que se imprime a tudo ao seu redor. Há um deslocamento de intensidade para os cabelos da Vênus - que se alongam, enrolam-se sobre si mesmos e se espalham no vento soprado por Zéfiro ao canto do quadro - e para o tecido florido que se prepara para recebê-la na costa da praia, sendo levado por uma figura feminina que dança nas bordas da cena.

Em *O Nascimento de Vênus*, que faz a Hora (ou Graça) com seu vestido ao vento e sua grande capa movimentada? Um iconógrafo atento à storia dirá que ela acolhe Vênus à beira-mar e lhe estende uma peça de vestuário para cobrir sua nudez. Warburg diria, além disso, que ela dança à direita do quadro. Que fazem Zéfiro e Clóris (ou Aura)? Warburg diria - afora o fato de eles estarem na origem de uma brisa que empurra a concha de Vênus para a costa - que os dois dançam enlaçados, ainda que seja no ar. Que faz a própria Vênus? *Dança imóvel diante de nós*, isto é, faz de sua simples pose, uma coreografia do corpo exposto. Que fazem os personagens de Primavera? *Todos dançam*. Que fazem as criadas de Ghirlandaio no ciclo de Santa Maria Novella, além de verter água numa tina ou carregar uma bandeja de frutas? *Elas também dançam*, centrais para a dinâmica da imagem, ao mesmo tempo em que passam, marginais à distribuição dos personagens no tema iconográfico¹³⁰

Ao descrever os personagens botticellianos como portadores de uma beleza ao mesmo tempo sonhadora e impassível, Warburg aproxima os quadros do pintor renascentista de uma atmosfera psíquica que termina por produzir a estranha “grandiosidade serena” de suas imagens, expressão usada por Warburg para se referir ao efeito provocado nas obras de arte quando estas sabiam usar, de forma refletida, os motivos da antiguidade. Talvez o encanto das obras botticellianas venha da tensão sutilmente construída entre impassibilidade e o *páthos* antigo deslocado.

Na “travessia excêntrica” estaria o segundo processo por meio do qual a forma sintomática altera a economia das imagens. Georges Didi-Huberman vai lembrar que, de fato, “passam-se muitas coisas perturbadoras à margem dos quadros da Renascença”. “É necessário definir tais estranhezas como travessias, já que modificam, de uma ponta à outra, a totalidade da imagem afetada por esses movimentos, seja ao nível do cromatismo, do dinamismo das formas, ou da significação das mesmas”¹³¹

O fato dessas estranhezas se localizarem nos extremos do quadro também conduzem a

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coreografias das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 218 e 219. Grifos nossos

¹³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva” (Saber das imagens, saber excêntrico) in: *Ymago*. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso: setembro de 2012, p. 18

outro conceito de Warburg: “a causa exterior das imagens”. Essa causa exterior estaria ligada às imagens oníricas, imagens da memória e do desejo, ligadas à paixão, a tudo que é aquém da consciência.

Os acessórios em movimento visíveis na imagem representariam, dessa maneira, aquilo que não se vê, uma causa exterior às próprias obras que, no entanto, são causas internas ao sujeito à medida que habitam seu mundo interior. É neste sentido que as vestes levantadas das ninfas funcionam como índices de desejo. Na *forma* do seu gesto dançante se expressa um *páthos*.

[...] todo o “movimento anímico passional”, ou “causa interna”, passa por um “acessório externo animado”, como se uma energia inconsciente [...] buscasse o substrato de sua marca no material “sumamente” “indiferente”, mas muito plástico, dos drapeados ou dos cabelos¹³²

Foi buscando uma forma para as paixões ou uma “morfologia afetiva”, para usar as palavras de Didi-Huberman, que Warburg desenvolveu um dos seus conceitos fundamentais: o conceito de *Pathosformel*, fórmula de pathos, os gestos intensificados que atravessam o tempo.

A partir de uma compreensão da ciência sem nome¹³³ de Warburg como “uma recusa do método estilístico formal dominante na história da arte no final do século XIX”¹³⁴, opondo à estagnação do formalismo estético uma aproximação à obra de arte, Giorgio Agamben recupera os estudos de Warburg sobre *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de Botticelli, para chegar ao seu conceito de *Pathosformel*.

Na ideia de *Pathosformel*, Agamben percebe que não havia por parte de Warburg uma indiferença em relação aos aspectos formais da imagem, mas sim uma outra forma de entendê-los que, longe de simplesmente opor forma e conteúdo, buscava um outro lugar entre eles. Este “outro lugar” aparece diante de “um conceito como o de *Pathosformel*, em que não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica”¹³⁵

A partir dessa ideia de entrelaçamento ou “intricação”, Georges Didi-Huberman desdobra

¹³² Idem, “Gestos memorativos, deslocados, reversivos: Warburg com Darwin” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 207

¹³³ Foi Robert Klein quem, ao se referir à disciplina criada por Warburg, chamou-a de uma ciência sem nome. “Esse historiador criou uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome [...]”. Essa observação do historiador da arte autor de estudos como “A forma e o inteligível” foi recuperada por Giorgio Agamben no ensaio intitulado “Aby Warburg e a ciência sem nome”.

¹³⁴ AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 111

¹³⁵ Ibidem, p. 112 e 113

a interpretação de Agamben, destacando, justamente, essa relação inédita e inquietante entre coisas ditas heterogêneas e que, em um conceito como o de *Pathosformel*, são agitadas juntas, montadas, amontoadas, coladas, dobradas umas sobre as outras, de modo que cada uma preserva sua singularidade, mas, ao mesmo tempo, não pode ser pensada sem a outra.

O que é uma intricação? É uma configuração em que as coisas heterogêneas ou até inimigas são agitadas juntas: nunca sintetizáveis, mas sem possibilidades de ser desenredadas uma das outras. Jamais separáveis, mas sem possibilidades de ser unificadas num entidade superior. Contrastes colados, diferenças montadas entre si. *Polaridades amontoadas*, empilhadas, amarfanhadas, umas dobradas sobre as outras: “fórmulas” com paixões, “engramas” com energias, marcas com movimentos, “causas externas” (o vento na cabeleira de uma ninfa) com temas psíquicos (o desejo que move a ninfa), “acessórios” (o *parergon*, a periferia) com tesouros (o centro, o coração das coisas), realismo do detalhe com intensidades dionisíacas, artes do mármore (escultura), com artes do gesto (dança, teatro, ópera) etc.¹³⁶

Nessas imagens utilizadas por Didi-Huberman, é possível ver o movimento que vai na direção de uma “superação dos limites da história da arte”, como escreve Agamben, e que estaria no horizonte dessa ciência warburguiana ainda sem nome, que rompe com a ideia de história da arte como disciplina especializada, abrindo-a na direção de outras disciplinas como a antropologia, a psicologia, a etnologia e mesmo a mitologia.

Essa superação de limites na direção de uma ciência mais ampla encontra-se refletida na própria organização da sua biblioteca que, como conta Agamben, começou a nascer quando Warburg tinha apenas 13 anos e propôs ao seu irmão mais novo ceder-lhe os seus direitos de herança, já que ele era o filho mais velho de uma família de banqueiros, em troca da promessa de poder comprar todos os livros que quisesse. O irmão aceitou e se iniciou aí o projeto de uma biblioteca onde os volumes não estão organizados por ordem alfabética, aritmética ou por épocas e estilos, e sim de acordo com os seus interesses e seu pensamento por montagem, choques, oscilações. Como escreve Agamben, Warburg fez de sua biblioteca uma espécie de “imagem labiríntica de si mesmo”, onde se encontrava um livro, perdendo-o, isso porque a lei da biblioteca era aquela segunda a qual a solução buscada não estaria no livro que se procurava, e sim no livro imediatamente ao lado, como à espera do seu leitor, o que fazia com que ela exercesse uma enorme fascinação em todos que nela entrassem.

Para Warburg, cujo objeto de estudo era antes de tudo a imagem e não simplesmente a obra de arte, o que já deixa ver sua maneira diferenciada de conceber a história, esta última

¹³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Campo e veículo dos movimentos sobreviventes: a *Pathosformel*” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 174 e 175

deveria ser vista como “um produto entre religião e prática artística”. “Nossa jovem disciplina se fecha à perspectiva histórica universal através de uma posição fundamental ou demasiado materialista ou demasiado mística”¹³⁷

Warburg fala em uma “análise iconológica que não se deixe intimidar por um exagerado respeito em relação aos limites e considere a Antiguidade, a Idade Média e a Idade Moderna como uma época conexa” e de um método que “procurando iluminar com cuidado uma obscuridade singular, ilumina, em sua conexão, os grandes momentos do desenvolvimento geral”. Nestas duas falas, é possível perceber um método e um modelo de pensamento que busca, antes de tudo, conexões entre épocas consideradas distintas e por isso usualmente separadas. Estabelecer conexões é o que Warburg faz no seu Atlas, na sua biblioteca. Não seriam as pranchas do Atlas *Mnemosyne* grandes conexões entre imagens de variados tempos colocadas juntas a descrever a coreografia de uma “montagem não esquematizada, em constante atividade e jamais fixada de um corpus já considerável de imagens, a rigor, infinito?”¹³⁸

É necessário entender o atlas *Mnemosyne* de Warburg como um espaço no qual

cada órgão [...] é movido por uma energia própria, cada um se enrosca no outro e cada um contradiz o outro em sua própria direção. Não há como esquematizar, não há como sintetizar tal aglomerado de coisas independentes ou até concorrentes, mas tão intimamente atadas. Warburg soube desde logo que cada um dos seus objetos de estudos formava um “organismo enigmático”¹³⁹

Mnemosyne surge assim como uma montagem de imagens-temporalidades que se tensionam a todo momento, sendo capazes de gerar outras percepções, sugerindo, a partir daquelas muitas obscuridades singulares que são as imagens, o desenvolvimento geral das sobrevivências. “Quais são as formas corporais do tempo sobrevivente? Georges Didi-Huberman aponta como resposta o conceito central em Warburg das “fórmulas de páthos”. Nelas é que se manifestaria a sobrevivência do antigo - *Nachleben der Antike* - que, ao lado da *Pathosformel*, formam os dois conceitos fundamentais da ciência sem nome warburguiana.

A sobrevivência do antigo “deve ser situada tanto na vida histórica em si, quanto no buraco – no avesso ou no forro, às vezes na onda de choque, na cauda, portanto – dos

¹³⁷ WARBURG apud AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 115

¹³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 213

¹³⁹ Ibidem, id.

acontecimentos que se sucedem às claras”¹⁴⁰. O movimento da sobrevivência, ainda segundo Didi-Huberman, é aquele que vai no “contra-ritmo do movimento da vida”, desviando seu fluxo natural. Aquilo que sobrevive - as *Pathosformeln* – deve ser compreendido como algo que não está “nem totalmente vivo, nem totalmente morto”, habitando um outro e particular gênero de vida “das coisas que passaram e que insistem em nos assombrar”¹⁴¹. Neste sentido, a tradução mais próxima para a ideia da *Nachleben* seria “vida póstuma” à medida que se trata de uma vida fantasmática das “fórmulas primitivas”.

A ideia da *Pathosformel* enquanto uma espécie de encarnação da *Nachleben*, a forma-afeto onde a sobrevivência se dá a ver, começa a se formar quando Warburg, como vimos acima a partir da sua Tese sobre Botticelli, busca responder ao problema do homem moderno, o homem do Renascimento, que voltaria a fórmulas antigas diante da necessidade de representar, como escreve Didi-Huberman, os “gestos afetivos da presença”.

Ao perceber essa estranha reemergência de fórmulas antigas, Warburg identifica a existência de uma “corrente patética”, uma *transmissão e transformação* de gestos emotivos que se figuram. É assim que em diversos estudos onde ele procura justamente mapear a relação dos modernos com os antigos, Warburg “estende um traço gestual”, escreve Didi-Huberman, ou seja, ele aproxima e tensiona épocas distintas por meio do gesto que volta a aparecer, que sobrevive, explodindo a tradicional linha temporal e abrindo novas formas de comunicação, relação e pensamento entre as diversas temporalidades.

“Procedimento formal da Antiguidade, o exagero gestual”, escreve Warburg, é incorporado pelos artistas modernos e confere às suas representações o mesmo caráter fortemente acentuado que fazia parte das representações antigas. “Ritmo livre, “movimento hipernervoso”, “impetuosidade patética”¹⁴²

As últimas características foram percebidas por Warburg no Renascimento italiano, como uma espécie de contra-ritmo em relação à opinião dominante e às linhas gerais do estilo renascentista que seria marcado pelo equilíbrio, pela racionalidade, por um impulso apolíneo. Ao mostrar a sobrevivência do dionisíaco no Renascimento, ignorada pela história da arte, Warburg abre o estudo da imagem na direção de um espaço muito maior do que aquele imposto pelas amarras do estilo. Lugar de tensões patéticas, a imagem é compreendida por Warburg a partir de um duplo regime.

¹⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Campo e veículo dos movimentos sobreviventes: a *Pathosformel*” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 167

¹⁴¹ Ibidem, id.

¹⁴² Ibidem, p. 171

Pathosformel ou Dynamogramm nos dizem, de fato, que a imagem foi pensada por Warburg segundo um regime duplo, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o pathos com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, *a força com a forma*, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto [...] a Pathosformel, portanto, seria [...] algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas¹⁴³.

A *Pathosformel* – corporificação da sobrevivência – estaria, segundo Didi-Huberman, no centro do problema pensado por Warburg em sua “revolucionária história da arte” e a importância dada a ela ajudaria a entendê-lo como um “historiador das singularidades, não um pesquisador de universalidades abstratas; a seu ver, “os problemas fundamentais”, as *forças*, não estavam “atrás”, mas *diretamente nas formas* [...]”¹⁴⁴

Em conceitos que se estruturam a partir de intricações inquietantes, Warburg também concebe a história e a temporalidade como “pilhas de trapos do tempo”, para recuperar a bela imagem de Didi-Huberman. “Amontoados de tempos heterogêneos, fervilhando como as cobras amontoadas no ritual indígena que tanto fascinou Warburg”¹⁴⁵

A estranha “magia figural das Pathosformeln” é percebida por Didi-Huberman a partir do movimento feito por Warburg de mostrar que para cada situação - seja de morte, defesa, sofrimento, desejo, luta – a Antiguidade criou *formas de expressão* que voltariam a aparecer a cada vez que esses sentimentos se manifestassem. É aí que nascem as “fórmulas típicas do páthos”, imagens criadas pela arte para cada afeto, imagens móveis que foram “como que fixadas por encantamento” e que atravessam o tempo, sobrevivendo nos lugares e sob os disfarces mais improváveis.

[...] a linguagem figurativa do gesto é, graças ao ímpeto indestrutível de sua cunhagem expressiva, forçada a reviver, nas obras arquitetônicas (como, por exemplo, arcos de triunfo e teatros) e plásticas (do sarcófago à moeda), experiências de comoção humana em toda a sua polaridade trágica: do sofrimento trágico à atitude vitoriosa ativa¹⁴⁶

Enquanto veículos dos movimentos sobreviventes, as *Pathosformeln* são, como escreve Didi-Huberman, “fósseis do movimento” que, pela “força formadora do estilo”, convertem-se em “fósseis em movimento”. “Não apenas o páthos não se opõe à forma, como também a gera. Não apenas a gera, como a leva a seu mais alto grau de incandescência; ao intensificá-la, ele lhe

¹⁴³ Ibidem, p. 173 Grifo nosso

¹⁴⁴ Ibidem, p. 174

¹⁴⁵ Ibidem, p. 175

¹⁴⁶ WARBURG, Aby. “Mnemosyne”. (introdução ao Atlas Mnemosyne), *Arte & Ensaios*, 19, 2009, p. 130

dá vida e movimento [...]”¹⁴⁷. Estar diante dessas *formas sobreviventes* é como estar diante de um gesto que reconfigura, porque também destrói em certa medida, o próprio tempo como o conhecimentos.

Ao ver a cultura como um processo de *Nachleben*, de transmissão, Warburg foi influenciado pelas ideias de Richard Semon sobre a memória. É de Richard Semon que vem justamente a noção de traço, chamada por Semon de *engramma*, fundamental para o pensamento warburguiano e sua maneira de compreender o funcionamento das imagens. O *engramma* seria o traço, a marca que todo acontecimento que age sobre a matéria viva imprime nela. Esse traço conservaria uma energia potencial latente que pode, em certas circunstâncias, ser reativada. No instante em que essa energia se manifesta – em que o recalcado retorna – se diz que o organismo age dessa maneira justamente porque recorda um acontecimento anterior. Isso explicaria a sensação experimentada diante de algumas imagens de que uma recorda a outra, um gesto se vê no outro, e assim, indefinidamente.

A imagem e o símbolo funcionariam, para Warburg, como o *engramma*. Neles, se concentraria uma “carga energética e uma experiência emotiva que sobrevivem como uma herança transmitida pela memória social”¹⁴⁸

O comportamento dos artistas perante as imagens herdadas da tradição não era, portanto, para ele, pensável em termos de escolha estética, muito menos de recepção neutra: tratava-se, antes, de um confronto, mortal ou vital, segundo os casos, com as tremendas energias que tinham se fixado naquelas imagens [...]”¹⁴⁹

No confronto com as imagens, Warburg chega a falar em uma “crise decisiva para cada artista”, mas não limita a vivência desse confronto aos artistas, estendendo-o também ao estudioso e ao historiador vistos por ele como “sismógrafos muito sensíveis que respondem aos abalos de longínquos terremotos, ou como “necromantes” que, em plena consciência, evocam os espectros que os ameaçam.”¹⁵⁰

A ausência de uma recepção neutra faria com que as imagens não permanecessem sempre as mesmas. Haveria sempre dois movimentos: se, por um lado, uma imagem recorda a outra, por outro, essa mesma imagem ressignifica a outra, transportando o mesmo gesto para outros

¹⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Em busca das fórmulas primitivas” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 183

¹⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 118

¹⁴⁹ Ibidem, p. 119

¹⁵⁰ Ibidem, id.

contextos, dando a ele novos sentidos a partir de determinada época histórica. O gesto dançante da ninfa é o mesmo e é, ao mesmo tempo, outro, isso porque a imagem carrega em si o traço sobrevivente mas é, antes de tudo, atravessada pelo seu tempo histórico. As *Pathosformeln* são singularidades e não universais eternos, arquétipos situados em um além da história. Elas estão, desse modo, muito próximas da imagem dialética pensada por Walter Benjamin, essa constelação formada pelo choque do Outrora com o Agora que, no mesmo movimento, rasga e recorda.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – *não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta.* - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. * Despertar *¹⁵¹

Diante do exemplo da mênade grega que aparece sob os traços da Salomé dançante da bíblia, ou da serva de Ghirlandaio na qual sobrevive o gesto da Vitória desenhada em um arco do triunfo romano, produz-se algo como uma estranheza, uma perturbação, própria das imagens-sintomas ou imagens dialéticas. “É a estranheza que, no choque anacrônico do Agora (a serva), com o Outrora (a Vitória), abre para o estilo seu próprio futuro, sua capacidade de mudar e de se reformular inteiramente [...]”¹⁵²

Toda novidade radical passaria assim pela revisitação de “palavras originárias” que, em sua sobrevivência fantasmática, sofrem metamorfoses, deslocamentos e inversões. Desse modo, na *Nachleben* empreendida por Warburg, não há uma origem ou algo como uma fonte pura. Toda imagem já é sempre a sobrevivente de uma imagem anterior em um processo infinito de mediações. “As palavras originárias” só existem como sobreviventes, ou seja, impuras, mascaradas, contaminadas, transformadas ou até antiteticamente invertidas [...]”¹⁵³

É neste sentido que a dialética das *Pathosformeln* pode ser percebida a partir daquilo que Warburg chamou “inversão de sentido”. É próprio da fórmula de páthos, como escreve Didi-Huberman, uma espécie de “insensibilidade à contradição”. Assim, ela pode simplesmente deixar sua significação habitual para assumir o significado oposto e uma “mênade pagã pode tornar-se

¹⁵¹ BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 766 e 767

¹⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 216

¹⁵³ Ibidem, p. 217

um anjo da Anunciação [...]”¹⁵⁴

Trata-se de uma inversão energética do *páthos*, noção desenvolvida por Warburg em diversas pranchas do seu Atlas. Por meio dessa inversão, o mesmo gesto pode assumir uma significação contrária. O gesto dançante da Ninfa pode ser um gesto de vida e fertilidade, como o da serva florentina carregadora de frutas, ou mortífero, como o da Salomé no banquete de Herodes. A inversão do *páthos* faz com que a mesma *Pathosformel* Ninfa encene diante de nós incessantes metamorfoses, fazendo-se sempre a mesma e outra.

A Ninfa, portanto, seria a heroína impessoal – pois reúne em si um número considerável de encarnações, de personagens possíveis – da *Pathosformel* dançante e feminina. [...] a Ninfa é a heroína dos “movimentos efêmeros do cabelo e da roupa” que a pintura renascentista quis apaixonadamente fixar, como indicador deslocado do *páthos* das imagens. Trata-se da heroína aurática por excelência: Warburg não apenas associa iconologicamente as *nymphae* e as *aurae*, como também dá a entender que a representação clássica da beleza feminina (Vênus, ninfas), realmente ganha “vida” sob a ação, o sopro, (a aura) de uma “causa externa”: uma estranheza de atmosfera ou de textura”¹⁵⁵

A lógica da *Pathosformel* altera totalmente o modo de compreensão das imagens. Warburg e Benjamin, como tão bem percebeu Didi-Huberman, colocaram a imagem no centro do pensamento sobre o tempo e o tempo no centro do pensamento sobre a imagem. “As *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica [...] em torno dos quais o tempo escreve a sua coreografia”¹⁵⁶. Feitas de tempo, as imagens também estão vivas e a vida própria das imagens seria, imediatamente, *Nachleben*, ou seja, uma “vida póstuma”.

Ele (Warburg) foi o primeiro a perceber que as imagens transmitidas pela memória histórica (Klages e Jung estudaram mais os arquétipos meta-históricos), não são inertes e inanimadas, mas possuem uma vida especial e diminuída, que ele chama, justamente, de vida póstuma, sobrevivência¹⁵⁷

Para Agamben, essa sobrevivência não seria um dado, e sim fruto de uma operação, cuja realização seria tarefa do sujeito histórico. “Por meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam que parecia concluído em si e inacessível, se

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Gestos memorativos, deslocados, reversivos: Warburg com Darwin” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 209

¹⁵⁵ Idem, “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 219

¹⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal), p. 29

¹⁵⁷ Ibidem, p. 36

recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível”¹⁵⁸.

Nessa interpretação, o homem teria um papel fundamental na sobrevivência das imagens, caberia a ele a tarefa, enquanto sujeito histórico, de devolver-lhes a vida, impedindo que elas se transformassem em espectros. “As imagens das quais é feita nossa memória tendem, incessantemente, no curso da transmissão histórica (coletiva e individual), a se enrijecer em espectros e se trata, justamente, de restituir-lhes a vida”¹⁵⁹. No entanto, a vida póstuma das imagens (*Nachleben*), parece ser, para Warburg, um movimento intrínseco à própria imagem. Quando pensamos a sobrevivência a partir da lógica do sintoma, ou mesmo do *engramma* (o traço impresso na memória), a ideia de que se trata de um funcionamento natural das imagens parece mais próxima. Não é o sintoma esse recalcado que retorna sem aviso e que existe em uma região anterior à consciência? A tarefa do artista parece ser, neste sentido, não a de garantir a sobrevivência das imagens, mas sim a sua sobrevivência enquanto imagens de natureza dialética, índices do seu tempo histórico, visto que o artista é quem vai restituir as polaridades da imagem.

Em um fragmento das *Passagens*, Benjamin, como lembra Agamben, vai distinguir as imagens dialéticas das essências da fenomenologia de Husserl, destacando o aspecto histórico das primeiras. “Enquanto essas são conhecidas independentemente de qualquer dado factual, as imagens dialéticas são definidas por seu índice histórico, que as remete à atualidade”¹⁶⁰.

Um breve instante de plena posse das formas [...] como uma felicidade rápida, como a akmé dos gregos, o ponteiro da balança só oscila fracamente. O que espero não é vê-lo logo pender de novo e muito menos o movimento de fixidez absoluta, mas, no milagre dessa imobilidade hesitante, o frêmito leve, imperceptível, que me indica que está vivo¹⁶¹.

A partir dessa passagem do historiador da arte francês Henri Focillon, na qual ele define o estilo clássico como uma imobilidade hesitante, pode-se pensar no lugar da imagem dialética como esse lugar de oscilação, da iminência de uma queda que, no entanto, se suspende, onde se está diante da impossibilidade de imobilidade total, bem como do absoluto movimento, encontrando-se o corpo em algo próximo de um equilíbrio tensivo. Nesse mesmo lugar de tensões, Agamben vai reconhecer a vida das imagens dialéticas. Esta última não estaria “na simples imobilidade, nem na sucessiva retomada de movimento, mas em uma pausa carregada de tensão entre elas”¹⁶², configurando uma espécie de “movimento na parada”. “A imagem dialética

¹⁵⁸ Ibidem, p. 37

¹⁵⁹ Ibidem, p. 33

¹⁶⁰ Ibidem, p. 39

¹⁶¹ FOCILLON apud AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal), p. 40

¹⁶² AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal), p. 40

é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido¹⁶³.

A imagem dialética, tal como pensada por Benjamin, cria um espaço de coexistência tensiva entre dois polos. É um conceito que mantém em suspenso seu objeto, não há síntese. No lugar de soluções e fechamentos, a imagem dialética questiona, expande, fazendo-se essencialmente ambígua. “Onde o sentido se interrompe, lá aparece uma imagem dialética”.¹⁶⁴

Quando Benjamin fala da “dialética em estado de parada”, ele constrói uma relação entre dois termos na qual não há necessariamente uma escolha entre um e outro, tampouco uma síntese de um no outro. Cada termo de uma relação conserva suas particularidades que passam a agir sobre o outro, os termos assim afetam-se, estranham-se mutuamente. Como diz Agamben, “os dois termos não são nem removidos, nem compostos em uma unidade, mas mantidos em uma coexistência imóvel e carregada de tensões”¹⁶⁵.

Walter Benjamin parece, dessa maneira, criar um local de acontecimento para a imagem dialética justamente no instante do intervalo, do entrelugar. Onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível, no *limiar* difícil de capturar, seria o lugar onde lampeja a imagem dialética.

Parece ser este o lugar de onde nos chegam as imagens do atlas *Mnemosyne*, de Warburg. Sobre suas telas negras, a relação que uma imagem estabelece com a outra é, desde sempre, tensiva. Suas temporalidades se chocam, seus elementos se estranham, suas morfologias se recordam, e cada uma continua singular em si mesma.

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível [...]¹⁶⁶

Para Benjamin, lembra Agamben, apenas uma imagem dialética seria capaz de colocar um instante do passado em relação com o presente.

Há uma gravura de Focillon de 1937, na qual o grande historiador da arte [...] parece que quis fixar em uma imagem essa inquietação suspensa do pensamento. Ela representa um acrobata que oscila pendurado em um

¹⁶³ BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 784

¹⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. op. cit., p. 41

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p. 42

¹⁶⁶ BENJAMIN, Walter. op. cit, p. 788

trapézio sobre o picadeiro iluminado do circo. Embaixo, à direita, a mão do autor escreveu o título: La dialectique (A dialética)”¹⁶⁷

O lugar do intervalo, da tensão e oscilação entre dois pólos, onde Benjamin suspendia a imagem dialética, é o lugar ao qual Warburg acreditava pertencer o símbolo, “a uma esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva”¹⁶⁸, trazendo em si tanto a possibilidade de regressão quanto a do mais alto conhecimento. Para Warburg, lembra Agamben, o símbolo é um *intervalo*, e a sua própria ciência sem nome se definiria como uma “iconologia do intervalo”, ou uma psicologia do “movimento pendular entre a posição das causas como imagens e como signos”¹⁶⁹.

Com o símbolo aconteceria algo próximo do que acontece na criação e fruição artística. Warburg fala de uma “função polar do ato artístico” que oscilaria “entre imaginação que tende a se identificar com o objeto e a racionalidade que, ao contrário, procura dele se distanciar”¹⁷⁰. Na própria lógica do ato artístico, Warburg percebe essa oscilação entre dois contrários, duas polaridades, que se reflete na sua concepção de símbolo e no seu conceito de *Pathosformel*.

O espaço de tensões e ambivalências, onde se pode compreender a imagem, o símbolo e a ciência sem nome de Warburg, terminaria por se revelar o espaço mesmo da arte do Renascimento diante da irrupção de uma figura como a Ninfa. Ao perceber que os artistas do renascimento buscavam uma *Pathosformel* clássica - a figura feminina em movimento vinda de sarcófagos e baixos-relevos gregos e romanos – para representar um “movimento externo intensificado”, ou seja, para conferir *páthos* às suas imagens, Warburg desarranja as narrativas usuais sobre o Renascimento, encontrando na arte dita exclusivamente racional uma polaridade dionisiaca.

O aparecimento da ninfa se torna, assim, o signo de um profundo conflito espiritual na cultura renascentista, em que a descoberta das *Pathosformeln* clássicas, com sua carga orgiástica, deveria ser acrobaticamente conciliada com o cristianismo em um equilíbrio carregado de tensões¹⁷¹

O próprio Warburg expõe na introdução ao atlas a ambivalência do Renascimento

¹⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bial), p. 43

¹⁶⁸ Idem, “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 120

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, id.

¹⁷⁰ WARBURG, Aby. “Mnemosyne”. (introdução ao Atlas Mnemosyne), *Arte & Ensaios*, 19, 2009, p. 125

¹⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 123

italiano.

O Renascimento italiano procurou interiorizar essa herança de engramas fóbicos em ambivalência particular: por um lado, para os recém-libertados de temperamento mundano, ela representou um estímulo agradável que permitiu comunicar o que era indizível àqueles que lutavam contra o destino e a favor de sua própria liberdade pessoal. Por outro, [...] tal restituição permaneceu precisamente como ato que acabou por prescrever ao gênio artístico seu lugar espiritual entre a autorrenúncia instintiva ao ego e a consciente criação formal delimitadora: entre Dioniso e Apolo, justamente¹⁷²

A ambivalência percebida por Warburg no Renascimento, e essencial à própria imagem da Ninfa, reflete aquilo que ele chamava de “caráter problemático de sua tradição cultural”, onde não há simples continuidades ou rupturas, mas um processo de transmissões e migrações, marcado por zonas de apagamento (“*missing links*”) e sobrevivências (“transmissões óbvias”). Há “um debate, um desejo, um combate interno a toda cultura, e cujas Pathosformeln sobrevivem diante de nossos olhos, como um sem número de movimentos fósseis”¹⁷³

O processo das migrações por meio do qual sobrevivem as imagens é um processo que não se vê, que se manifesta na história, mas deve ser procurado no avesso, como diz Didi-Huberman. Warburg encontrou no incessante movimento das placas tectônicas uma metáfora para a errância sem fim das imagens. Tanto um quanto outro trabalham incessantemente, em silêncio, e terminam por reconfigurar o desenho da superfície. De maneira bastante freudiana, a vida das imagens é percebida por Warburg “em seu emaranhamento subterrâneo de raízes.”

Mutatis mutandis, é possível constatar processo análogo no âmbito da linguagem gestual que dá forma à arte, como, por exemplo, quando a Salomé dançante da Bíblia aparece como uma ménade grega ou como quando uma serva que carrega uma cesta de frutas – assim como foi imitada de modo plenamente consciente por Ghirlandaio – ocorre no estilo de uma Vitória de um arco do triunfo romano¹⁷⁴

O movimento migratório das imagens - o seu ritmo sintomático – como chama Didi-Huberman, escapa a compreensões que tenham por base categorias iconográficas e históricas tradicionais, trata-se “de trajetos indiretos e de transmissões invisíveis, de acontecimentos inesperados e de latências da memória. Precisamente, tudo isso que caracteriza a noção de

¹⁷² WARBURG, Aby. “Mnemosyne”. (introdução ao Atlas Mnemosyne), *Arte & Ensaios*, 19, 2009, p. 128

¹⁷³ Idem, “Gestos memorativos, deslocados, reversivos: Warburg com Darwin” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 210

¹⁷⁴ WARBURG, Aby. “Mnemosyne”. (introdução ao Atlas Mnemosyne), *Arte & Ensaios*, 19, 2009, p. 126

sintoma”¹⁷⁵.

O caráter sintomático das sobrevivências terminar por fazer delas um movimento menor, mas constante. Uma imagem como a da Ninfa, por exemplo, “se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes”¹⁷⁶, sua natureza neste sentido se aproxima daquela das borboletas noturnas, ou dos vagalumes com suas pequenas luzes (*lucciole*). Por isso, não há nada de grandioso nas sobrevivências, “elas não têm nenhum valor de redenção. E quanto a seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacunar, em trapos: sintomal, em outras palavras”¹⁷⁷. Perceber a natureza das sobrevivências, ainda segundo Didi-Huberman, é saber

ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*. [...] Haverá apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos. Vaga-lumes [...]”¹⁷⁸

Para Warburg, a cultura ocidental também estaria atravessada por uma espécie de esquizofrenia que se deixaria ver em uma polaridade perene entre a ninfa maníaca e o melancólico deus-fluvial. “Parece-me às vezes que, como historiador da psique, experimentarei fazer o diagnóstico da esquizofrenia da cultura ocidental num reflexo autobiográfico: a ninfa

¹⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva” (Saber das imagens, saber excêntrico) in: *Ymago*. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso: setembro de 2012, p. 26

¹⁷⁶ Idem, *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 86

¹⁷⁷ Ibidem, p. 84

¹⁷⁸ Ibidem, p. 42 e 43 - Um episódio ilustra muito bem esse caráter menor das sobrevivências. Trata-se de uma experiência feita por Warburg junto a crianças, durante sua viagem à terra dos índios do Novo México, na qual ele pediu a seu informante, Cleo Jurino, que lhe desenhasse a cobra relâmpago da mitologia hopi. “Certa vez, tentei fazer as crianças da escola ilustrarem um conto alemão, ‘João-nariz-no-ar’, que elas não conheciam; há no conto uma tempestade, e eu queria ver se as crianças desenhariam o relâmpago de maneira realista ou em forma de serpente. Em quatorze desenhos muito vivos, porém influenciados pela escola norte-americana, doze foram realistas. Entretanto, dois deles ainda apresentaram o símbolo indestrutível da cobra com língua em forma de flecha, tal como é encontrada na kiva” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 191). Com essa experiência, Warburg teria compreendido o paradoxo implicado no processo das sobrevivências. Este último se mostraria, antes de tudo, “minoritário, impuro e frágil. Sintomático, em suma”, escreve Didi-Huberman, afastando-se de um modelo arquetípico e aproximando-se de algo como uma “rede complexa de tempos emaranhados”, “símbolos indestrutíveis” e “desfigurações decorrentes da história”. As sobrevivências devem ser entendidas, desse modo, como sintomas transversais, estando muito mais próximas das pequenas que das grandes luzes. Por isso, até mesmo na distribuição dos elementos em um quadro, a “imagem sobrevivente” sempre aparece à margem, nas extremidades, fora do centro. No entanto, tempestuosa, ela espalha seus efeitos e é capaz de inundar a representação inteira. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 192). - DIDI-HUBERMAN, Georges. “Em busca das fórmulas primitivas” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

extática (maníaca), por um lado, e o melancólico deus-fluvial (depressivo), por outro”¹⁷⁹

Na linha extrema da espiral, como diz Agamben, o que Warburg percebe é uma tensão bipolar inerente à civilização ocidental, que esta última não conseguiria dominar. Neste sentido, o essencial seria procurar os sintomas de “um movimento de oscilação pendular entre os dois pólos distantes da prática mágico-religiosa e da contemplação matemática”¹⁸⁰

A divisão entre esses dois pólos, a sua separação total e oposição, como diz Agamben, a “fratura que divide, em nossa cultura, poesia e filosofia, arte e ciência”, talvez seja uma maneira de negar ou mesmo mascarar essa esquizofrenia que, no entanto, deveria ser explorada à medida que forem “aniquiladas as falsas divisões e as falsas hierarquias que mantêm separadas entre si não só as disciplinas, mas também as obras de arte em relação aos *studia humaniora* e a criação literária em relação à ciência”¹⁸¹

Diante dessa polaridade perene, a capacidade de habitar o espaço intervalar, de falar a partir dele, tensionando os opostos e destruindo as divisões e hierarquias, é sugerida pelo próprio Warburg. “Tal ambivalência é exatamente o que gera incômodo no homem espiritual, um incômodo que deveria constituir o objeto profícuo da ciência da cultura, isto é, de uma história psicológica por imagens”.¹⁸² O movimento a ser feito é aquele que procura ver “no gesto dançante da ninfa o olhar contemplativo do deus”¹⁸³, sabendo compreender a ninfa e as demais imagens na sua dupla natureza, isto é, dialética, enquanto *Pathosformeln* sobreviventes.

O artista que souber habitar esse intervalo seria, segundo Warburg, amparado pela memória. Esta última reforçaria os dois pólos entre os quais agita-se o homem e toda cultura ocidental, desempenhando um papel fundamental.

O artista, que oscila entre concepções de mundo religiosa e matemática, é portanto amparado de modo particular pela memória, seja coletiva ou individual. A memória não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois polos-limite da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico¹⁸⁴

À medida que a memória foi vista por Warburg como o lugar que conserva e transmite a energia (*engramma*), lugar obscuro e profundo, onde se imprimem todas as imagens, podemos

¹⁷⁹ WARBURG apud AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 124

¹⁸⁰ Ibidem, p. 124 e 125

¹⁸¹ AGAMBEN, Giorgio. op. cit., p. 128

¹⁸² WARBURG, Aby. “Mnemosyne”. (introdução ao Atlas Mnemosyne), *Arte & Ensaios*, 19, 2009, p.125

¹⁸³ AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 128

¹⁸⁴ WARBURG, Aby. op. cit., p. 125

pensar que o atlas, essa impressionante montagem de imagens que ficou incompleta com a morte de Warburg, em 1929, constituída por 79 painéis de tela negra nos quais estão fixadas cerca de mil fotografias, parte de um projeto que Warburg chegou a definir algumas vezes como um “diagnóstico do homem ocidental”, não poderia ter um nome melhor.

Ele a definiu uma vez, um tanto enigmaticamente, como “uma história de fantasmas para adultos”. Considerando a função que ele atribuía à imagem como órgão da memória social e engramma das tensões espirituais de uma cultura, compreende-se o que ele queria dizer: seu “atlas” era uma espécie de gigantesco condensador em que se reuniam todas as correntes energéticas que tinham animado e ainda continuavam a animar a memória da Europa, tomando corpo em seus “fantasmas”. [...] A Mnemosyne de Warburg [...] permitiria ao “bom-europeu” [...] tomar consciência do caráter problemático de sua tradição cultural e talvez conseguir, desse modo, curar sua “esquizofrenia” e “auto-educar-se”¹⁸⁵.

Ao dar a seu atlas o nome da deusa da memória, Mnemosyne, Warburg faz referência não só a esse lugar no qual se refugiam todas as imagens, como também a todas as artes personificadas na figura das nove musas, filhas de Mnemosyne e Zeus. Não podemos esquecer que as Musas eram originalmente ninfas dos rios e lagos, o que faz de Mnemosyne uma espécie de “ninfã superior”, assim como era Vênus. Próxima às ninfas, Mnemosyne também compartilha a sua natureza dupla, pois se a deusa promete guardar os homens do esquecimento, ela também pode condená-los aos infernos.

Lembremos que o prelúdio da *Teogonia*, de Hesíodo, se abria com uma invocação às Musas enquanto elas “se afastavam [já], vestidas de densa névoa” ou “vagando na noite”. Lembremos qual tempo elas supostamente poderiam desvendar, “quando elas dizem a um só tempo o que é, o que será, o que foi, das suas vozes em uníssono”. Lembremos que sua mãe se chamava Mnemosyne. E que Mnemosyne formava ela mesma a fonte de um rio que, com Léthe – o esquecimento – conduzia até os Infernos¹⁸⁶

Na captura pelas ninfas, que metaforiza a relação dos homens com as imagens, experimenta-se um instante de felicidade atravessado pela sombra da morte, ou, invertendo os termos, um instante de morte atravessado pela promessa de felicidade. Não foi assim, a propósito, que Vênus apareceu de dentro da noite a alguns viajantes cansados tal como um desejo fascinado de morte?

¹⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio. op. cit., p. 121 e 122

¹⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfã Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 141

Parte 3

O signo de Vênus a pairar sobre a poesia bandeiriana talvez nos permita estabelecer um vínculo entre essa poesia de destacados traços modernistas, reconhecidos pelo próprio Manuel Bandeira, com uma época anterior ao movimento modernista, época que constitui uma espécie de “incômoda pedra”¹⁸⁷ na historiografia literária, para recuperar as palavras de José Paulo Paes, definida com o termo, que se coloca desde o início como problemático, “pré-modernismo”.

O crítico Alfredo Bosi, um dos estudiosos do período, destaca justamente o caráter ambíguo do termo que pode sugerir uma simples precedência cronológica, ou seja, aqueles que vieram antes do modernismo, e, ao mesmo tempo, dar a ideia de uma “precedência temática e formal em relação à literatura modernista”¹⁸⁸, ou seja, escritores e obras que já poderiam em alguma medida ser considerados modernistas antes do início do movimento modernista propriamente dito, inaugurado na Semana de Arte Moderna de 1922. Trata-se de um termo ambíguo e, de certo modo, problemático, que não deixa de traduzir o aspecto igualmente ambíguo do período em questão, referido mais de uma vez no ensaio de José Paulo Paes como um período “intervalar” e “limítrofe”.

A complexidade do período deve-se também ao fato de que, a exemplo de todo momento de transição, a época traz, fato também lembrado por Bosi, tanto características tradicionalistas e, nesse caso, os autores seriam “pré-modernistas” apenas por uma questão cronológica, como também características mais inovadoras que já deixariam ver a revolução estética do modernismo. “Entretanto, ao elemento *conservador* importa acrescentar o *renovador* [...] Um Euclides, um Graça Aranha, [...] um Lima Barreto injetam algo de novo na literatura nacional, na medida em que se interessam pelo que já se convencionou chamar “realidade brasileira”¹⁸⁹.

Ao falar mais particularmente de Graça Aranha e Lima Barreto, Bosi ainda vai dizer, já relacionando ambos os autores àquelas que serão as características mais comumente associadas ao movimento modernista, que “ambos expressavam uma atitude espiritual frontalmente antipassadista, inovadora e premonitória da revolução literária dos anos 20 e 30; e, principalmente, achavam-se ambos impregnados de forte sentimento nacional [...]”¹⁹⁰.

No sentido de auxiliar a delimitação desse espaço “pré-modernista” na literatura brasileira, Paulo Paes ensaia o movimento de “transpor, do campo das artes visuais (e aplicadas)

¹⁸⁷ PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 64

¹⁸⁸ BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 11

¹⁸⁹ Ibidem, p. 12

¹⁹⁰ Ibidem, p. 105

para o campo da arte literária, o conceito de *art nouveau* ou “arte nova”¹⁹¹. Tal transposição talvez também pudesse ser aproximada do gesto feito por Warburg. “Já em 1902, Warburg escreveu que sua busca das “fontes” não visava explicar as obras de arte por textos, e sim reconstituir o laço de conaturalidade (antropológica), de coalescência natural entre a palavra e a imagem”¹⁹². Podemos mesmo inverter a ordem dos termos para dizer que a nós, como também acreditamos ser o caso de José Paulo Paes em seu ensaio, também não se trata de explicar os textos literários pelas obras de arte, mas sim de propor criticamente um outro modo de leitura de nossa poesia moderna e contemporânea que passa por tal vínculo antropológico entre palavra e imagem.

Como lembra Paulo Paes, a transposição do conceito de *art nouveau* para a literatura está longe de ser uma novidade, já tendo sido feita por críticos como Flávio L. Motta que, entre outras coisas, vê, como uma das características do *art nouveau*, o fato de ter antecedido e contribuído para o movimento modernista. José Paulo Paes percebe o fato de que os adjetivos “novo” e “moderno” já sugerem por si só uma particular proximidade entre os dois momentos.

Apesar de não ter surgido com manifestos e palavras de ordem, o *art nouveau*, desde o início, e de maneira próxima ao movimento modernista, buscou “reagir contra o academicismo [...] para, com os novos materiais e as novas técnicas, postos à sua disposição pelo progresso industrial, criar formas novas, em vez de copiar as antigas”¹⁹³.

O *art nouveau* é não só um estilo de época comum às várias artes – a arquitetura, a pintura, o desenho, as artes aplicadas do mobiliário, da vidraria, dos adereços, da tipografia, da ilustração, do vestuário etc. e, *the last but not the least*, a poesia e a prosa de ficção –, mas até mesmo, como quer Champigneulle, “uma filosofia, uma ética e um comportamento”¹⁹⁴.

O *art nouveau*, como um modo de pensamento, de fato traduziu o espírito de toda uma época, a chamada *belle époque*, o longo período de paz que se estendeu de 1870 até a Primeira Guerra Mundial. Prosperou principalmente junto a uma rica sociedade burguesa, “amante do luxo, do conforto, dos prazeres”¹⁹⁵. Muitas críticas feitas ao *art nouveau* originam-se no fato de que a arte nova ignoraria a realidade e as misérias, os aspectos mais grosseiros e sombrios da

¹⁹¹ PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 65

¹⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 217

¹⁹³ PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 65 e 66

¹⁹⁴ Ibidem, p. 66

¹⁹⁵ Ibidem, p. 67

vida cotidiana, distanciando-se do naturalismo, por exemplo, e encerrando-se em um espaço idealizado, onde importava apenas a beleza e a felicidade proporcionada pela criação de novas formas. No entanto, problematizando a questão, talvez os aspectos mais positivos do *art nouveau* estejam justamente em sua inovadora investigação formal (e aqui não estamos distantes novamente de uma comparação com o movimento modernista).

Como lembra Paulo Paes, se o *art nouveau* se distancia do naturalismo do século XIX, ele se aproxima em diversos aspectos do barroco pela sua “exuberância ornamental” e, acrescentaríamos, pela sensação de movimento que é própria de suas formas. Além disso, não há, como bem pontua José Paulo Paes, uma negação do natural por parte da arte nova, mas sim uma vontade de “descobrir a estrutura interior das coisas, os processos ocultos de criação das variadas formas de vida vegetal e animal, para depois estilizá-los, processos e estruturas, em formas artísticas”.¹⁹⁶

“Realçar o estrutural” surge então como um dos gestos fundamentais do *art nouveau* a partir do qual ele constrói o seu entrelaçado de linhas, a sua rede viva de contornos, os seus ornamentos fluidos e abundantes, o que quase poderíamos ver como uma espécie de *dança do desejo*.

A hipótese de que o desejo poderia desempenhar um papel fundamental em um movimento como o *art nouveau* ganha força quando pensamos no fato de que a inspiração e investigação das formas da natureza – plantas, flores e animais - que serão estilizadas de modo ornamental pelos artistas do *art nouveau* era animada, como bem lembra Paulo Paes, por “uma exaltação dionisiaca da vida, um vitalismo de cuja formulação filosófica se encarregara Nietzsche, o pensador mais prestigioso da época”¹⁹⁷.

A propósito dessa presença marcante de Nietzsche no final do século XIX e sua influência em diversas correntes artísticas e estilísticas, talvez seja interessante pensar como Nietzsche foi recebido e lido por alguns autores e artistas brasileiros. A artista Maria Martins, por exemplo, em seu livro sobre Nietzsche, comentado pela escritora e crítica de arte Veronica Stigger no texto “Escritos de Maria Martins: 1958-65”, entendia o filósofo alemão e outras personalidades como Van Gogh e Rimbaud, como uma dessas “figuras diabólicas” que estariam fora de seu tempo. No entanto, escreve Veronica, “apesar de o final do século XIX não estar preparado para recebê-los, era o período que, na aposta de Maria Martins, entraria para a história como o século “demoníaco” por excelência”¹⁹⁸. Já o século XX não seria o terreno ideal para que

¹⁹⁶ Ibidem, id.

¹⁹⁷ Ibidem, id.

¹⁹⁸ STIGGER, Veronica. “Escritos de Maria Martins: 1958-65” in: *Maria*. Org: Charles Cosac. São

essas figuras florescessem por apresentar-se, segundo Maria Martins, com sua “civilização materialista e sem romantismo”, na qual não haveria lugar para a “exaltação dionisíaca” que teria permitido a Nietzsche criar uma obra em diversos sentidos revolucionária. Veronica ainda lembra que “o Nietzsche de Maria Martins é, antes de tudo, uma alma atormentada no melhor estilo dos gênios românticos, que “compunha e escrevia, em períodos de grande exaltação”¹⁹⁹. A obra de Nietzsche foi percebida por Maria Martins a partir do seu *páthos* trágico, do desejo avassalador que a movia, da não separação entre vida e arte²⁰⁰. Neste sentido, é interessante notar, como diz Veronica, a maneira encontrada por Maria Martins de se aproximar em alguma medida dessa zona limítrofe e perigosa: colocar o desejo no centro da sua obra.

Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 265

¹⁹⁹ Ibidem, p. 267

²⁰⁰ Em contrapartida, um crítico como José Veríssimo, apesar de reconhecer a influência de Nietzsche no final do século XIX e início do século XX, dizendo frases como “Nietzsche está na moda” (VERÍSSIMO, 2001, p. 163) e sugerindo que haveria uma correspondência entre as suas ideias e a “índole do momento” (VERÍSSIMO, 2001, p. 163), tem uma visão bastante negativa e podemos dizer quase oposta àquela de Maria Martins. Adjetivos como “vaga”, “imprecisa”, “incoerente”, “contraditória”, “vária” e “inconsequente” são usados pelo crítico para qualificar a filosofia de Nietzsche no que nos parece uma incompreensão do seu pensamento que apenas reforçaria aquilo que diz Maria Martins, ao ver Nietzsche como uma dessas “figuras diabólicas” que estariam fora de seu tempo. Fora de seu tempo, Nietzsche e sua “obra revolucionária”, para lembrar novamente Maria Martins, não parece ter sido de fato compreendido por muitos críticos do período. De qualquer maneira, podemos pensar que tudo aquilo que José Veríssimo usa para criticar o pensamento de Nietzsche poderia ser invertido e visto justamente como o que confere à sua filosofia seu caráter inovador. Neste sentido, seu pensamento estaria “fora de seu tempo” justamente por aquilo que traz de contraditório quando propõe uma montagem de coisas e tempos heterogêneos; poderíamos apenas lembrar a esse respeito a tensão que Nietzsche propõe a partir da música de Wagner entre o dionisíaco e o apolíneo, não mais os vendo como instâncias separadas, mas sim descrevendo uma inquietante intricação de ambos. Do mesmo modo, por ser “vago”, palavra que poderíamos substituir por “fluido”, o pensamento de Nietzsche traz consigo a potência das coisas que não se deixam fixar, que não se deixam apreender e fechar em uma fórmula pronta porque estão sempre na direção da *abertura*. Não é outro o caminho do desejo em torno do qual Nietzsche fez girar toda sua obra. A “exaltação dionisíaca” de que falava Maria Martins também aparece no texto de José Veríssimo, mas agora como mais uma crítica a essa filosofia “que tudo quisera destruir, para criar em lugar um mundo novo, onde a expansão do indivíduo encontrasse as máximas possibilidades, livre, enfim, de todos os “preconceitos” sociais, espirituais e morais [...]” (VERÍSSIMO, 2001, p. 163 e 164). A filosofia que, nas palavras de José Veríssimo, “mandava gozar a vida plenamente”, tendo como adeptos “egoístas e gozadores”, de fato não deixava, como ele mesmo reconhece, de refletir a índole do momento, de modo que vemos muito dela no *art nouveau*. De Nietzsche, o *art nouveau* toma emprestado a afirmação da vida, do desejo, sem deixar de jogar com a morte, com certa dimensão trágica. E aqui, não estamos distantes do erotismo tal como visto por Georges Bataille (Cf. BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957), erotismo que desde sempre divide opiniões, pois há os que reconhecem a sua força e há os que preferem diminuí-la, mesmo ignorá-la. Para estes, Nietzsche surge como o “individualista decidido”, “o egoísta seco”, “o imoralista cínico” (VERÍSSIMO, 2001, p. 167). Para os que não só reconhecem, como incorporam e exploram as tensões do erotismo, caso de Maria Martins, a afirmação do desejo, desdobrada de uma certa *potência do feminino*, produziu imagens delicadas e ao mesmo tempo mortíferas, onde o feminino ambíguo é fonte de vida e morte.

Como vimos, ela estava consciente que seu tempo – o “século XX ambicioso e vulgar”, com sua “civilização materialista e sem romantismo” – era avesso à “revolta geradora das grandes obras imortais”..No entanto, por isso mesmo, quiçá nunca foi tão necessário que o desejo fosse assumido com tanta força e convicção pelos artistas²⁰¹

A presença de Nietzsche se verifica na própria obra poética de Manuel Bandeira. O poema “Nietzschiana”, de *Estrela da manhã*, figura justamente uma personagem feminina acometida pela “sensação do nada”, tão familiar ao pensamento de Nietzsche. Ao explicar tal sensação a partir do atavismo, ou seja, o reaparecimento de uma característica no organismo depois de várias gerações de ausência, o poema não só faz uso do procedimento bandeiriano de trazer as grandes questões como a morte e o niilismo para um mundo mais próximo, mediando tais deslocamentos muitas vezes com um humor muito peculiar, como também tangencia a lógica do sintoma ao falar de coisas adormecidas por longo tempo e de seu improvável e insuspeitado despertar. Além disso, a “nietzschiana” do poema reluz como mais uma das estrelas distantes do poeta. A última linha do poema a descreve acima de nós, acima do tempo, como está a morte e o desejo: o “Êxito intacto”.

A partir da influência de Nietzsche, o desejo surge, em alguma medida, atravessando a renovação estética proposta pelo *art nouveau* em sua aproximação da ciência e da técnica com o mundo da natureza, sugerindo-se em cada esforço dos artistas “ao estilizar as linhas estruturais nas volutas dinâmicas, serpeantes e caprichosas”²⁰².

Não por acaso, uma das figuras centrais em toda estética do *art nouveau*, a aparecer um pouco por toda parte como um sopro sensual, seja nos cartazes de Alphonse Mucha, seja a dançar nos mobiliários, seja encravada nas construções arquitetônicas ou quase diluída em meio à exuberância de detalhes nas obras de Klimt, será aquela da *femme fatale*, encarnação do prazer e do desejo erótico, traduzida no tema artenovista do “eterno feminino”, também tão presente aliás nas esculturas de Maria Martins que, como bem observou Veronica, “parecem não se deixar fixar numa forma definida – tendendo à massa, ao emaranhado, ao informe”²⁰³, e que assumem para si a potência do erotismo e do feminino.

²⁰¹ STIGGER, Veronica. “Escritos de Maria Martins: 1958-65” in: *Maria*. Org: Charles Cosac. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 271

²⁰² PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 68

²⁰³ STIGGER, Veronica. “Escritos de Maria Martins: 1958-65” in: *Maria*. Org: Charles Cosac. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 249



Alphonse Mucha, *Monaco Monte Carlo* (1897)



Jean-Antoine Injalbert, *Hôtel Chappaz*, Béziers, (França, final séc XIX)

No contexto da estética artenovista, o tema do “eterno feminino”, escreve José Paulo Paes, “esplende no estereótipo da mulher moderna, liberta dos preconceitos da vida burguesa [...] do estigma da inferioridade e convertida em dominadora [...]”²⁰⁴.

As composições florais, na sua graça ondulante, encerram uma sensualidade e delicada suavidade que evocam naturalmente a mulher. E tão naturalmente que a mulher acaba por se unir à flor nas representações cênicas do panorama da Arte Nova. Os longos cabelos desdobram-se em volutas que seguem os movimentos dos braços torneados. Os tipos femininos libertam-se, quer representando danças felizes, como nos cartazes de Chéret, quer nas elegantes estilizações de Mucha ou na morbidez de Klimt. [...] E se se pode desenhar um protótipo de mulher Arte Nova, ele é, sobretudo em França, uma mulher sensual, livre, feliz de viver. Por alturas de 1900, a parisiense mundana ou semimundana, sempre de uma elegância fulgurante, espiritual e luxuosa, tortura os homens e é a vedeta²⁰⁵.

Walter Benjamin no capítulo das *Passagens* dedicado ao Jugendstil fala de três linhas distintas que seriam descritas pelo *art nouveau*. A primeira delas seria a linha da perversão, a

²⁰⁴ PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 72 e 78

²⁰⁵ CHAMPIGNEULLE, B. *A Arte Nova*. Tradução: Maria Jorge Couto Viana. Editorial Verbo, 1984, p. 94 e 98

segunda a linha hierática, e a terceira a linha da emancipação, onde encontramos justamente a figura da *femme fatale* e, ainda, a presença de Nietzsche.

De fato, o *Jugendstil* descreve duas linhas distintas. A da perversão conduz de Baudelaire a Wilde e Beardsley; a linha hierática vai de Mallarmé a George. Finalmente, delineia-se mais fortemente uma terceira linha, a única que extrapolou o domínio da arte. Trata-se da linha da emancipação que, partindo das *Fleurs du Mal*, liga os subterrâneos de onde surgiu o *Diário de uma Garota Perdida* aos pontos culminantes de *Zaratustra*²⁰⁶.

Nas *formas femininas fluidas*, às quais a exuberância dos ornamentos e o cruzamento quase delirante das linhas emprestam um sutil movimento, desabrochando “em saias que se abriam como corolas de flores”²⁰⁷, não é possível reconhecer a sobrevivência de uma outra forma? Podemos nos perguntar em que medida as vestes ondulantes das mênades esculpidas sobre vasos e sarcófagos da antiguidade já não trazem aquela que será a exuberância ornamental do *art nouveau*, de modo que um dos principais procedimentos formais da arte nova já estava dado, em alguma medida, nos gestos intensificados da antiguidade. Teríamos então nesta que é uma das figuras centrais da estética artenovista - estética que não por acaso toma como motivos típicos e recorrentes as libélulas e as borboletas, aplicando-se, como nos diz Champigneulle, em “exprimir o fugidio”, a “mobilidade do líquido”, “agarrar a fragilidade do ser transitório transformando-o em matéria sólida”²⁰⁸ - a *sobrevivência de uma forma do passado* que chega ao início do século XX em toda vitalidade do seu desejo: aquela da Ninfa.

Em uma tentativa de responder ao seu objetivo inicial, tentar compreender melhor a literatura do período “pré-modernista” a partir do *art nouveau*, José Paulo Paes faz no seu ensaio o movimento de buscar em diversos autores do período, tanto na prosa quanto na poesia, marcas estilísticas e formais que os aproximassem de uma estética artenovista. Um dos argumentos que daria sentido a essa aproximação é o fato de que, em diversos momentos de seu estudo, Alfredo Bosi vê justamente a “ênfase no ornamento” como a principal característica do “pré-modernismo” brasileiro.

No entanto, lembra Paulo Paes, tal ornamentação deve ser diferenciada entre uma “ornamentação superficial” e uma “ornamentação consubstancial”. O primeiro tipo serviu para

²⁰⁶ BENJAMIN, Walter. “Pintura, Jugendstil, Novidade” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 912

²⁰⁷ CHAMPIGNEULLE, B. *A Arte Nova*. Tradução: Maria Jorge Couto Viana. Editorial Verbo, 1984, p. 12

²⁰⁸ Ibidem, p. 102 e 104

que diversos críticos se referissem, de maneira pejorativa, ao “estilo enfeitado” que caracterizaria a obra de diversos autores do período. A eloquência ou opulência da linguagem, a abundância de imagens e metáforas, o acúmulo de efeitos sonoros ou visuais pela exploração de figuras de linguagem, tudo isso poderia conferir a um texto em prosa (e também a um texto poético) um aspecto ornamental ou, se quisermos, artenovista. No entanto, muitos são os casos lembrados por Paulo Paes em que a ornamentação no estilo é pensada como parte da economia da obra de modo a reforçar sentidos e ideias que se queira transmitir.

Canaã, de Graça Aranha, é um dos textos em prosa onde Paulo Paes melhor vê realizada, ao lado de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, a estilização ornamental artenovista. Já Alfredo Bosi, que não se preocupa em fazer tal distinção, evita falar em prosa ornamental ao se referir ao romance de Graça Aranha e reserva o termo para as obras do período vistas por ele como conservadoras e tradicionalistas, não deixando de conferir ao ornamento apenas uma conotação negativa. No lugar de prosa ornamental, ele prefere falar em “processos impressionistas” em *Canaã*, ressaltando o jogo de formas, cores e aspectos luminosos do ambiente que aparece em diversas descrições do romance, visto pelo crítico como ainda muito próximo do “amplo paisagismo romântico”²⁰⁹.

No entanto, Paulo Paes responde de certa maneira à leitura de Bosi dizendo que o conceito de impressionismo não lhe parece adequado para descrever apropriadamente “as características ornamentais da prosa de um Raul Pompéia, de um Graça Aranha”²¹⁰, onde prevaleceria, segundo Paes, “uma vontade de estilização”, “um intento de construir efeitos” - características próprias do *art nouveau* – que “pouco tem a ver com o registro impressionista de sensações e percepções”²¹¹. Ele ainda vai dizer que “talvez fosse melhor falar então em “expressionismo”, tendência da qual foram precursores alguns dos artistas capitulados no *art nouveau*, como Gaudí ou Munch”²¹².

A célebre cena de Maria adormecida na floresta em meio aos vagalumes, na qual Bosi identifica procedimentos impressionistas, também se aproxima claramente da estética artenovista, pois, além de refletir a vontade de estilização do *art nouveau* na costura exuberante, muito plástica, nos volteios sensuais e quase etéreos de suas imagens, recupera um dos temas fundamentais da arte nova: o do “eterno feminino”. Maria surge, na prosa de feições utópicas de *Canaã*, quase como uma morta-viva, um fantasma, uma Ofélia não mais morta sobre a água, mas

²⁰⁹ BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 111

²¹⁰ PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 73

²¹¹ Ibidem, id.

²¹² Ibidem, id.

sim sobre as folhas, velada pelos vagalumes e seus lampejos. O trecho não deixa de sugerir a sua condição de *noiva* o que, etimologicamente, nos aproxima ainda uma vez das ninfas.

Maria foi cercada pelos pirilampos que vinham cobrir o pé da árvore em que adormecera. A sua imobilidade era absoluta, e assim ela recebeu num halo dourado a cercadura triunfal; e interrompendo a combinação luminosa da mata, a carne da mulher desmaiada, transparente, era como uma opala encravada no seio verde de uma esmeralda. Depois os vagalumes incontáveis cobriram-na, os andrajões desapareceram numa profusão infinita de pedrarias, e a desgraçada, vestida de pirilampos, dormindo imperturbável, como tocada de uma morte divina, parecia partir para uma festa fantástica no céu, para *um noivado com Deus*...E os pirilampos desciam em maior quantidade sobre ela, como lágrimas das estrelas. Sobre a cabeça dourada brilhavam reflexos azulados, violáceos e daí a pouco braços, mãos, colo, cabelos sumiam-se no montão de fogo inocente. E vagalumes vinham mais e mais, como se a floresta se desmanchasse toda numa pulverização de luz, caindo sobre o corpo de Maria até o sepultarem numa tumba mágica. Um momento, a rapariga inquieta ergueu docemente a cabeça, abriu os olhos, que se deslumbraram²¹³.

Se na prosa, Paulo Paes não encontra tanta dificuldade em perceber o espaço artenovista, o mesmo não acontece com a poesia já que, como lembra o crítico, nesta “a linguagem “figurada” ou “ornada” é própria do gênero”²¹⁴. A alternativa seria então deixar de lado “o que demonstre ser retardatariamente parnasiano ou simbolista, para distinguir, no restante, o que ainda não seja ostensivamente modernista e então caracterizá-lo como um resíduo especificamente artenovista”²¹⁵.

Para auxiliá-lo, Paulo Paes recorre às doze rubricas temáticas que Jost Hermand criou com o objetivo de selecionar na lírica alemã de 1900 os poemas que poderiam ser considerados como pertencentes, de alguma maneira, à vertente alemã do *art nouveau*, o Jugendstil. “São elas: dança e vertigem; embriaguez da vida; o grande Pã; entrelaçamento monístico; sensações primaveris; magia das flores; lago e barco; cisnes; sonho ao crepúsculo; horas de entorpecimento estival; a maravilha do corpo; paraíso terrestre”²¹⁶.

É importante considerar as peculiaridades existentes entre a lírica alemã e a brasileira e também o fato de que os “esquemas simplificadores”, como diz Paulo Paes, terminam por se mostrar sempre limitados ao deixar muita coisa de fora, neste sentido, há uma limitação “na aplicabilidade do elenco temático de Hermand à nossa lírica pré-modernista”²¹⁷, o que não

²¹³ ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 157 Grifo nosso

²¹⁴ PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 76

²¹⁵ Ibidem, p. 76

²¹⁶ Ibidem, p. 77

²¹⁷ Ibidem, id.

significa que ele não encontre eco em muitas produções poéticas do período, incluindo algumas que poderíamos ver como as mais improváveis peças artenovistas.

Pensamos aqui na poesia de Augusto dos Anjos, aquela que, para Alfredo Bosi, é a única exceção no cenário de uma poesia pré-modernista que representa “o elemento conservador de motivos e de forma [...]”²¹⁸. Mas como considerar este “desprezador das energias vitais”, nos termos de Bosi, “o mais artenovista de nossos poetas”, tal como formulou José Paulo Paes? Para este último, Augusto dos Anjos, que ele vê como o poeta mais original desse período intervalar, pode ser visto como artenovista na medida em que “leva ao paroxismo a preocupação de estilizar as linhas-de-força do processo da criação natural. Leva-os às fronteiras do *kitsch*, até onde, aliás, não as teme levar Gaudí”²¹⁹.

Ao falar de Augusto dos Anjos, Alfredo Bosi pontua características formais e estilísticas de sua poesia que terminam, de alguma maneira, por aproximá-la do que diz José Paulo Paes, reforçando a vontade de estilização do poeta, ou, em outras palavras, o que poderia ser visto como traços artenovistas em sua poesia.

O poeta de Eu é um poeta eloquente. O dramático de suas tensões, que às vezes tende para o trágico do inelutável, encontra forma ideal em quartetos de decassílabos fortemente cadenciados, em que são copiosos os versos sáficos, de manifesta sonoridade, as rimas ricas e as palavras raras e esdrúxulas²²⁰.

Podemos pensar, ainda, diante de um poeta que escreveu os conhecidos versos,

Não sou capaz de amar mulher alguma
Nem há mulher talvez capaz de amar-me.²²¹

que talvez a única mulher que ele poderia ser capaz de amar seria uma que já estivesse irremediavelmente morta, surgindo-lhe branca e impassível como um fantasma, ou, seguindo o título de outro dos seus poemas: uma Vênus morta.

Sonho abraçar-te, pálida camélia,
Mas neste sonho, langue e seminua,
Pareces reviver a antiga Ofélia,
À opalescência trágica da lua!²²²
[...]

²¹⁸ BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 55

²¹⁹ PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 80

²²⁰ BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 48

²²¹ ANJOS, Augusto dos. “Queixas Noturnas” in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996, p. 292 e 293

²²² Ibidem, p. 440



John Everett Millais, *Ofélia*, 1852 (detalhe)

A Augusto dos Anjos soma-se também este que é considerado um de nossos principais poetas modernistas - igualmente marcado pela experiência de amar mulheres que já estão mortas - mas que publica seus primeiros livros justamente durante os anos de transição do “pré-modernismo”: Manuel Bandeira.

Alfredo Bosi reconhece, como “fato curioso”,

a presença das poéticas neo-parnasianas ou neo-simbolistas nos maiores vultos do Modernismo e do Pós-Modernismo; presença que se revelou, em mais de um caso, constante no itinerário do poeta. Assim, Manuel Bandeira, com *A Cinza das Horas* (1917), prendia-se ao veio crepuscular do Simbolismo [...]²²³

Interessante que o crítico não fale do segundo livro de Bandeira, *Carnaval*, também de cronologia pré-modernista, e onde podemos verificar a ocorrência de traços mais expressivos do que seria uma “estética artenovista”, para além de uma estética neo-parnasiana ou neo-simbolista. É justamente neste sentido e pensando nas rubricas temáticas de Jost Hermand que Paulo Paes lembra o livro de Manuel Bandeira “publicado em 1919 e portanto de rigorosa cronologia pré-modernista; nele, há peças facilmente classificáveis em algumas das rubricas de Hermand, em especial na primeira”²²⁴, aquela que apresenta o tema da dança e da vertigem.

Vejamos com mais calma um poema de Bandeira, publicado em *Carnaval*, em que não só aspectos formais, como também temáticos, sugerem a presença de traços artenovistas na fase

²²³ BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 38

²²⁴ PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 78

inicial da poesia bandeiriana, uma fase que, pela mescla de estilos que engendra – traços parnasianos, simbolistas e românticos – não pode ser vista como simplesmente parnasiana, simbolista ou romântica, tampouco, nesse momento, como ostensivamente modernista, mas, talvez, como sugere Paulo Paes, pudesse ser pensada como um “resíduo artenovista”. Trata-se do poema “Alumbramento”.

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica brancura
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar.
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!
Oh, cristalizações da bruma
A amortalhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma
Vinhão desabrochar à flor
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...
Vi a licorne alvinitente!...
Vi...vi o rastro do Senhor!...

Eu vi a Via-Láctea ardente...
Vi comunhões...capelas...véus...
Súbito... alucinadamente...

Vi carros triunfais...troféus...
Pérolas grandes como a lua...
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

- Eu vi-a nua...toda nua!²²⁵

O poema “Alumbramento” é construído em versos regulares, octossílabos, uma métrica muito usada pelos parnasianos. Os versos

vêm dispostos em estrofes também regulares, tercetos perfeitamente uniformes, compostos bem ao gosto dessa mesma linhagem poética, segundo o padrão da terça-rima, sem romper, ao que parece, qualquer convenção tradicional: o verso do meio de cada estrofe rima com o primeiro e o terceiro da seguinte, até o fim, quando então um verso

²²⁵ BANDEIRA, Manuel. “Alumbramento” in: *Carnaval- Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 176

isolado rima com o do meio da estrofe precedente. Como se sabe, esta forma fixa, talvez de origem provençal, ficou famosa com Dante, que a utilizou na *Divina Comédia*²²⁶

O primeiro verso do poema encadeia duas exclamações: Eu vi os céus! Eu vi os céus! O verbo “ver”, que aparece duas vezes nesse primeiro verso, terá destaque ao longo de todo poema, invocando os sentidos e, ao mesmo tempo, lançando-os para o alto. O poema assim começa do alto, maravilhado pela visão de um céu imenso e distante. As duas exclamações reforçam o maravilhamento, quase uma sensação de êxtase, epifania. O poema como um todo surge enquanto uma grande visão súbita e cada novo terceto apresenta o que parecem ser variações de uma mesma imagem. A interjeição “oh” com a qual se inicia o segundo verso do terceto, reforça o espanto diante de algo imenso, descrito como uma “angélica brancura”. Os dois adjetivos acumulados trazem uma ideia de pureza divinizada. Tudo é elevado, intacto, sem nenhuma mancha, revela-se totalmente, não há véus. O terceto encerra-se com mais uma exclamação, reforçando o maravilhamento inicial.

A atmosfera elevada do início continua a desdobrar-se na próxima estrofe. As imagens sugerem a ausência de qualquer obstáculo que se interponha entre o poeta e a vivência de um encantamento.

E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Nesse verso, imaginamos que o poeta contempla uma imagem feminina que surge elevada e pura como um anjo. Tal como os anjos, ela parece habitar os céus, como um outro desdobramento da estrela distante. O adjetivo “pura” com que se encerra o verso reforça a idealização dessa imagem. O poeta apenas a sente e o verbo “sentir” mais uma vez insinua uma experiência dos sentidos, uma emoção que se conecta àquela beleza incólume. As duas reticências que se intercalam prolongam o impacto da visão e também o próprio desejo. Elas surgem enquanto recurso estilístico de uma maneira muito próxima daquela com que aparecem em outros poemas de Bandeira que veremos mais à frente, como “A Filha do Rei” e “Poemeto erótico”, quase como índices de um desejo indefinido que se alastra feito um incêndio.

As imagens do verso seguinte constroem-se de modo semelhante às aquelas do primeiro verso. Novamente, a visão se direciona para aspectos da natureza, denunciando traços românticos. Surge a neve, esse outro elemento diáfano e efêmero. Os versos traduzem um

²²⁶ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 147

espanto, as exclamações e interjeições elevam a estrofe, *armam efeitos* (se quisermos usar um vocabulário artenovista), inclusive a palavra final – a cintilar – que mais uma vez nos remete às estrelas, arremessa o olhar para o alto.

O quarto terceto, muito plástico, surge quase como a descrição de uma cena. O caráter de montagem que desde o início se insinua como uma espécie de princípio geral da construção do poema, aqui se torna mais expressivo pelo encadeamento e acumulação de imagens e orações. A visão agora se concentra no mar, se desloca do corpo feminino muito branco e puro para o lugar no qual ele parece pairar. A cena, cuidadosamente refeita pela forma poética, parece recordar aquela da própria Vênus de Botticelli, sendo arrastada até a praia pelo vento soprado por Zéfiro.

Eu vi o mar! Lírios de espuma
 Vinham desabrochar à flor
 Da água que o vento desapruma...

A imagem dos “lírios de espuma” tem seu sentido acentuado pelo corte do verso e a menção à espuma nos faz pensar novamente na Vênus nascida da espuma do mar misturada ao esperma do sexo cortado do deus dos céus, Urano, justamente os céus que iniciam o poema. Os lírios que se combinam à espuma igualmente nos fazem lembrar dos delicados lírios que voam em um dos cantos do *Nascimento de Vênus*, dançando ao sabor do vento de Zéfiro. Da mesma maneira, o conjunto de imagens que constitui o terceto nos traz à lembrança a outra cena que se passa no canto oposto do quadro de Botticelli: a da ninfa que aguarda Vênus na praia, levando nas mãos um pano florido desfeito pelo vento. A presença de um *enjambement* suspende o sentido do segundo verso que vai se completar apenas no próximo, destacando a *imagem da água*, o que sugere talvez a importância desse elemento fluido e erótico para a organização geral do poema. Ao especificar que não se trata de qualquer flor, mas uma “flor d’água que o vento desapruma”, o poema nos sugere outra imagem ao mesmo tempo lírica e plástica que parece uma metáfora para a própria Vênus. As reticências ainda uma vez encerram o último verso do terceto.

Vale dizer que, em nossa leitura, não estamos sugerindo ser o quadro de Botticelli uma das fontes para o poema de Bandeira, apenas, em um exercício de imaginação e construção de hipóteses que possam *abrir o poema*, percebemos nas imagens que nos são oferecidas pelo próprio poema certos vínculos inquietantes entre a cena pintada por Botticelli e os versos escritos por Bandeira.

O próximo terceto reitera e acumula diversas visões. E surge a imagem da estrela em um contexto sagrado. As repetições constantes do verbo “ver” não só acentuam o caráter visionário do poema, o movimento que o aproxima de um arrebatamento, como também lhe conferem um

ritmo ondeante. “Alumbramento”, que convoca tantas imagens da natureza, parece emprestar da natureza, e das ondas em particular, o seu funcionamento cíclico. Ao olhar o desenho do poema como um todo, com suas abundantes reticências que surgem quase como um *ornamento*, deixando ver uma vontade de estilização, o que ele recria graficamente parece ser o próprio desenho das ondas espaiadas, a correr em sua dança sem fim.

O ritmo então é o de ondas que vêm crescendo para desdobrar-se em ecos persistentes no espaço das pausas ou das reticências, quando se quebra o movimento, mas ainda podem ressoar as rimas – melodia ondulada que vai arrastando para cima, para os ápices interrompidos, e nos abandona, a cada passo, no cume das ondulações, até a reveladora exclamação do fim²²⁷

Nos tercetos finais, Vênus se insinua na imagem da “Via-Láctea ardente”, e o poema parece convocar não mais uma ou outra estrela, mas, em um crescente que o lança no desconhecido, esse lugar onde moram todas as estrelas. No entanto, essa imagem se constrói a partir de um choque interno. O adjetivo “ardente”, que poderia talvez estar no lugar de uma outra construção mais previsível como “Via-Láctea celeste”, traz essa imagem tão inacessível, quase abstrata, para um plano carnal. A Via-Láctea arde como um corpo de mulher.

No tumulto das reticências, o terceto fala em véus, os mesmos véus que não apareciam antes. Como uma imagem do limiar, um objeto em si mesmo ambíguo, os véus são interessantes e particularmente sugestivos para o próprio movimento poético bandeiriano no sentido em que eles ao mesmo tempo deixam e não deixam ver. São como objetos dialéticos, de dois lugares, de dois tempos. Guardam o mistério e insinuem o prazer. Sobre a Vênus tão branca, aparentemente sem véu, paira entretanto um véu que não vemos, que faz da sua nudez tão exposta algo, ao mesmo tempo, impenetrável.

Toda aparição do poema se passa de repente. O último terceto ainda uma vez remete a visão para planos grandiosos, procedimento que igualmente poderíamos pensar como artenovista à medida que o poema explora desde o início a armação de efeitos, quase em uma tentativa de reproduzir a elevação própria dos alumbramentos. A imagem dos “carros triunfais” nos faz pensar nos cortejos dos deuses, nas suas aparições efêmeras e impactantes. Ao mesmo tempo, a

sugestão apoteótica de carros triunfais e troféus que precedem a revelação da amada, podem até recordar aquela aparição do carro triunfal em que surge luminosa, em meio à maravilha de um cortejo insólito, uma mulher velada – Beatriz, logo em seguida descoberta: encontro de Dante com a amada inacessível antes de subir ao cume do Purgatório, lugar do Paraíso terrenal, onde a lua é sempre a “eterna pérola”²²⁸

²²⁷ Ibidem, id.

²²⁸ Ibidem, p. 159 e 160

A imagem das “pérolas grandes como a lua” também nos recorda a concha sobre a qual paira Vênus, como se esta última estivesse no lugar da pérola. Pérola e Vênus desse modo se comunicam, podendo ser a pérola mais uma metáfora da Vênus no poema. Ela é inacessível e misteriosa como a lua, imagem que igualmente lança o poema em uma atmosfera simbolista, também reforçada pelo sobreposição de sentidos e sensações em que a visão explorada ao extremo será, ao final do poema, quase como uma *forma de tocar*, o que poderíamos traduzir com a conhecida expressão “tocar com os olhos”.

Como uma última mirada na direção do alto, o poema reitera a visão dos céus, voltando ao mesmo movimento do início para depois, no entanto, precipitar-se como em um abismo.

- Eu vi-a nua...toda nua!

O isolamento do verso, exigido pela própria forma poética adotada, reforça ainda mais o seu impacto. O travessão do início anuncia uma fala, conferindo ao verso certo tom declarativo, uma enunciação que de repente jorra. E esse único verso é como um violento fluxo de desejo. O movimento vai do alto ao baixo, do cosmo ao corpo, o alumbramento surge então profanado pela experiência do corpo, pelo jogo erótico, pelas nuances do prazer, “a noção é essencialmente profana, ligando-se diretamente a uma raiz material no corpo e no desejo e identificando-se com a visão erótica, frequentemente siderada pela nudez do corpo feminino”²²⁹.

Essa imagem igualmente reconfigura o sentido de todas as imagens anteriores que passam então a ser vistas como metáforas naturais da nudez feminina, “encadeadas pelo feixe de luz branca alucinante”²³⁰. O feixe de luz branca termina por funcionar como

uma cadeia da memória, feixe de aparições que repetem uma aparição primeira, partículas luminosas ou vestígios mnêmicos, presos à lembrança prazerosa de uma experiência primeira de satisfação do corpo, fonte de luz, subitamente revelada aos olhos maravilhados de um sujeito²³¹

A palavra “alumbramento”, que dá título ao poema, traz em si mesma a ideia de luz, como um clarão forte que ao mesmo tempo nos cega e nos fascina. Não por acaso, a luz é um elemento fundamental em todo o poema. As imagens luminosas se acumulam – os céus, a brancura, o cintilar, as estrelas, a lua, as pérolas, a própria nudez – em um procedimento semelhante àquele que Bandeira voltará a adotar em um poema posterior: “A Filha do Rei”.

²²⁹ Ibidem, id.

²³⁰ Ibidem, p. 151

²³¹ Ibidem, p. 154

A brancura do corpo nu – não esqueçamos que no início o poema fala em “angélica brancura” já descrevendo a imagem feminina revelada apenas ao final – faz dele uma espécie de corpo fantasmático. Em “Alumbramento”, trata-se também de aparições, de fantasmas. E o espanto, outra face do alumbramento, marcado na exclamação final, mas que, de certa maneira, se faz presente no poema todo, talvez seja aquele vivido diante de uma imagem que nos assombra por estar morta. “[...] nessa eclosão de luz a própria visão tende a ofuscar-se, *alucinada*, perdida na fixidez do branco, beirando a aniquilação, pela fusão ou dissolução na continuidade sem limite desse objeto da paixão que engloba o universo todo”²³²

A revelação ofuscante de uma imagem feminina já morta nos remete igualmente às imagens dantescas que parecem estar latentes no poema sendo, no entanto, recuperadas em um “movimento inverso ao da ascensão sublime, pela exposição final da nudez do corpo, revelação que ofusca como a luminosidade que emana de Beatriz”²³³



Sandro Botticelli, ilustração para a Divina Comédia, de Dante Alighieri

Em diversos aspectos essa visão ofuscante, bela e sempre distante, inacessível de antemão por já estar morta, tal como surge neste poema de Bandeira e em muitos outros, recorda Beatriz, a amada impossível de Dante, a *donna angelo*, como chamada pelos poetas provençais, a mulher elevada a anjo do paraíso que, como lembra David Arrigucci em sua leitura, se fez mito.

Importante lembrar que nos versos de Bandeira o alumbramento é visto a partir da

²³² Ibidem, p. 157

²³³ Ibidem, p. 160

experiência do corpo e o corpo, por sua vez, “alumbrado”, termina por revestir-se de um estranho sortilégio e converte-se no próprio cosmo. Como percebe Arrigucci, “o corpo é o cosmo”. “A inspiração poética, visão sublime, nasce do corpo. Em sua gênese, a lírica, para Bandeira, se prende ao erótico, a um impulso que tem o poder de mudar o mundo, ao convertê-lo em imagem.”²³⁴

A Vênus, em cuja imagem está implicada aquela da Ninfa, esse objeto amoroso inatingível por excelência que se espalha por toda obra de Bandeira, é sempre dupla, não é celeste e pacificada, mas impura e trágica, como nos mostraram Warburg e, a partir dele, Georges Didi-Huberman. Como no desejo erótico pensado por Bataille, a súbita iluminação na sua intensidade de vida também se faz atravessada pela morte. “[...] a iluminação bandeiriana se aproxima, paradoxalmente, da noção de milagre. Sendo um instante de paroxismo de vida, ela contém, em contradição, o germe da morte. Ela é a intensidade momentânea da vida num quadro de morte onipresente.”²³⁵

No paradoxo de Vênus se debate a poética bandeiriana na qual tudo igualmente se faz duplo, uma poética de aparições, alumbramentos e lampejos recortados contra o ruído constante da morte. “A Vênus de Botticelli é bela à medida que ela está nua. Mas ela é tão fechada, tão impenetrável, quanto é bela.”²³⁶

É ao próprio Poliziano que Didi-Huberman volta para perceber o detalhe de que o nascimento de Vênus é precedido no próprio poema por uma espécie de catástrofe divina, um cenário tempestuoso, terrível, atravessado de horror. A nudez de Vênus aparece relacionada, em *Afrodite Anadiomene*, lembra Didi-Huberman, tanto ao pudor quanto ao horror. “Toda a sensualidade, toda a beleza e leveza afrodisíacas do corpo nu se inscrevem sobre um fundo de horror, de morte e de castração”²³⁷. Didi-Huberman ainda vai dizer: “Vênus é dupla, ela não é uma entidade pura. Vênus ama Marte porque a Beleza, nomeada Vênus, não pode existir sem essa contradição”²³⁸. O nascimento de Vênus surge aqui como um tipo de catástrofe produtora de beleza. A Nudez carregando consigo uma inquietude mortal²³⁹.

²³⁴ Ibidem, p. 152

²³⁵ Ibidem, p. 135

²³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vênus*. Nudité, rêve, cruauté. Paris: Gallimard, 1999, p. 11

²³⁷ Ibidem, p. 36

²³⁸ Ibidem, p. 44

²³⁹ É também de maneira dupla que Daniel Arasse em “O Nu deitado na pintura da renascença” vê a *A Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano, uma obra que, mais de três séculos depois, serviu como modelo direto da *Olympia* (1863), de Édouard Manet. “Beleza ao mesmo tempo celeste e eroticamente íntima, dotada de uma presença enigmática que cabe ao espectador atualizar de acordo com este ou aquele modo na sua contemplação” (ARASSE, 2015, p. 197). Em outro capítulo do mesmo livro, “A Vênus de Urbino ou o arquétipo de um olhar”, Arasse reafirma a relação dialética sobre a qual repousaria o

Interessante pensar que a natureza da espuma, paradoxal em sua materialidade etérea, reverbera em si mesma a dupla natureza da própria Vênus, não é à toa que Vênus, essa ninfa por excelência, nasce da espuma, elas são feitas da mesma substância.

Quase nada, e no entanto: não é nada. Um alguma coisa, e entretanto: somente um tecido formado de espaços vazios e de paredes muito sutis. Um dado real, e no entanto: uma entidade que teme o contato, que se abandona e rebenta à menor tentativa de captura. É a espuma tal como ela se mostra na experiência cotidiana. O suprimento de ar faz perder sua densidade a um líquido ou a um sólido; o que parecia homogêneo, estável e autônomo se transforma em estruturas soltas e frágeis. O que se passa aqui? É a mistura das mais contrárias substâncias que se tornam fenômeno na espuma. Ao elemento sutil regressa aparentemente a pérfida faculdade de penetrar nos elementos mais pesados e de se fundir intimamente com eles, de maneira frequentemente fugitiva, mas também, em alguns casos, por um longo tempo²⁴⁰.

Da associação da água com o ar, se produz, diz Peter Sloterdijk, uma “espuma úmida, líquida e fugitiva”²⁴¹, espuma de natureza nínfica que, “sob a sua forma fugitiva, dá a ocasião de observar com os próprios olhos a subversão da substância”²⁴². Em sua potência de subversão, a espuma igualmente deixa ver o funcionamento do próprio sintoma, não por acaso, Sloterdijk lembra o fato de que a espuma sempre esteve associada ao noturno, ao onírico, por não ser algo durável, permanente, que pudesse ser tocado com as mãos. Por isso, ela serviu, durante muito tempo, como “metáfora do inessencial e do intolerável”²⁴³.

Neste sentido, a dissipação da espuma, o movimento em que “a substância mais sólida se decompõe em uma poeira de gotas”²⁴⁴, ou, como diz Sloterdijk, “a matéria atravessa uma crise

quadro, este último oferecendo-se a uma leitura “aberta” por parte do espectador. “Sua interpretação pode oscilar entre dois extremos: ou ele verá o quadro em função da cultura da sua época – e se tratará então do esplendor da Vênus nua, a mais pura “Vênus celeste”, que será oferecida ao seu olhar; ou ele verá no quadro a representação nua de uma intimidade corporal normalmente recoberta no mundo – e ele poderá ir até considerar “obscena” essa figura projetada, de fato, na frente do quadro” (ARASSE, 2015, p. 209). O caráter duplo dessa Vênus ao mesmo tempo celeste e obscena, tal como aparece em muitos poema de Bandeira, se reflete na própria tensão e ambiguidade do lugar “teatral” onde ela faz sua aparição no quadro analisado por Arasse. “[...] O lugar onde está pintada a Vênus é um insituável “entre-dois”, o entre-dois onde se incarna o corpo da pintura [...] esse corpo está lá, o mais perto, quase pode ser tocado [...] mas ele aparece ainda mais intocável tanto que, para vê-lo, é preciso se afastar e tomar distância para enxergá-lo na sua grandeza natural” (ARASSE, 2015, p. 209). - ARASSE, Daniel. *Désir sacré et profane*. Le corps dans la peinture de la renaissance italienne. Paris: Les Editions du Regard, 2015

²⁴⁰ SLOTERDIJK, Peter. *Écumes – Sphères III*. Tradução do alemão por Olivier Mannoni. França: Pluriel, 2013, p. 23

²⁴¹ Ibidem, p. 24

²⁴² Ibidem, id.

²⁴³ Ibidem, id.

²⁴⁴ Ibidem, p. 25

histérica”²⁴⁵, seria como a dissipação dos fantasmas porque a espuma úmida, assim como o sintoma fluido, é um “emblema da subversão do sólido pelo intolerável”²⁴⁶.

Se a espuma traz em si esse poder de subversão, de diluição, ela, igualmente, concentra um poder de fulguração, de rebentação, um ímpeto de vida. A partir da célebre narração mitológica do nascimento de Vênus, “esta história macabra e lírica”²⁴⁷, Peter Sloterdijk lembra que a espuma sempre esteve associada à fertilidade. Como ele diz,

no seio das tradições da velha Europa, da Índia, e do Oriente-Próximo, encontramos uma ligação estreita entre *os complexos de representação da espuma do mar e as metamorfoses da vida indestrutível*. Com o relato que faz do nascimento espumoso da deusa Afrodite, nascida dos desdobramentos de uma castração de Titã, o rapsodo filosófico que era Hesíodo [...] tornou marcante para a tradição ocidental a relação entre espuma (*áphros*) e a potência generativa²⁴⁸

Quando o nome da deusa é retirado do termo grego *áphros*, que significa justamente espuma, se estabelece de imeditato, por uma “feliz ilusão etimológica”, para usar as palavras de Peter Sloterdijk, uma relação entre a deusa do amor e da fertilidade e essa “substância asubstancial a qual nós emprestamos ainda aqui dignas funções erógenas”²⁴⁹. A espuma fértil da qual se nasce, a espuma como aquilo capaz de dar origem a uma vida, ou ao mundo, poderia ser então pensada, diz Sloterdijk, como análoga ao útero²⁵⁰, essa ““ancestral caverna” de onde se pode voltar a nascer”²⁵¹.

Sloterdijk nos recorda, no entanto, que não se trata na narrativa mitológica de qualquer espuma, mas, antes de tudo, de uma espuma que concentra em si mesma desejo, morte e tempo, já que o nascimento de Vênus, como sabemos, combina a violência erótica (o sexo cortado de Urano) com a ação do tempo (Urano é ferido por Chronos). A espuma das ondas do mar misturada ao sangue nada tem de pureza, ela é contaminada em sua “energia espermática arcaica”²⁵², ou seja, em sua potência de vida, pela morte.

O paradoxo da espuma é, ainda, o paradoxo da ninfa, o paradoxo dessas coisas que tiram sua força (*áphros spermatikós*²⁵³) da própria fragilidade. Um pensamento da espuma, nesse

²⁴⁵ Ibidem, id.

²⁴⁶ Ibidem, p. 26

²⁴⁷ Ibidem, p. 35

²⁴⁸ Ibidem, id. Grifo nosso

²⁴⁹ Ibidem, id.

²⁵⁰ Ibidem, p. 38

²⁵¹ STIGGER, Veronica. “O útero do mundo”. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 21

²⁵² SLOTERDIJK, Peter. *Écumes – Sphères III*. Tradução do alemão por Olivier Mannoni. França: Pluriel, 2013, p. 37

²⁵³ Ibidem, p. 38

sentido, não seria um pensamento vago, superficial, sem consistência, que se reduz ao noturno, ao subjetivo, ao romântico, mas sim um *pensamento-limite* que coloca em seu centro a noção de sintoma como perturbadora de todas as outras.

Um poema como “Alumbramento” deixaria ver na figuração da imagem dupla de Vênus, o regime duplo e o complexo entre-tempo em que parece se suspender a obra bandeiriana, denunciando vinculações formais e temáticas com uma poética pré-modernista que poderíamos caracterizar como “artenovista” à medida que suas características principais são partilhadas pela arte nova. Entre elas, os poemas de *Carnaval* trazem justamente a ênfase no ornamento, bem como a afirmação de um desejo vivido na exploração e experiência do corpo e, como um desdobramento deste último, o tema do “eterno feminino”.

Tal aproximação de Bandeira com o “pré-modernismo” - esse momento inapreensível de nossa historiografia literária - feita aqui principalmente a partir dos movimentos iniciais de sua poesia que, no entanto, sobrevivem em sua obra madura, não é feita para classificar ou caracterizar o poeta como pré-modernista ou “artenovista”. Ao contrário, ao invés de propor classificações, esse gesto buscar compreender a poesia de Manuel Bandeira como uma poesia resistente em se deixar classificar neste ou naquele período ou movimento estético-literário, justamente por sua complexidade, construindo-se como um drapeado de estilos e tempos.

Os próximos livros de Bandeira, principalmente *Libertinagem*, de 1930, mostram a forte influência que o Movimento Modernista, em tudo que este teve de revolucionário, seja no campo formal, seja no campo temático, teve na obra do poeta. Vale lembrar, no entanto, que o próprio Bandeira, mesmo reconhecendo sua enorme dívida com o modernismo, preferia não estabelecer uma postura de ruptura radical com o passado. “Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme”²⁵⁴.

Yudith Rosenbaum, em estudo sobre a poesia de Bandeira a partir do *topos* da ausência, fala em uma confluência de estilos que se impõe de imediato ao estudo da sua obra. Parnasianismo, simbolismo, penumbrismo, as vanguardas europeias e o modernismo brasileiro teriam influenciado o poeta que “incorpora os traços marcantes do período de transição (que ocupa as duas primeiras décadas do século XX), superando a estética passadista e se firmando no terreno da modernidade”²⁵⁵. Perceber essa confluência de estilos seria algo decisivo para

²⁵⁴ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 71

²⁵⁵ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 23 e 24

apreender melhor a complexidade da obra poética de Bandeira que “soube safar-se de todas as camisas-de-força das várias escolas, forjando um caminho próprio inconfundível”²⁵⁶.

Yudith igualmente não deixa de lembrar o fato de que a obra de Bandeira parece estar atravessada muito mais por reaparições e transformações, do que propriamente por movimentos de recusa ou ruptura total. Ela lembra que alguns de seus procedimentos modernos já estavam dados nos primeiros livros, ainda que de maneira mais tímida, e que os livros tardios, mesmo dominados pela marca modernista, não perdem completamente os tons “penumbristas e crepusculares”, próprios do simbolismo e do romantismo, tão expressivos nos primeiros livros.

Se os três primeiros livros estão, de fato, mais intensamente imbuídos da tríplice conjugação estética – parnasianismo, simbolismo e crepuscularismo –, essas duas últimas vertentes ainda poderão ser encontradas na obra futura do poeta, devidamente transformadas e renovadas. Isso porque elas acabam circundando, de algum modo, a temática da ausência, trabalhando as noções da falta e da incompletude²⁵⁷

O mesmo movimento é feito por Norma Goldstein no seu estudo sobre “O primeiro Bandeira e sua permanência”²⁵⁸. Em uma análise dos três primeiros livros de Bandeira, *A cinza das horas*, de 1917, *Carnaval*, de 1919, e *O ritmo dissoluto*, de 1924, ela aponta justamente a convivência no plano temático dos traços penumbristas, então dominantes, com temáticas modernistas como a proximidade e transfiguração do cotidiano e o tom irônico e de brincadeira que já se anunciavam. No plano formal, ela destaca a convivência de formas fixas e clássicas com alguns traços anunciadores do modernismo, como “deslocamentos de acento, rimas toantes e tensão rítmica”²⁵⁹. O que a autora mostra ao tratar da poesia inicial de Bandeira é “em que medida ela tem características permanentes do poeta”, ou seja, traços que restarão na sua obra madura.

De *A cinza das horas*, por exemplo, persistem ao longo da obra toda temáticas como a do “amor não-realizado que se traduz pela volúpia ambígua”, presente no poema “Confissão”, o tom irônico produzido pelo efeito de contraste, presente em “O inútil luar”, no qual “cria-se uma expectativa que se resolve ironicamente, no sentido inverso ao esperado”²⁶⁰, e a aceitação percebida pela autora no poema “A sombra das araucárias” que protagoniza uma tensão com o sentimento de impotência e frustração ao longo de toda obra bandeiriana.

O mesmo movimento é percebido pela autora em *Carnaval*, onde já se anunciam os

²⁵⁶ Ibidem, p. 24

²⁵⁷ ROSENBAUM, Yudith. op. cit., p. 26

²⁵⁸ GOLDSTEIN, Norma. “O primeiro Bandeira e sua permanência” in: *Manuel Bandeira: verso e reverso*. Org: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987

²⁵⁹ Ibidem, p. 11

²⁶⁰ Ibidem, p. 12

temas da convivência e intimidade com a morte, da embriaguez dos sentidos, valorização do corpo e, no plano formal, as inovações musicais e a mescla métrica. O *Ritmo Dissoluto* é visto pela autora como “obra de transição”, na qual já aparecem versos polimétricos e livres, com rimas irregulares, explorando bem mais o efeito sonoro proveniente das assonâncias, aliteraões e repetições. A temática por sua vez vai se deslocando com mais intensidade do universo penumbrista para o modernista.

O início da poesia bandeiriana, que talvez possamos ver como intervalar e marcado por uma espécie de *indeterminação fluida*, construindo-se nas aberturas, nos vãos entre as diferentes escolas literárias, é aqui revisitado não só porque esse período inicial, como reconhecem alguns críticos da obra do poeta lembrados acima, persiste como uma espécie de resíduo até o fim de sua obra, mas também porque tal período complexifica e, a nosso ver, torna ainda mais interessante a sua poesia, fazendo dela mais do que simplesmente modernista, moderna, no sentido em que a modernidade não é a época do “absolutamente novo”, na qual o passado é definitivamente deixado para trás, mas sim, como qualquer outra, uma época feita do *encontro de diferentes temporalidades*.

Como um movimento desviante, não-linear, feito de anacronismos e sobrevivências, podemos pensar, talvez, na obra bandeiriana como um rendado, onde estilos e tempos se comunicam e se modificam constantemente. O que, de certo modo, tem a ver com a própria concepção de tempo para o poeta que não vê o passado como algo morto, um conjunto de fatos acabados e separados do presente, ao qual seria preciso sempre voltar por um sentimento de nostalgia, mas sim como algo *em movimento*, “que persiste como possibilidade latente a ser atualizada”²⁶¹, identificado com a própria criação poética. Como disse Arrigucci, não se trata do “resgate de um passado morto, cujo significado, idealizado pelo poeta a partir de seu presente, ele queira porventura recuperar, mas sobre o modo como o passado, para ele, não deixou de atuar, inserindo-se no presente como lembrança viva [...]”²⁶².

Sim, estou velho, mas na minha sensação de velhice, não entra absolutamente o peso morto do passado. Sou um velho sem passado. Quero dizer que o passado continua a existir para mim como um presente, digamos uma enorme paisagem sem linhas de fuga, uma paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam no mesmo plano, como nos desenhos de criança²⁶³

²⁶¹ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 158

²⁶² ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 204

²⁶³ BANDEIRA, Manuel. “Variações sobre o passado” in: *Flauta de papel – Poesia completa e prosa*.

Ao reconhecer “a permanência de módulos parnasianos e simbolistas nos principais poetas brasileiros de 1922 aos nossos dias”²⁶⁴, Alfredo Bosi diz que “se em alguns houve ruptura definida, em outros houve antes despojamento externo do que conversão real. Tanto é difícil abolir de todo o homem velho na pele do novo”²⁶⁵.

O que nos parece é que as duas falas de Bandeira reproduzidas acima se afastam do que afirma Bosi. Este último parece ver como um problema a relação do “novo” com o “velho”, enquanto que tal relação pode ser estabelecida de outra maneira. A “ruptura definida”, de que fala o crítico, é no mínimo um processo mais complexo à medida que as próprias obras modernas parecem instaurar uma outra forma de relação com o passado, denunciando muito mais continuidades intermitentes do que rupturas radicais. O que está em jogo talvez seja o gesto de romper com certa concepção de temporalidade que vê o passado como algo morto, estático, de modo que, ao ir além do historicismo tradicional, todo processo de retomada ou diálogo com aquilo que veio antes já contém em si mesmo a abertura, o deslocamento. Podemos pensar que o problema seria então, para usar os termos que nos parecem um pouco problemáticos do crítico, se o “velho” permanecesse “velho”, no entanto, os diferentes tempos e as *imagens feitas de tempo*, como disse Giorgio Agamben a partir de Warburg, estão sempre em movimento e o passado, como bem disse Bandeira, é algo que está vivo no presente, algo que é vivido como presente, o que faz que com ele seja, dialeticamente, o mesmo e sempre outro.

Por tudo isso, nos parece um pouco equivocado, como faz Bosi, falar em “liquidação da *belle époque*” ou em “fim do Pré-Modernismo”²⁶⁶, como se com o Movimento Modernista tudo fosse definitivamente deixado para trás e a estética moderna se instalasse em um pleno presente. Pleno presente que, aliás, não existe se pensarmos, como fez Walter Benjamin, no presente histórico como um choque de diversas temporalidades. O fim, como nos disse Warburg, é sempre *Nachleben*, o que nos leva a “interrogar os *modelos temporais* que permitem justamente pronunciar as palavras “crise”, “morte”, “perda” ou “decadência”²⁶⁷.

Em *La ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman nos propõe “um ponto de vista anacrônico”, onde o principal desafio que se coloca é justamente “compreender a dinâmica das sobrevivências em jogo”²⁶⁸, ou, para lembrar ainda uma vez as palavras de Benjamin,

Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 771

²⁶⁴ BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 39

²⁶⁵ Ibidem, id.

²⁶⁶ Ibidem, p. 15

²⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact* – Archéologie, Anachronisme et modernité de l’empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008, p. 14

²⁶⁸ Ibidem, p. 14

perceber o movimento em que “o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”²⁶⁹, ou seja, a irrupção de uma imagem dialética na qual “passado e presente se corrompem, se transformam, se criticam mutuamente para formar [...] uma configuração dialética de tempos heterogêneos”²⁷⁰. O movimento, ainda segundo Didi-Huberman, é aquele que busca “abrir um ponto de vista anacrônico – um ponto de vista que não seja nem arquetipal, nem modernista, nem pós-moderno, nem antimodernista -”²⁷¹.

Seja na história da arte ou na história da literatura, trata-se de “repensar certos modelos de temporalidade”, como diz Didi-Huberman, modelos que dividem, hierarquizam. O esforço benjaminiano de “ler a história a contra-pelo” passa justamente por adotar um ponto de vista anacrônico como um contra-motivo, um motivo-sintoma. Guardadas as devidas proporções, o que Didi-Huberman diz a respeito da história da arte contemporânea não parece distante dos debates em torno dos quais gira a crítica contemporânea de poesia brasileira²⁷².

De um lado, a história da arte contemporânea é mantida à distância por uma disciplina conservadora amedrontada diante da capacidade anacrônica de um presente capaz – segundo a dupla lição de Carl Einstein e de Walter Benjamin - de fazer emergir os objetos “turbilhonantes”, os objetos verdadeiramente originários do passado. De outro lado, a história ou a crítica de arte contemporânea se mantém elas mesmas à distância da longa duração, dobradas sobre uma especificidade abusiva, amedrontadas diante da capacidade anacrônica de um passado capaz – segundo a lição de Aby Warburg – de fazer emergir os objetos originários do presente, seus objetos de sobrevivência²⁷³.

Neste sentido, nos parece problemático falar em um início, uma origem pura, ou mesmo em fim, sendo mais interessante, a nosso ver, pensar em termos de mediações e metamorfoses, ou, lembrando Warburg, em termos de uma sobrevivência, uma vida fantasmática das fórmulas do passado que invadem a modernidade, sendo imediatamente transformadas por ela. Não é outro o movimento que percebemos quando um motivo tipicamente *fin de siècle*, como é o caso do “eterno feminino”, no qual denuncia-se a sobrevivência de um motivo da antiguidade, surge absolutamente transformado em um poema marcadamente modernista - por todas as técnicas e procedimentos formais que agencia - como “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”.

²⁶⁹ BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 767

²⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, Anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008, p. 13

²⁷¹ Ibidem, p. 17

²⁷² Tais debates serão retomados no último capítulo dedicado à obra de Carlito Azevedo.

²⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges. op.cit, p. 21

Ao olhar o poema, as influências do movimento modernista se deixam ver claramente. No entanto, a imagem que atravessa o poema desde o início mostra que ainda resta, insinuando-se por entre os versos como um sintoma a abrir e inquietar a tecitura poética, a beleza sedutora e mortífera das ninfas pagãs.

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me bouleversam, me hipnotizam.
Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!
O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Que outros não eu, a pedra cortem
Para brutais vos adorarem,
Ó brancaranas azedas,
Mulatas cor da lua vem saindo cor de prata
Ou celestes africanas:
Que eu vivo, pedeco e morro só pelas três mulheres do sabonete Araxá!

São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabonete Araxá?
São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?
São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

A mais nua é doirada borboleta.
Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber e nunca mais telefonava.
Mas se a terceira morresse...Oh, então, nunca mais a minha vida outrora teria sido um
[festim!]

Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei? queres uma ilha no Pacífico? um
[bangalô em Copacabana?
Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca. Eu só quero as três mulheres do sabonete
[Araxá:

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!²⁷⁴

O poema “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” teria sido feito a partir de um cartaz de publicidade visto pelo poeta em uma venda em Teresópolis. A respeito desse poema, Bandeira diz, no *Itinerário de Pasárgada*, tratar-se de uma brincadeira, na qual, no entanto, ele teria posto, ironicamente, muito de si mesmo. O poema se constrói como uma espécie de colagem ou montagem de diversos fragmentos. “O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência – Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde”²⁷⁵.

²⁷⁴ BANDEIRA, Manuel. “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” in: Estrela da manhã- *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 228

²⁷⁵ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL,

Sônia Brayner, ao analisar o poema, ressalta o seu aspecto “coloquial-irônico”, confirmando uma tendência de influência modernista que Bandeira já vinha manifestando desde *Libertinagem*. É o próprio poeta quem diz: “Minha natureza irônica, represada pela formação clássica, parnasiana e simbolista, expandiu-se livremente a partir do livro *Libertinagem* (1930) [...]”²⁷⁶

Além do fato de supostamente ter sido feito a partir de um anúncio de publicidade, elemento prosaico, retirado do cotidiano do poeta, o poema traz na primeira palavra do título o diálogo com um gênero literário e também musical: a balada, mostrando a profunda relação de Bandeira com a música, tematizada em diversos momentos do *Itinerário*. Como percebeu Franklin de Oliveira no seu estudo sobre o Medievalismo em Bandeira, o poeta “veio mostrar com sua poesia contida, seca, de ácido sabor, mas inundada de ternura, a possibilidade de existência de uma resolução ou solução musical tanto mais fina e sutil quanto menos ostensiva.”²⁷⁷

Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso...creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte.²⁷⁸

A balada faz referência a diversos tipos de composição musical que variam segundo o período. No final da Idade Média, por exemplo, na Itália e na França, a balada era uma composição poética para ser cantada. No contexto do Romantismo musical, o termo balada, entre os seus significados, também podia indicar uma composição musical sobre um texto poético. A relação entre música e poesia parece ser explorada nesse poema e também em outros poemas de Bandeira, igualmente feitos a partir de processos e procedimentos musicais. Como dizem Antonio Cândido e Gilda de Mello e Souza,

se percorrermos rapidamente os títulos dos seus poemas, observaremos a mesma mania musical: acalanto, canção (inúmeras), balada, cantiga, cantilena, comentário musical, desafio, improvisado, madrigal, rondó, noturno, tema e variações, tema e voltas, berimbau, macumba, etc²⁷⁹.

1984, p. 102

²⁷⁶ Idem, “O humour na moderna poesia brasileira” in: *De poetas e de poesia – Poesia Completa e Prosa* (vol. 2). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 1289

²⁷⁷ OLIVEIRA, Franklin de. “O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia” in: BRAYNER, Sônia (Org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 236

²⁷⁸ BANDEIRA, Manuel. op. cit., p. 49

²⁷⁹ SOUZA, Gilda e Antonio Candido de Mello e. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. xxiv

A respeito da balada enquanto gênero literário, Sônia Brayner lembra que no poema de Bandeira, “essa balada, na realidade, conserva apenas o elemento de narratividade proveniente de suas origens e, mesmo esse, bastante diluído em meio aos enxertos contextuais diversos que vão organizar seu universo formal.”²⁸⁰

Mas “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” também faria uso, como lembram Gilda e Antonio Cândido, de procedimentos plásticos - basta lembrar que o próprio poema nasce de uma imagem - deixando perceber, como dizem os críticos, uma “transposição para a palavra dos processos característicos da pintura”. Gilda e Antonio Cândido aproximam a justaposição no poema de fragmentos ou de versos inteiros retirados de poetas diversos à experiência dos cubistas e surrealistas com os seus *papiers collés*. Eles ainda percebem que os trechos escolhidos para compor o poema

tinham sido reduzidos a chavões ou frases feitas, a puros objetos, sem qualquer significação. Ora, escolhendo justamente essas frases degradadas e juntando-lhes o anúncio vulgar de um sabonete barato, para com estes elementos compor o espaço poético, Manuel Bandeira [...] erguia-as do entulho estético a que o gosto médio as havia reduzido para de novo insuflar-lhes o sopro da Poesia, da mesma forma que os pintores retiravam dentre os detritos da cesta de papel os pregos, rolhas, caixas de fósforos vazias, pedaços de barbante e de estopa com que iriam trabalhar a superfície da tela²⁸¹.

O efeito produzido por tal *montagem* de elementos heterogêneos no poema seria, ainda segundo os autores, uma “organização de choque”, substituindo o “fluente encadeamento lógico”. Sônia fala em uma “dinâmica dialógica exacerbada pela estrutura da paródia”²⁸², possibilitada justamente pelo seu método de construção.

O primeiro verso do poema, longo, começa por instaurar uma espécie de choque hipnótico, sensação reforçada pelos desdobramentos de diferentes estados do poeta diante da aparição das três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde.

A primeira estrofe, composta por três versos, reforça o fascínio e a perturbação provocados por essa aparição tão indefinida quanto o ocaso no qual ela surge. A delimitação temporal feita pelo poema – às 4 horas da tarde – é fundamental porque ajuda a compreender a natureza de tais mulheres. A interjeição “oh”, que inicia o segundo verso da primeira estrofe, sublinha o espanto e ao mesmo tempo o desejo misturado a uma promessa de felicidade e descanso, o mesmo descanso que vem com o final do dia. Não por acaso, o verso seguinte

²⁸⁰ BRAYNER, Sônia. “O humour bandeiriano ou As histórias de um sabonete” in: BRAYNER, Sônia (org.). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 342

²⁸¹ SOUZA, Gilda e Antonio Candido de Mello e. op. cit., p. xxv

²⁸² BRAYNER, Sônia. op. cit., p. 205

ênfatiza e declara abertamente esse desejo, tomando emprestada a frase famosa de *Ricardo III*, de Shakespeare - “Meu reino por um cavalo!” - para construir o célebre verso que ainda se repetirá por duas vezes, “como um refrão, elemento, aliás, previsto na forma da balada.”²⁸³

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

O primeiro verso da segunda estrofe produz a sensação de quebra e corte, de que falavam Gilda e Antonio Cândido, conferindo ao poema uma estrutura fragmentada, dissonante. A sensação de ruptura é reforçada também pela própria semântica do verso, retirado do poema “Profissão de fé”, de Olavo Bilac, com uma pequena variação do singular para o plural. O verso de Bilac se dirige a um outro, enquanto o verso de Bandeira fala a vários outros.

Bilac escreve,

Que outro - não eu! - a pedra corte

e Bandeira,

Que outros, não eu, a pedra cortem.

É interessante notar o sentido do poema de Bilac. O poema fala do trabalho do poeta, da escrita, sua “profissão de fé”, comparando-a ao trabalho do ourives. As imagens de construção do poema se sucedem e são sempre metaforizadas no trabalho de lapidação das pedras preciosas, como se a matéria poética, no caso, as palavras, fossem descobertas no seu estado bruto e, depois, fossem ao poucos sendo trabalhadas pelo poeta.

Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta a rima,
Como um rubim.

A escrita surge como um trabalho difícil, árduo, uma *construção* que deve se ater aos mínimos detalhes, de modo que o que se tem é quase uma obsessão pela forma que surge no poema de Bilac como uma Deusa à qual o poeta é servil. A “Deusa serena”, ou “Serena Forma”,

²⁸³ Idem, *ibidem*, p. 344

é assim descrita em uma das estrofes do poema:

Deusa! A onda vil, que se avoluma
De um torvo mar,
Deixa-a crescer; e o lodo e a espuma
Deixa-a rolar!

A descrição da deusa que se confunde com a forma poética nos faz lembrar em diversos aspectos a descrição do nascimento de Vênus. No caso do poema de Bandeira, podemos pensar que essa obsessão pela deusa Forma/Vênus se transforma na obsessão pelas três mulheres do sabonete Araxá.

Além disso, nos versos bandeirianos, a pedra que se corta passa a significar não só a palavra, mas também a própria pedra do sabonete Araxá, onde as três mulheres se encontram gravadas tão provisoriamente. Cortar a pedra seria um modo de poder adorar e guardar aquelas imagens, mas, paradoxalmente, o fato de elas estarem impressas em um sabonete as condena de antemão à desapareição. Trata-se no poema não mais de uma imagem que dura, e sim de uma escultura em sabonete, ou seja, *uma imagem que foge na espuma*, descrevendo exatamente o movimento inverso àquele do nascimento de Vênus.

Na mesma estrofe, as três mulheres, que são também “As três irmãs”²⁸⁴, de Luís Delfino, vão assumindo diferentes identidades, de “brancaranas azedas”, “expressão macunaimicamente marioandradina”²⁸⁵ passam a “mulatas” e “celestes africanas”. O verso

Mulatas cor da lua vêm saindo cor de prata

foi buscado por Bandeira no samba “Lua cor de prata”²⁸⁶, de Lamartine Babo, sucesso no

²⁸⁴ “As três irmãs”, de Luis Delfino, nos fazem lembrar também “As três irmãs do poeta”, de Castro Alves, que surgem fantasmáticas de dentro da noite, tal qual três ninfas mortas.

É noite! as sombras correm nebulosas.
Vão três pálidas virgens silenciosas
Através da procéla irrequieta.
Vão três pálidas virgens... vão sombrias
Rindo colar n'um beijo as bocas frias...
[...]

ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. 2ª edição fac-similar. São Paulo: Edições GRD, 1991, p. 41

²⁸⁵ BRAYNER, Sônia. “O humour bandeiriano ou As histórias de um sabonete” in: BRAYNER, Sônia (org.). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 344

²⁸⁶ A lua vem saindo

Cor de prata
Cor de prata
Cor de prata

carnaval de 1931, justamente o ano de composição do poema.

Além do detalhe formal percebido no jogo de palavras criado por Bandeira “cor da lua/cor de prata”, que desloca, como bem observou Sônia Brayner, “os sintagmas originais, recriando as relações internas”²⁸⁷, é interessante perceber como o sentido do samba dialoga com os possíveis sentidos do poema de Bandeira, já que o samba nos fala de uma *figura feminina ausente*, cuja lembrança é trazida pela visão da lua, e que continua sendo desejada pela voz que fala na letra do samba. Na figura da amada que o deixou, o sambista identifica a sua própria mocidade, sua juventude que não volta mais, lamentando a passagem do tempo e cantando a saudade que ficou, algo muito próximo do que faz Bandeira em toda sua obra. Tem-se, tanto no samba de Lamartine quanto no poema de Bandeira, uma experiência amorosa recortada pela distância, pelo obstáculo que se impõe à realização do desejo, desejo que mais uma vez é reiterado pelo poeta no último verso da segunda estrofe:

Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Não nos recorda uma outra essa imagem que a todo momento se disfarça em tantos personagens, capaz de invocar, bouleversar, hipnotizar, de fazer viver, padecer e morrer aquele que se sente fascinado por ela? E, ao mesmo tempo, de consistência tão provisória, uma *forma fugitiva*, precária, prestes a dissolver-se em água?

“O primeiro ser na terra a quem Apolo falou foi uma ninfa. Se chamava Telfusa e, em seguida, enganou o deus.”²⁸⁸ A relação ambígua das ninfas com os deuses, ou mesmo com os homens, é metaforizada a partir deste episódio contado no Hino Homérico em que Apolo busca um lugar para fundar seu templo e é enganado por uma ninfa quando esta o convence a fundar seu santurário em outro lugar, dando-lhe a desculpa de que ele seria “perturbado pelo 'calor das

Que saudades da mulata

Minha mulata
Foi-se embora da cidade
Vejam só que crueldade
Foi com outro e me deixou...
Abandonado

Pela estrada do passado
Vou perdendo a mocidade
Na saudade que ficou... oi

²⁸⁷ BRAYNER, Sônia. “O humour bandeiriano ou As histórias de um sabonete” in: BRAYNER, Sônia (org.). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 344

²⁸⁸ CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008, p. 11

éguas e das mulas' da ninfa, que 'bebem em suas sagradas fontes'. Os visitantes olhariam mais as éguas do que o templo, disse Telfusa com deliciosa, pérfida ironia [...]”²⁸⁹. Em seguida, a ninfa indica a Apolo qual seria o lugar adequado para erguer o seu santurário e o deus então encontra o lugar que será Delfos.

A partir do Hino Homérico, Roberto Calasso lembra que, na conquista de Delfos, ao matar a serpente Píton e então se apossar da sua “fonte de charmosas águas”, o primeiro evento que vem ao pensamento do deus é que a primeira “fonte de charmosas águas” o havia enganado. Em seguida, Apolo volta à fonte de Telfusa e a destrói, elevando no lugar um altar consagrado a ele mesmo e roubando da ninfa até mesmo o seu nome, chamando-se a partir de então Apolo Telfusio. Píton, a serpente que Apolo mata, é descrita no Hino como um ser feminino que, assim como a ninfa Telfusa, guarda a sua fonte. Como percebe Calasso, é como se o mesmo evento tivesse se manifestado duas vezes, “uma vez no diálogo enganoso e malicioso entre o deus e uma ninfa, outra no silencioso duelo entre o deus-arqueiro e a cobra enroscada. No centro, em ambos os casos, há uma fonte que brota [...]”²⁹⁰

Nos dois casos, trata-se de um poder que é destronado: o poder da ninfa e da serpente sobre as suas águas, usurpadas por Apolo. Tanto a ninfa quanto a serpente guardam na tradição clássica um conhecimento oracular, ligado às águas que Apolo lhes rouba. Esse conflito, que o Hino Homérico anuncia, marcará as relações entre Apolo e as ninfas, relações desde sempre, como lembra Calasso, ambíguas, tortuosas, de atração, perseguição e fuga, deixando sempre subentendido o fato de que “Apolo foi o primeiro invasor e usurpador de um saber que não lhe pertencia, um saber líquido, fluido, ao qual o deus vai impor o seu ritmo.”²⁹¹

Apolo passa então a ser o portador de um tipo de saber que lhe foi confiado por Zeus em partes iguais para ser dividido entre ele e Dionísio: a possessão. Esse conhecimento se condensaria, diz Calasso, “em um lugar que é, a um só tempo, uma fonte, uma serpente e uma ninfa”²⁹². Estamos aqui diante de conexões a partir das quais se pode dizer que “a fonte é a serpente, mas a fonte é também a ninfa, então a ninfa é a serpente”²⁹³

²⁸⁹ Ibidem, id.

²⁹⁰ Ibidem, p. 12

²⁹¹ Ibidem, id.

²⁹² Ibidem, p. 14

²⁹³ Ibidem, p. 15



*Mulher picada por uma serpente, Auguste Clésinger - detalhe. Paris: Museu de Orsay
(Foto: Maura Voltarelli)*

Particularmente, é interessante perceber o conhecimento através da possessão como um tipo de conhecimento em que convergem Dionísio e Apolo que será sempre marcado por uma voz dupla em que a mesma palavra, escreve Calasso, “primeiro se impõe, depois nos abandona”. Ele ainda diz: “E essa voz dupla é tal porque corresponde a um duplo olhar, o olhar que observa e o olhar que contempla aquele que observa, o olho de Apolo e o olho da Píton nele oculto, a ninfa que brota no invisível”²⁹⁴.

O rapto pelas ninfas surge como mais uma das formas de possessão. “Por isso as ninfas podem ser tanto salvadoras como devastadoras – ou um e outro juntos -.”²⁹⁵ Calasso observa como a imagem da possessão para Aristóteles diverge totalmente da imagem moderna da possessão que a associa ao “ocultismo demoníaco”. “Quem de nossos estudiosos ousou considerar a possessão, esta doença aterrorizante, como uma via até a felicidade?”²⁹⁶

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar²⁹⁷

²⁹⁴ Ibidem, id.

²⁹⁵ Ibidem, id.

²⁹⁶ Ibidem, p. 20

²⁹⁷ BANDEIRA, Manuel. “Cantiga” in: *Estrela da manhã- Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 230

Quando os modernos e os gregos falam da possessão, se referem a realidades totalmente distintas. Mas não porque os gregos desconheciam as formas patológicas da possessão [...] Para os gregos a possessão foi antes de tudo uma forma primeira do conhecimento, nascida muito antes dos filósofos que a nomeiam. [...] a possessão é antes todo o reconhecimento de que nossa vida mental está habitada por potências que a dominam e que escapam a todo controle, mas podem ter nomes, formas e perfis. Com estas potências temos que nos debater a cada instante, são elas que nos transformam e nelas nós nos transformamos²⁹⁸

Os herois homéricos, como lembra Calasso, estão atravessados pela possessão, “quando a vida se incendeia, no desejo ou no sofrimento, ou também na reflexão, os herois homéricos sabiam que um deus os fazia atuar. Todo acréscimo repentino de intensidade introduzia na esfera de um deus”²⁹⁹. Calasso ainda vai dizer que, diante dessas incursões súbitas ou provocadas que passam a habitar a mente, se está diante de uma forma de conhecimento

que é um páthos, como Aristóteles definiu a experiência do mistério. Esta metamorfose que se realiza lutando com as figuras que habitam ao mesmo tempo a mente e o mundo, ou abandonando-se a elas, é o fundamento do conhecimento metamórfico que reconhecemos na possessão. Um conhecimento que não pode apresentar-se senão em termos eróticos [...] ³⁰⁰

Invadidos ou golpeados por um deus, raptados por uma ninfa, esse conhecimento metamórfico pela possessão, assim como o sintoma freudiano, “é um rio subterrâneo que aparece à luz e desaparece de novo por toda nossa história”³⁰¹.

[...] se as ninfas presidem a possessão em sua máxima generalidade, é assim porque elas mesmas são o elemento da possessão, são essas águas perenemente onduladas e mutáveis de onde de repente uma imagem se recorta soberana e subjuga a mente. E isso nos conduz de novo ao léxico grego: *nýmphē* significa tanto “donzela casadeira” como “fonte”³⁰²

Como vimos, o primeiro a ser possuído pelas ninfas foi Apolo. Ao deus das artes, as ninfas se revelaram em sua natureza ambígua, “ora sob o aspecto de uma moça encantadora, ora como enorme serpente enrodilhada”³⁰³. Mesmo as tendo conquistado, Apolo não deixou de experimentar que “nada é mais terrível, nada é mais precioso do que o saber que vem das ninfas”³⁰⁴. Da mesma maneira, enquanto Sócrates, no *Fedro*, se gabava de ser um *nympholéptos*,

²⁹⁸ Ibidem, p. 20 e 21

²⁹⁹ Ibidem, p. 21

³⁰⁰ Ibidem, id.

³⁰¹ Ibidem, p. 22

³⁰² Ibidem, p. 23

³⁰³ Ibidem, id.

³⁰⁴ Ibidem, id.

capturado pelas ninfas, Hílas, o amante de Hércules, foi engolido por um lago habitado por elas quando o braço da ninfa que o cingia com a intenção de beijá-lo, o arrastou, ao mesmo tempo, para o fundo. Se as ninfas estão, desde o nome, associadas às águas, Calasso, no entanto, acredita ser necessário perguntar algo mais sobre essas águas. Um fragmento de um hino a Apolo, citado por Porfírio em *O antro da ninfa*, o ajuda a iluminar a questão. O hino vai dizer que Apolo recebeu das ninfas o dom das “águas mentais”, matéria da qual a própria ninfa seria feita. Ela seria então a “matéria mental que faz atuar e que sofre o encantamento.”³⁰⁵

Na entrada da porta cresce uma oliveira de larga folhagem.
Perto dela se abre o antro animal e tenebroso,
Consagrado às Ninfas que chamamos Naiádes.
No interior, há crateras e ânforas
De pedra, onde as abelhas constroem seus raios;
Há também longos teares de pedra, sobre os quais as ninfas
tecem tecidos tingidos de púrpura maravilhosos de se ver;
Lá ainda correm fontes intermináveis; e há duas entradas:
Uma, do lado Boréas (Norte), deixa descer os homens;
Mas a outra, do lado Notos (Sul) é para os deuses e jamais por ela
os homens entram; é a rota dos imortais.

Em *O antro da ninfa*, Porfírio se pergunta sobre cada uma das imagens que proliferam nesses versos alegóricos extraídos da *Iliada*, de Homero. Ele se interroga a respeito do significado desse antro com a sua dupla entrada, uma para os homens, outra para os deuses; um lugar ao mesmo tempo “animal” e “tenebroso”, consagrado às ninfas chamadas Naiádes.

Aos deuses do Olimpo se consagravam templos, altares, santuários; às ninfas, antros e cavernas, justamente pelas águas que neles jorram e que são controladas pelas Náíades, as ninfas aquáticas de que fala o poema de Homero. Eram belas e portadoras do dom da cura e da profecia, feito sereias também encantavam pela voz, mas puniam os homens que se banhassem nas suas águas fazendo-os perder a memória.

O antro é duplo: ele não significava somente a essência inteligível, mas também o que os sentidos percebem; e é isso que está em questão agora porque as águas que nele correm perpetuamente não simbolizam a essência inteligível, mas a substância unida à matéria. Por isso ele não é dedicado às ninfas [...] análogas, mas às Náíades que tomam o seu nome das fontes. Nós damos especialmente o nome de Náíades às ninfas que velam sobre as energias das águas [...] ³⁰⁶

³⁰⁵ CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008, p. 23

³⁰⁶ PORFÍRIO. *O Antro das Ninfas*. Trad. Pierre Quillard. Paris: Librairie de l'art indépendant, 1893, p. 08

Entre as imagens do poema, nos interessa particularmente aquela das ânforas cheias de mel. Sobre o fato das ânforas estarem cheias de mel e não de água, Porfírio lembra as funções do mel como “purificador, como aquele que preserva da decomposição natural, e como um estimulante da voluptuosidade do coito. O poema construiria dessa maneira uma relação da água com o mel, este último estando nos lugares onde tradicionalmente deveria estar a água. As próprias ninfas eram chamadas pelos antigos de abelhas, por serem “trabalhadoras do prazer”, lembra Porfírio. Koré era descrita pelos antigos como sendo “doce como o mel”; e a própria lua, à medida que presidia a reprodução, também era chamada “abelha”.

Em sua ambiguidade, o antro das ninfas é, como descrito no poema, um antro feito de fluidos. Águas que jorram sem descanso, os ventos norte e sul, ventos dos que descem e dos que sobem, mel, tecidos, sombras. Tudo ali se agita, se tumultua, se tensiona na construção de uma imagem. “Um dos pontos cardiais está em cima, o outro embaixo da terra; um está no oriente, o outro no ocidente; uma parte do mundo está situada à direita, outra à esquerda; a noite se alterna com o dia e a harmonia universal é feita dos seus contrários e obtida por oposições”³⁰⁷

A ambiguidade, inerente à própria natureza do antro das ninfas, aparece para caracterizar as ninfas desde as suas origens na mitologia grega. “A ninfa é uma figura altamente ambígua”, escreve Jennifer Larson no seu estudo *Ninfas Gregas*³⁰⁸, onde ela também lembra que o termo *nymphè* refere-se não somente às divindades femininas menores dos meios selvagens, mas também a qualquer mulher em idade de se casar ou, como ela diz, a uma noiva. Larson lembra, no entanto, que algumas vezes, o termo também pode se referir a mulheres maduras; na *Odisseia*, por exemplo, Penélope é chamada *nymphè* por Eurykleia, e em alguns relevos antigos dedicados às ninfas era permitido mostrar três ninfas na forma de mulheres de diferentes idades. “O ponto importante é que, quando se refere a uma mulher mortal, o termo *nymphè* pontua o seu status enquanto ser sexual”³⁰⁹. No entanto, “embora sexualmente desejável, ela geralmente está livre das restrições familiares aplicadas às mulheres mortais e raramente pode ser domesticada.”³¹⁰

A relação com a água também aparece no estudo de Larson. “As ninfas personificam e habitam regularmente nascentes, rios e lagos. Uma de suas principais funções míticas e culturais é fornecer água fresca”³¹¹. A relação com os mitos de Ártemis e Dionísio também é lembrada. “Uma mulher que toma parte nos mitos de Ártemis e Dionísio, que acompanha ou cuida de

³⁰⁷ Ibidem, p. 23

³⁰⁸ LARSON, Jennifer. *Greek Nymphs: myth, cult, lore*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001

³⁰⁹ Ibidem, p. 03

³¹⁰ Ibidem, p. 04

³¹¹ Ibidem, p. 05

deuses infantis, é provavelmente uma ninfa”³¹², assim como a relação da ninfa com a natureza, a vida pastoral (que será o tema da poesia árcaica, por exemplo, na figura de Marília de Dirceu), as cavernas ou antros, e com as abelhas e o mel, todos elementos que apareciam no *Antro das Ninfas*. “Na imaginação Grega as ninfas são inseparáveis da paisagem [...] Elas estão intimamente associadas a certas características topográficas, a mais básica delas é a nascente”³¹³. Além das nascentes, Larson destaca as montanhas, ocupadas pelas ninfas principalmente em épocas do ano nas quais as superfícies da terra estão secas, e as cavernas ou antros, onde também se encontram fontes de água, “na verdade, a caverna é o mais comum dos lugares de culto das ninfas [...] também eram usadas na antiguidade como convenientes lares para as abelhas”³¹⁴. As cavernas, diz Larson, também apareciam na mitologia antiga como locais de nascimento, casa das divindades e dos monstros, e também locais de relações sexuais. Esses antros seriam também uma expressão do tradicional motivo do *locus amoenus*, por serem lugares agradáveis aos sentidos. Como lembra Larson, muitas versões posteriores do *locus amoenus* incluem as ninfas em razão de todos os prazeres proporcionados por elas.

Com as 'queridas ninfas', ao contrário dos deuses olímpicos, alguém poderia sentir uma ligação íntima, e as ninfas tiveram uma aura sensual e sexual compartilhada por nenhuma das deusas do Olimpo, exceto Afrodite. Afrodite também foi adorada em jardins e as partes férteis e úmidas da paisagem foram associadas com a anatomia feminina em uma metáfora que é provavelmente universal. As palavras kêpos (Jardim), leimôn (prado), delta, e pedion (planície) eram todos termos informais que se referiam à genitália feminina [...] ³¹⁵

As Nereidas, muito próximas das Náíades, as ninfas que Homero descreve no *Antro das Ninfas*, também aparecem na descrição de Larson, juntamente com outro elemento fundamental na figuração das ninfas: seu amor pelas danças.

As Nereidas são as filhas do deus do mar Nereu e são a contrapartida marinha das ninfas que vivem em nascentes e bosques. A mais famosa das nereidas é a ninfa Tétis, que tem um importante status cosmológico por ser a mãe de Aquiles. As Nereidas compartilham muitas características com as ninfas que vivem na terra, particularmente seu amor pela dança e suas ligações ocasionais com os mortais ³¹⁶

Larson mostra também como na religião grega arcaica havia uma forte afinidade das ninfas com outras divindades, como as Musas (originalmente ninfas), as Graças e as Horas. “As

³¹² Ibidem, id.

³¹³ Ibidem, p. 08

³¹⁴ Ibidem, p. 08

³¹⁵ Ibidem, p. 10

³¹⁶ Ibidem, p. 07

Musas, Graças e Horas são grupos proximamente ligados às ninfas, e elas preenchem sob outros nomes muitas das funções de outra forma atribuídas às ninfas [...] ³¹⁷. Frequentemente retratadas em grupos de três, ninfas, Musas, Graças e Horas provavelmente, segundo Larson, compartilham a mesma origem, aparecendo as ninfas, neste sentido, relacionadas às artes e à poesia (Musas), à graça e beleza, (Graças) e ao próprio tempo (Horas). Quase como uma descrição da cena pintada por Botticelli em *A primavera*, Larson escreve que “as correspondências mais marcantes entre as Graças e as ninfas, no entanto, aparecem na iconografia, onde ambos os grupos são retratados como tríades de dança” ³¹⁸.

O dom da profecia ligado às “águas mentais” das quais as ninfas seriam as guardiãs, também é comentado por Larson.

A atribuição de poderes divinatórios às ninfas ou àqueles inspirados por elas não era incomum no mundo grego. A associação fundamental das ninfas com a água, vetor da profecia e inspiração, e sua proximidade com o deus mântico Apolo eram ambos fatores importantes ³¹⁹

A *nympholepsia*, estado em que se está “possuído” pelas ninfas, caracterizaria-se por uma espécie de acesso de loucura divina a partir da influência exercida pelas ninfas. Quando Sócrates, no *Fedro*, se declara um *nympholeptos*, ou seja, um capturado pelas ninfas, dizendo que começaria a falar em versos, a poesia então se aproxima de uma certa arte visionária muito antiga. A figura do poeta, da Sibila e da Pitonisa, a sacerdotisa do Templo de Apolo, confundem-se, e a própria figura da ninfa se mistura nessas três imagens à medida que seu saber fluido pode ser reconhecido seja no canto da Sibila, seja nos vapores evanescentes e fantasmáticos que inspiravam a sacerdotisa.

Primeiro e acima de tudo [...] o termo refere-se a um aumento da consciência e elevação das habilidades verbais que se acredita resultarem da influência das ninfas em uma individualidade suscetível [...] É esta forma de *nympholepsia* a que Sócrates alude quando ele anuncia, brincando, que está prestes a falar em Ditirambos sob a influência das ninfas de Ilissos. Nesses contextos, poesia e profecia, sempre intimamente relacionadas, não podem ser separadas e o *nympholepto*, como o poeta, a Sibila ou a Pitonisa, experimenta um estado de loucura divina, mas não aquela que seus contemporâneos considerariam como patológica ³²⁰

A possessão, este saber muitas vezes terrível - que não é outro senão o saber das imagens – surge então, entre todos os saberes, como o mais belo.

³¹⁷ Ibidem, id.

³¹⁸ Ibidem, p. 08

³¹⁹ Ibidem, p. 11

³²⁰ Ibidem, p. 13

E de repente havia dito, com a rapidez de quem dispara a última flecha, que a mania é mais bela que a *sōphrosýnē*, que esse saber controlado de si, que essa intensidade média, protegida pelas temíveis pontas, que os gregos haviam conquistado com imenso esforço e que logo, por um enorme mal entendido histórico, seria identificada por muitos como a Grécia mesma. Mas, porque a mania é mais bela? Sócrates acrescenta: “porque a mania nasce dos deuses, enquanto que a *sōphrosýnē* nasce entre os homens”³²¹

Na “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”, como o que parece ser uma sobrevivência desse estado de possessão, encontramos novamente o poeta em delírio diante da fluidez indefinida de três mulheres impressas em um cartaz de sabonete. O poema continua desdobrando a imagem das três mulheres em muitas outras, de modo que elas surgem em movimento na multiplicidade de seus personagens possíveis. A terceira estrofe é formada por três versos interrogativos nos quais as três mulheres podem ser desde prostitutas até estrelas, percorrendo um arco que vai do mais sublime ao mais decaído. Quase como uma “reminiscência pictórica”, as três mulheres também não trazem a lembrança das três Graças com suas vestes transparentes, flutuando no vento, seus cabelos e braços trançados, a dançarem na cena da *Primavera*, de Botticelli?

Para além das várias possibilidades de desdobramento e imaginação sobre qual seriam de fato as três mulheres do sabonete araxá que serviram de inspiração ao poema de Manuel Bandeira, há de fato uma imagem de propaganda do sabonete Araxá da qual faz parte justamente o poema de Bandeira e onde podemos ver, graciosas e leves, as três inquietantes figuras femininas.

No alto da imagem, vemos, no canto esquerdo, três mulheres sentadas quase na mesma posição. Elas executam os mesmos gestos com as mãos e as pernas. As mãos aparecem sobre o peito e as pernas surgem levemente deslocadas para o lado. A mulher que aparece no centro mantém as pernas juntas e as duas que surgem nas extremidades afastam um pouco uma das pernas para trás. Os pés surgem todos à meia-ponta, tocando apenas em parte o solo, sugerindo uma ideia de movimento, ainda que elas estejam sentadas.

³²¹ CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008, p. 30



Para ser bella deveis
usar somente os
SABONETES Araxá

DOSADOS PELO DR. ANTONIO ALEIXO, PROFESSOR DA FACULDADE DE
MEDICINA DE BELLO HORIZONTE, ESPECIALISTA CONSAGRADO EM
MOLESTIAS DA PELLE. UNICOS APPROVADOS PELO DEPARTAMENTO
NACIONAL DE SAUDE PUBLICA. OS MELHORES PARA A PELLE.

LO HORIZONTE FABRICADOS POR MARCOLLA & CIA CAIXA POSTAL

BALADA DAS TRÊS MULHERES DO SABONETE ARAXÁ

AS TRÊS MULHERES do sabonete Araxá me invocam, me boleversam, me
[hipnotizam.]

Oh, as três mulheres do sabonete Araxá as 4 horas da tarde!
O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Que outros, não eu, a pedra cortem
Para brutais vos adorarem,
O branco araxá azedado,
Mulatas cor da lua vem vindo cor de pedra!
Ou celestes africanas:
Quem eu tiro, padeco e morro só pelas três mulheres do sabonete Araxá!

São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do sabonete Araxá?
São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?
São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

A mais nua é doirada borbolenta.
Se a segunda casasse, eu ficaria safada da vida, dara pra beber e nunca mais
[telefonava.]

Mas se a terceira morresse, Oh, então, nunca mais a minha vida outrora
[teria sido um festim!]

Se me perguntassem: Queres ser estreita? queres ser rei? queres uma ilha no
[Paríquo? um bangalô em Copacabana?]

Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca. Eu só quero as três mulheres
[do sabonete Araxá:]

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

PRIMEIRO 1931

Apesar da pouca nitidez, a impressão é que os pés estão ornados com delicadas sandálias e que as mulheres vestem um vestido cuja saia volumosa, em camadas de tecido sobreposto, é feita para ser posta em movimento. As mulheres dão a impressão de estarem cantando sentadas sobre um sofá, apresentando-se em um espetáculo como hipotéticas dançarinas. O curioso é que

o fundo da imagem traz algo que se parece com palmeiras, o que nos faz pensar que a imagem talvez seja ela própria uma colagem como se as três mulheres fossem deslocadas para um cenário bucólico, quase um idílio amoroso, um momento reservado ao prazer em meio à exuberância da natureza, o que sugere igualmente um deslocamento no tempo. Ao lado das mulheres, no outro canto da imagem, vemos a conhecida caixa do sabonete araxá e, logo abaixo, está escrito: “para ser bela deveis usar somente os sabonetes araxá”. O sabonete surge então associado à beleza, ou melhor, surge quase como um elixir da beleza, e tal associação entre o sabonete e a beleza feminina passa necessariamente pela imagem das três mulheres que se concentra de vitalidade e desejo.

Aparentemente, o que a imagem nos diz é que o poema não teria sido feito a partir do cartaz de publicidade visto pelo poeta em uma venda em Teresópolis e sim para compor o próprio anúncio publicitário que se parece mais com um anúncio de jornal do que um cartaz. Escrever poemas para reclames e anúncios era algo muito comum entre os parnasianos, o que termina por reforçar o entrelugar no qual a obra poética de Bandeira parece se suspender³²².

A imagem das hipotéticas dançarinas no cartaz de publicidade do sabonete parece se comunicar com as diversas identidades que as três mulheres vão assumindo ao longo do poema de Bandeira. Guardemos, por enquanto, a imagem dessa forma feminina múltipla, porque desdobrada em três, indefinida e ambígua, porque surge ao poeta às 4 horas da tarde, provisória e fugitiva, porque prestes a dissolver-se na superfície do sabonete, capaz de hipnotizar, de fazer viver e morrer aquele que for capturado, *possuído* por ela.

Como uma encenação de múltiplas encarnações de uma mesma imagem, a estrofe seguinte, formada por um único verso, surge como a primeira de três interrogações sucessivas em que parece esboçar-se a tentativa de captura dessa imagem desdobrada em várias. O espanto do poeta, quase vítima de uma espécie de atordoamento, é percebido na expressão “meu Deus”, seguida de mais uma possível encarnação para as três mulheres do sabonete araxá.

Ao se perguntar se seriam elas as três Marias, o poema nos sugere uma imagem ambígua que, a exemplo do que acontecia com o poema “Estrela da manhã”, se mostra como mulher e estrela ao mesmo tempo. Tal natureza ambígua termina por aproximar as mulheres do sabonete araxá do reino de Vênus e das ninfas, aproximação que será reforçada nos movimentos finais do poema. O fato do verso estar sozinho, suspenso no interior do poema, parece reforçar ainda mais o *susto fascinado*, sugerindo que, nesse momento, acontece um deslocamento fundamental, pois

³²² A esse respeito conferir o estudo de Flora Süssekind *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* (1987), em que a autora fala justamente sobre essa relação entre os poetas e os anúncios publicitários.

deixando de ser apenas uma prostituta e podendo ser também uma estrela, o poeta novamente tensiona a experiência do corpo com uma dimensão cósmica, construindo algo como uma natureza ambígua, de traço inapreensível, do feminino. A estrofe seguinte é formada por três versos desiguais, onde o primeiro, relativamente curto, se distingue dos demais, bastante longos.

A mais nua é doirada borboleta.
Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber e nunca mais telefonava.
Mas se a terceira morresse...Oh, então, nunca mais a minha vida outrora teria sido um
[festim!]

A relação direta e mais óbvia remete esses três versos ao poema de Luis Delfino no qual se encontram poetizadas “três relações femininas de caráter amoroso: o amor paternal, o amor fraternal e o amor-redução”³²³. Cada uma das irmãs do poema de Delfino metaforiza uma das relações e elas surgem ordenadas e mencionadas exatamente da mesma forma hipotética que no poema de Bandeira. Mas Sônia Brayner lembra que o poeta termina por provocar certo estranhamento nestes versos retirados da tradição ao introduzir um andamento de prosa no ritmo da poesia. “Une saison en enfer”, de Rimbaud, é onde Bandeira busca a parte final do terceiro verso - “*Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient*”. Rimbaud empresta ao poema de Bandeira toda embriaguez dos sentidos que inunda a superfície desse carnaval poético, onde “até um samba foi conclamado a participar”³²⁴

No entanto, como bem observou Sônia, nesse verso de euforia dos sentidos e no próprio *humour* bandeiriano que atravessa o poema, ainda podemos ouvir o eco daquele verso fundamental de “Pneumotórax”. Como um rio subterrâneo, entre as alegrias da festa, escapa, confundindo-se com essas mulheres tão impossíveis, “a vida que podia ter sido e que não foi”.

Esses mesmos três versos talvez também possam ser lidos a partir de uma relação menos óbvia, mas não menos sugestiva do ponto de vista crítico. Eduardo Sterzi, ao analisar os três versos³²⁵, propõe que cada um deles parece constituir os três momentos do desenvolvimento de uma mesma imagem. Os versos continuariam desdobrando, desse modo, as metamorfoses das três ninfas em torno das quais se cria a atmosfera de desejo, perseguição e hipnose em que

³²³ BRAYNER, Sônia. “O *humour* bandeiriano ou As histórias de um sabonete” in: BRAYNER, Sônia (org.). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 342

³²⁴ Ibidem, p. 345

³²⁵ Uma análise do poema “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” foi feita por Eduardo Sterzi na disciplina Textos em Poesia VI - “Sobre fantasmas e Ninfas: a vida póstuma das imagens na poesia brasileira moderna e contemporânea”, oferecida ao curso de Letras e ministrada no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no ano de 2016.

mergulha o poema.

Os três momentos corresponderiam a três fases que igualmente tematizam a inacessibilidade da ninfa. Na primeira fase, a mais nua, o que se teria é a imagem de uma deusa propriamente dita, a qual o poeta não teria acesso por princípio. Na segunda fase, ele não mais teria acesso à imagem feminina pelo casamento e, na terceira fase, pela morte.

Como observou Sônia no detalhado mapeamento que faz das fontes do poema, o primeiro verso da estrofe recupera o segundo verso do poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves, “servindo-se Bandeira de uma paranomásia lua/nua, para desautomatizar imagem tão conhecida”³²⁶

Doudo no espaço
Brinca o luar — doirada borboleta;

No poema de Castro Alves, o luar brinca em pleno mar. No entanto, os sentidos desse poema, recuperado e transformado por Bandeira, tanto no plano estrutural quanto no plano semântico, não deixam de nos aproximar do espaço aquático das ninfas, e a própria lua, que aparece pela segunda vez no poema, está, como se pode ver na interpretação que Porfírio faz do *Antro das Ninfas*, desde a antiguidade relacionada às ninfas, sendo também ela uma aparição distante em constante metamorfose. Vale lembrar que o adjetivo “nua” no verso de Bandeira está no lugar do substantivo “lua” no verso de Castro Alves, o que nos leva a pensar em uma identificação criada pelo poema da lua com uma imagem feminina cujo aspecto erótico o adjetivo igualmente ajuda a enfatizar.

O uso da palavra “borboleta”, mesmo sendo emprestada do poema de Castro Alves, também nos aproxima do universo das ninfas, como se estas últimas sobrevivessem enquanto imagem latente no poema. A etimologia da palavra ninfa prevê, entre um dos seus vários significados, o sentido de crisálida, a fase intermediária do desenvolvimento da borboleta. Neste sentido, a borboleta é também uma ninfa e, nos seus desdobramentos enquanto imagem, ela metaforiza questões essenciais ligadas a essa figura feminina, como o fato de serem as borboletas esses seres de beleza ao mesmo tempo fascinante e apavorante, relacionados à sorte ou ao mau agouro, que aparecem para desaparecer, restando, no entanto, como uma doce assombração, em nossa memória.

³²⁶ BRAYNER, Sônia. “O humour bandeiriano ou As histórias de um sabonete” in: BRAYNER, Sônia (org.). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 345

[...] uma porta não se abre senão para a qualquer momento se voltar a fechar, uma coisa não aparece, como uma borboleta, senão para no instante seguinte desaparecer. [...] Também aqui terá que se ter em conta o que se segue, quer dizer, a maneira como essa coisa que já não está permanece, resiste, persiste tanto no tempo como na nossa imaginação que a rememora. Como falar de uma aparição de outro modo que não seja sob o prisma temporal da sua fragilidade, aí onde ela volta a mergulhar no obscuro? Mas como falar desta fragilidade de outra maneira que não seja sob o prisma de uma mais sutil tenacidade, que é força de assombração, de retorno, de sobrevivência?³²⁷

Uma ninfa mostra-se então inacessível por ser, ainda que apenas em parte, uma deusa. Em segundo lugar, por ser, como diz também a etimologia da palavra, uma “moça em idade de se casar” e, em terceiro lugar, por estar morta. Neste momento, como mostrou a análise feita por Eduardo Sterzi, o poema recupera uma imagem presente na poesia provençal: aquela da “dona”, que igualmente se deixa ver na tópica da “Bem Amada Inatingível”, comentada por Franklin de Oliveira no seu estudo sobre o Medievalismo em Bandeira. Os vínculos do poema com a poesia medieval se anunciam desde a palavra “balada” no título, fazendo referência a uma forma poética que surgiu e se popularizou no Medievo.

Em um detalhado mapeamento de como diversas tópicos medievais sobrevivem e retornam na poesia de Manuel Bandeira, entre elas a tópica do inexprimível, a tópica da vanidade de todas as coisas - “Tudo se esvai: poderia ter sido, não foi”³²⁸ – , a da paisagem ideal (*locus amoenus*), e da inacessibilidade do ser amado, Franklin percebe a presença constante da ideia da fugacidade associada ao conceito medieval da importância do corpo feminino, um corpo que possui “a aura das coisas inatingíveis”³²⁹ Ele ainda diz: “a poesia trovadoresca dirige-se a um objeto inatingível. É o tema da Bem Amada Longíngua que orvalha de sonho e melancolia todo o trovar dos líricos medievais”³³⁰

Trata-se, então, de mulheres sempre fugitivas e inacessíveis porque já estão mortas. Por meio delas, a figuração da impossibilidade da experiência amorosa já estava dada na poesia provençal, a morte surgindo como condição necessária dessa impossibilidade. Entre os poetas condenados a amar mulheres mortas, está o próprio Dante que visita o reino dos mortos, como outrora fez Orfeu em busca de Eurídice, para viver o encontro impossível com sua amada Beatriz no paraíso. Ao reafirmar o seu desejo, o poeta da “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”

³²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Ensaios sobre a aparição, 2. Trad. António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa, Imago, 2015, p. 09

³²⁸ OLIVEIRA, Franklin de. “O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia” in: BRAYNER, Sônia (Org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 242

³²⁹ Ibidem, p. 244

³³⁰ Ibidem, p. 251

termina também por se condenar a amar mulheres que já estão mortas, mas que ainda o perseguirão como fantasmas.

Mas se a terceira morresse...

As reticências que aparecem após o verbo “morrer” reforçam o sentido de uma morte que, em alguma medida, continua. O recurso estilístico prolonga a morte, como se, de dentro do espaço da morte, fosse possível existir uma outra forma de vida no caso de certas imagens que nunca morrem completamente, pois permanecem vivas no tecido móvel da memória. “A poesia de Bandeira está repleta de espectros, fantasmas, sombras, realidades intermediárias que colocam o poeta num mundo de imagens e lembranças”³³¹.

Ao experimentar a melancolia diante da evanescência de todas as coisas, Bandeira ainda se aproxima de mais uma tópica medieval, também lembrada por Franklin de Oliveira: a tópica do *Ubi sunt?* (Onde estão?), presente em seus poemas evocatórios. Essa grande interrogação medieval, que teria diversas fontes, algumas delas mapeadas por Otto Maria Carpeaux no seu estudo *Respostas e Perguntas*, encontrou uma das suas mais belas expressões na “Ballada des dames du temps jadis”, do poeta François Villon, com seu refrão: “*Mais où sont les neiges d'antan*”. A balada, com suas diversas variações e os inúmeros reaproveitamentos do tema,

é um canto de quem sabe – escreve Spitzer – ser a vida um ir-se morrendo. Ser a vida um desviver, como diria Américo Castro. Canto de quem tem consciência da beleza da carne condenada a desaparecer – para Villon parece particularmente espantosa (acentua Spitzer) a destruição do corpo feminino³³²

Como lembra Franklin de Oliveira, o aproveitamento da tópica em Bandeira é mais pessoal e profundo e a revitalização do tema poderia ser vista de forma mais expressiva no poema “Profundamente”³³³. O que “Profundamente” parece realizar é um aproveitamento dessa

³³¹ ROSENBAUM, Yudit. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 83

³³² OLIVEIRA, Franklin de. “O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia” in: BRAYNER, Sônia (Org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 261

³³³ Cf. BANDEIRA, Manuel. “Profundamente” in: *Libertinagem - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 217 - Augusto Meyer em “Pergunta sem Resposta” (2008) analisa o uso específico do advérbio “profundamente” no poema e percebe a diferença de sentido que há entre a sua primeira e a sua última aparição no poema. Se, na primeira vez em que surge, o advérbio nada significa, quando surge pela segunda vez, “podemos dizer que é outra palavra, e tão grave, tão solene, tão carregada de emoção, que só a compreendemos isolada no fim do poema, impondo silêncio” (MEYER, 2008, p. 57). Neste poema, como em muitos outros de Bandeira que exploram o recurso da repetição, não se trata de dizer o mesmo, mas de dizer o mesmo que agora é outro. A simples repetição dá lugar a uma ampliação de sentido. Em função de todo caminho

tópica medieval a partir da intimidade do poeta. Neste, que talvez seja um dos mais belos poemas de Bandeira, porque a um só tempo tão triste e tão singelo, se impõe a única resposta possível à pergunta medieval endereçada ao caráter fugidio da vida e de todas as coisas: o silêncio da morte.

Não estaria latente na pergunta sem resposta que busca os personagens de sua infância, aquela por meio da qual o poeta expressa sua busca pela estrela fugitiva? Ao perguntar: onde está a estrela da manhã?, o poeta se dirige a uma imagem que está tão longe quanto o seu passado. Neste sentido, as duas tópicas – a da Bem Amada Inatingível e a do *Ubi sunt?* - parecem se cruzar à medida que ambas tematizam objetos de desejo inacessíveis porque já estão mortos. No entanto, deixando ver a sua “força de assombração, de retorno, de sobrevivência”, como escreveu Didi-Huberman - força que parece atravessar os versos de “Profundamente” - tais imagens mortas conhecem uma peculiar forma de vida, aquela que Aby Warburg tão bem chamou de “vida póstuma” - viver na morte³³⁴.

percorrido pelo poema, a palavra ou o verso repetido ao final já não é o mesmo do início. É como se, ao final do caminho, verso ou palavra concentrassem toda densidade do poema que ali explode e nos inunda.

³³⁴ Talvez nenhuma outra imagem metaforize de modo tão expressivo a tópica medieval da Bem Amada Inatingível do que aquela que Warburg nos apresenta na terceira parte de sua Tese, e que ele chamou simplesmente de “ninfá Simonetta”. Trata-se aqui de Simonetta Cattaneo, a bela esposa de Marco Vespucci que morreu aos 23 anos vítima da tuberculose. Warburg relaciona a imagem da “ninfá Simonetta” à “deusa da primavera”, tal como ela aparece no quadro *A primavera*, e lembra que Botticelli conhecia Simonetta e fez dela vários retratos nos quais ela aparece de perfil. A descrição de Simonetta na “Giostra”, de Poliziano, lembra em diversos detalhes a figura da deusa da primavera pintada por Botticelli. “Na Giostra é descrito como Giuliano surpreendeu Simonetta. “Ela está sentada à grama tecendo uma grinalda e, assim que repara no jovem, levanta-se assustada e apanha, com um movimento gracioso, a franja do vestido, cujo regaço está cheio das flores que havia colhido.” Cachos loiros emolduram sua testa, seu vestido está inteirinho coberto de flores, e à medida que ela se afasta o chão vai se cobrindo de flores a seus pés. [...] Giuliano a vai seguindo com os olhos” (POLIZIANO apud WARBURG, 2015, p. 75 e 76). Warburg logo depois se pergunta se não seriam tanto a Simonetta do poema, quanto a deusa primaveril da pintura, duas imagens transfiguradas da própria Simonetta Vespucci. Ao analisar as duas pinturas de Botticelli que trazem uma figura feminina de perfil, Warburg observa que “as duas mulheres usam um fantasioso “penteado de ninfá”; os cabelos, repartidos ao meio, estão em parte arranjados numa trança cravejada de pérolas, e em parte caem com liberdade em volta das têmporas e na nuca. Uma mecha, esvoaçando livremente, flutua às suas costas” (WARBURG, 2015, p. 76.) Em relação aos traços das mulheres, Warburg vai dizer serem os mesmos nas duas pinturas. Ao comparar os dois retratos com a deusa da primavera que aparece de perfil em *O Nascimento de Vênus*, Warburg vai dizer que “não há nada que se oponha à ideia de que estamos diante da pintura de uma Simonetta idealizada como ninfá” (WARBURG, 2015, p. 78). Warburg ainda vai dizer ser bem provável que a deusa da primavera em *A primavera* também possua os traços de Simonetta. Diante da morte de Simonetta, que teria causado uma grande comoção, Lorenzo de Médici faz diversos poemas expressando seu sofrimento e comparando Simonetta à flor Clítia que espera em vão o sol brilhar sobre ela, lhe devolvendo a vida. Bernardo Pulci também fala de seu sofrimento em poemas onde Simonetta é referida como uma ninfá eternamente perdida que, assim como nos poemas de Manuel Bandeira, também assume a forma de uma estrela distante.

Ninfá, que na terra uma pedra fria cobre,

No poema “Estrela da manhã”, analisado anteriormente, podemos encontrar disfarçada por entre as suas imagens aquela da Bem Amada Inatingível. Um dos versos do poema, como percebeu Franklin de Oliveira, parece recuperar a figura de Villon, “poeta e vagabundo, poeta como poucos no mundo, poeta cujo perfil parece estar em “Estrela da Manhã” (“ladrão, pulha, falsário”) [...]”³³⁵. Ao supostamente trazer para dentro do poema a figura de Villon, Bandeira termina por aproximar a estrela aurática da amada sempre distante cantada pelos trovadores medievais, cuja beleza estava condenada a fugir com a morte e com o tempo.

Ao lado dessa tópica que envolve a Amada nas névoas da distância, e, mais do que da distância física, da distância sentimental (tema da inacessibilidade), surge outra tópica: a da *domnei* – consagrando a submissão absoluta, total entrega, humilde e paciente. Ainda outra: a da *mesura* – prudência, cuidado para que o amor não comprometa o prestígio social da Amada; e ainda a tópica da *joy*, a alegria suprema, estado de espírito que eleva o trovador acima de si mesmo – êxtase, alegria ideal [...] inteligência e sentidos inebriados na doçura mais funda e penetrante. Uma tão sutil e delicada concepção do amor teria de levar à divinização da mulher³³⁶

Uma a uma, todas essas tópicos aparecem em “Estrela da Manhã”. A estrela alta e distante, inacessível por excelência, domina o poeta. Ele a espera e a deseja acima de qualquer outra coisa, por ela está disposto a aceitar tudo. “Aquele tudo aceitar para ter a Amada é a presença da *domnei*”³³⁷. Igualmente, o verso isolado no poema “depois comigo”, vindo logo após diversos sofrimentos impostos pela Amada, representa “uma suave resignação, é uma vivência da *joy*, alegria suprema no amor, mas alegria obtida a duras penas”³³⁸.

Podemos quase dizer que a voz que fala no poema poderia ser a de um trovador medieval cantando sua amada perdida, desejando seu corpo, pois “o amor dos trovadores não é apenas devota espiritualidade, prostração em frente do objeto amado; conhece também a embriaguez dos sentidos, o desejo ardente de posse”³³⁹. A poesia de Bandeira está atravessada, como veremos mais adiante, pela volúpia do corpo feminino, ele o celebra e o deseja em diversos momentos. Um deles está em “Vulgívaga”, poema cujo título retoma o termo do poeta e filósofo romano Lucrécio para prostituta, acentuando o tom erótico e carnal do poema. Não por acaso,

benigna Estrela agora lá em cima no céu acolhida
quando a tua luz ainda se descobre,

volta a ver a tua pátria perdida. (PULCI apud WARBURG, 2015, p. 80)

³³⁵ OLIVEIRA, Franklin de. “O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia” in: BRAYNER, Sônia (Org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 246

³³⁶ Ibidem, p. 251

³³⁷ Ibidem, p. 257

³³⁸ Ibidem, id.

³³⁹ Ibidem, p. 252

“Vulgívaga” faz parte do livro *Carnaval*, onde o poeta rende suas homenagens a essa festa do corpo, a esse instante de pleno gozo.

Não posso crer que se conceba
Do amor senão o gozo físico!³⁴⁰

A Bem Amada Inatingível mostra-se sempre oscilante entre corpo e espírito, entre divinização e rebaixamento, e é a partir dessa oscilação fundamental que tal imagem parece ser recuperada pela poesia de Bandeira, denunciando o seu medievalismo. “Virá o *medievalismo* de Bandeira do insubornável romantismo que pervive em sua sensibilidade?”³⁴¹ Se considermos que, como bem lembrou Franklin, “o Medievo está cheio de recordações gregas”³⁴², que outra imagem que não aquela da ninfa estaria por trás dessa imagem feminina ambígua e inatingível?

A última estrofe da “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”, também formada por três versos irregulares, dois mais longos e o último verso mais curto, continua a desdobrar-se em interrogações, mas agora elas apontam para diferentes possibilidades de realizações do desejo, sinalizado logo no primeiro verso e reforçado pela repetição do verbo “querer”.

Entre os possíveis desejos que poderiam satisfazer o poeta, está a possibilidade dele mesmo virar estrela, assumindo então a mesma natureza de sua amada inatingível, o que seria, talvez, a condição de possibilidade (a morte?) para a realização do seu desejo. Em seguida, lhe é oferecida a realeza, uma posição elevada que se reflete no espaço também elevado de uma ilha no Pacífico, para depois se rebaixar, ainda que não de maneira tão acentuada, ao espaço que participa do cotidiano do poeta: um simples bangalô em Copacabana.

O segundo verso introduz a recusa do poeta, única atitude possível já que ele se encontra *possuído* pelas três mulheres do sabonete mineiro. Na formulação da sua recusa, “Não quero nada disso, *tetrarca*”, a nomeação do interlocutor não só perturba a ordem temporal do poema - introduzindo um título dado a governantes antigos que se choca com o “bangalô de Copacabana”, citado no verso anterior, e com o verbo “telefonar” que, da estrofe anterior, termina por se comunicar com essa pelo jogo de temporalidades encenado no poema - como também aproxima o texto poético de uma rede de significações na qual o tetrarca é também Herodes Antipas, tetrarca da Galiléia, esposo de Hérodiade, para quem Salomé, ao dançar, pediu a cabeça de João Batista. A possível identificação do tetrarca com Herodes é ainda reforçada pela

³⁴⁰ BANDEIRA, Manuel. “Vulgívaga” in: *Carnaval - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 161

³⁴¹ OLIVEIRA, Franklin de. “O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia” in: BRAYNER, Sônia (Org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 249

³⁴² Ibidem, p. 245

última palavra da estrofe anterior – *festim* – que nos lança no episódio recuado no tempo em que não mais uma mulher morta, mas uma “mulher mortífera”, rouba a cena.

O último ato da vida do Batista, que é o episódio em questão, inspirador de tantas obras primas, assim na literatura, como nas artes plásticas, desde Donatello, Fra Angelico, Ticiano e Boticelli, até Gustave Moreau e Puvis de Chavannes, pode ser dividido, a partir da elaboração sintética de São Mateus e São Marcos, em três cenas: o festim, a dança e a degolação³⁴³

Sobre o verso de Bandeira, também escreve Sônia: “Dispondo ainda do aspecto verbal da hipótese, reestrutura a pergunta clássica do Tetrarca a Salomé, depois da famosa dança, situação central do drama de Oscar Wilde, *Salomé*, e do poema “Salomé”, de Eugênio de Castro”³⁴⁴.

Vale lembrar a pergunta feita pelo Tetrarca a Salomé, logo após a dança, conforme a narrativa bíblica.

[...] E havendo entrado no festim a filha da mesma Herodias, e dançado, e dado gosto a Herodes e aos que com ele estavam à mesa, disse o rei à moça: “Pede-me o que quiseres, e eu to darei”; e lhe jurou: “Tudo o que pedires te darei, ainda que seja *a metade do meu reino*” [...] ³⁴⁵

Os movimentos finais do poema, como bem notou Sônia, se dão todos em hipótese, o que não deixa de reforçar a natureza provisória, quase evanescente, das três mulheres. Ao mesmo tempo, o poema faz uso de um procedimento sutil, pois, enquanto na narrativa bíblica, Herodes tudo oferece àquela que o enfeitiçou com sua dança, no poema de Bandeira, as duas figuras se confundem, a do ser que deseja com a do ser que é desejado, espécie de metamorfose do masculino em feminino que já fica sugerida no verso anterior, onde se pode ler: “queres ser estrela?”. Mais uma vez, o que o poema sugere nessa transposição parece ser a experiência da morte como único acesso à amada inatingível.

No verso final, de afirmação do desejo, não é possível definir quem fala. Na voz do poema se infiltram e se sobrepõem muitas outras vozes, e aqui há uma remissão a Shakespeare, mas há também uma remissão ao episódio bíblico, e estamos diante de um outro Herodes que não mais oferece seu reino por Salomé e sim pelas três mulheres impressas em um cartaz de sabonete. E ainda, deixando ver uma rara espessura temporal e semântica, no verso que encerra o poema para abri-lo definitivamente - fazendo-se com várias camadas, vários tempos, vários sentidos que precisam ser, à maneira de um arqueólogo, cuidadosamente escavados - fala ainda

³⁴³ PENNAFORT, Onestaldo de. *O Festim, A Dança e a Degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 45

³⁴⁴ BRAYNER, Sônia. “O humour bandeiriano ou As histórias de um sabonete” in: BRAYNER, Sônia (org.). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 343

³⁴⁵ PENNAFORT, Onestaldo de. op. cit. p. 46 e 47 Grifo nosso

uma outra voz daquele que talvez seja o mais célebre entre todos os capturados pelas ninfas.

Não era por acaso que as três mulheres vistas no cartaz de publicidade (anúncio de jornal) surgiam como dançarinas. O poema que, simultaneamente as encobre e as desnuda, faz delas outras Salomés, “acrobatas”, para recuperar uma imagem do próprio poema, que fascina com o seu movimento, a sua dança convulsiva. Não era precisamente assumindo a identidade da Salomé bíblica que a ninfa pagã encontrava mais um dos disfarços para adentrar como todo seu *páthos* trágico na austera cena do renascimento florentino?



Domenico Ghirlandaio, *Giuditta con l'ancella* (1489)



Sandro Botticelli, *A Volta de Judite a Betúlia* (1470)

Importante dizer que “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” surge talvez como um dos mais revolucionários poemas de Manuel Bandeira. Como disse Haroldo de Campos, o poema constitui um dos exemplos do Bandeira *desconstelizador*, que revira do avesso as frases feitas, atualiza a tradição poética, conferindo a ela novos sentidos e possibilidades, fazendo com que “por uma simples mudança de ângulo de enfoque e/ou de âmbito contextual, o que é redundante passe a produzir essa informação nova”³⁴⁶. No exercício de deslocamento feito no

³⁴⁶ CAMPOS, Haroldo de. “Bandeira, o desconstelizador” in: BRAYNER, Sônia (org.). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 284

poema que vai do lugar comum para o lugar incomum, como diz Haroldo,

Bandeira se comporta como um operador rebelde, que se insubordina contra as figuras sempre repetidas do estelário dado (frases-feitas do domínio comum) e, subitamente (luciferinamente), procura recompor a seu arbítrio poético os desenhos semânticos articulados pelo uso, resgatas as estrelas-palavras de suas referências e das imagens estáticas que projetam³⁴⁷

Esse exercício de desconstelização, que foi assim chamado pelo próprio Bandeira a respeito do poema “O nome em si”, o gesto de deslocar as palavras do seu lugar tradicional vendo-as a partir de um outro ângulo, parece servir de imagem para a relação de Bandeira com a tradição poética e com as imagens do passado. Um poema como “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá” não só atualiza a tradição poética por meio de uma colagem quase surrealista de frases e imagens poéticas, como também atualiza uma *forma feminina em movimento* vinda da antiguidade que sobrevive na imagem provisória gravada em um sabonete, onde se concentra o sentimento da perda amorosa em torno do qual gravita todo poema. O desconstelizador reconstela, ou seja, em um exercício constante de deslocamento e montagem, insere palavras e imagens em uma nova constelação de sentido, deixando correr livre aquela que Haroldo chamou a sua “inquietação inventiva”.

A essa inquietude devemos a “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”, uma “conversa intemporal”, como tão bem escreveu Sônia Brayner, onde a literatura pode existir da forma como sempre deveria ser: “um grande diálogo, ininterrupto”³⁴⁸. “Não há quebras e destruição definitiva dos códigos artísticos: eles estão sempre contidos nas possibilidades informativas atualizadas, ou por identificação ou por contraste”³⁴⁹

A presença errante de Salomé em meio à montagem poética feita por Bandeira nos remete mais uma vez ao que disse José Paulo Paes quando, ao trazer para a realidade brasileira as rubricas temáticas de Jost Hermand, ele lembra que “uma das atualizações mais comuns do tema da dança e da vertigem no nosso pré-modernismo é o *bailado de Salomé*, motivo vincadamente artenovista”³⁵⁰. Paulo Paes ainda vai dizer que Salomé nada mais é do que a “personificação da *femme fatale*”, a célebre “*belle dame sans merci*”, de modo que, ainda uma vez, trata-se do tema artenovista do “eterno feminino” a sofrer metamorfoses, deixando-se ver também nas “melindrosas pérfidas e sensuais que Marcelo Gama via desfilar pela Avenida

³⁴⁷ Ibidem, p. 281

³⁴⁸ BRAYNER, Sônia. “O humour bandeiriano ou As histórias de um sabonete” in: BRAYNER, Sônia (org.). Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 345

³⁴⁹ Ibidem, p. 345

³⁵⁰ PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: Gregos & Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 78

Central”³⁵¹.

O motivo bíblico da Salomé de fato conheceu um aproveitamento expressivo no final do século XIX, início do século XX. Estudos como o de Onestaldo de Pennafort, *O Festim, a dança e a degolação*, debruçam-se justamente sobre aproveitamento do tema e suas variações, lembrando obras um pouco anteriores ao final do século como *O Evangelho nas Selvas*, do poeta romântico Fagundes Varela, escrita entre 1871 e 1874, que ele vê como precursora de obras mais famosas como a novela *Hérodias*, de Gustave Flaubert, publicada em 1877, *Salomé*, de Oscar Wilde, publicada em 1893, e *Salomé*, de Eugênio de Castro, poema publicado em 1896. As duas últimas, como vimos, serviram para compor o poema de Bandeira³⁵². O célebre poema de Mallarmé, *Hérodíade*, considerado o trabalho da vida do poeta. - “ele o começou com a idade de 22 anos, em 1864, e morreu ainda trabalhando nele, em 1898, com a idade de 56 anos”³⁵³ - também “fixou a figura *ambígua e sinuosa* da filha de Herodias, simbolizando nela o mito da virgem, transitório “monstro protervo e inocente” a que incorporou os atributos e emblemas narcisescos”³⁵⁴

Onestaldo de Pennafort também lembra, como possíveis fontes do poema de Mallarmé, a *Salammbô*, de Flaubert, “com seus colares, seus braceletes, seus cabelos polvilhados de ouro, o lampejar de suas pedrarias, a sua virgindade feroz e o seu espelho de cobre polido que a refletia

³⁵¹ Ibidem, id.

³⁵² Raúl Antelo em prefácio do livro *A imagem queima*, de Georges Didi-Huberman, também recupera uma espécie de constelação criada nos anos *fin de siècle* em torno do tema da “dançarina-borboleta”. O tema da dança ambígua aparece na descrição de Raúl Antelo que, ao convocar a figura da falena - essa forma de beleza potente e ao mesmo tempo provisória que ao dançar se consome - dialoga com a vida intermitente, errante e convulsa das imagens. “Ora, as dançarinas-borboletas criaram todo um estilo, no raiar do 1900. João do Rio extasiou-se com o boboletar de Maud Allan ou Tamara Karsavina. Arthur Azevedo, após assistir o Animatógrafo Super Lumière saiu de lá obnubilado pelas imagens, mas sobre tudo, “as coloridas, que reproduzem, com uma precisão extraordinária, as danças serpentinadas da Loie Fuller, ou do diabo por ela”. E outro tanto ainda se lê, em 1904, na revista Kosmos, quando, enfim, da visita da autêntica Loie Fuller ao Rio de Janeiro. Um dos sucessos da dançarina norte-americana era “Entre as borboletas”, quando ela dançava como uma falena, encantando plateias por toda a América Latina, tal como atesta Gómez Carrillo em *O livro das mulheres* (1919). Mas já sabemos: as luzes ofuscantes da dança histórica contrabalançam-se com o crepúsculo da melancolia. Tal como em Machado de Assis. A imagem é uma borboleta, porém, viva” (p. 17). Antes disso, no entanto, as falenas, borboletas noturnas – figura dançante e fugidia - foram o motivo central do segundo livro de poemas escrito por Machado de Assis, publicado em 1870. Raúl Antelo o lembra, oportunamente, sugerindo que a modernidade de Machado de Assis estaria no fato do escritor tomar o real enquanto imagem em movimento que nos escapa ao tentarmos apreendê-lo. Para acercar-se dele é preciso, paradoxalmente, perder. - ANTELO, Raúl. “História (s): a arte arde” in: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018 (prefácio)

³⁵³ NEGINSKY, Rosina. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 125

³⁵⁴ PENNAFORT, Onestaldo de. *O Festim, A Dança e a Degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 26 Grifo nosso

inteira”³⁵⁵ e um soneto de Baudelaire³⁵⁶ onde a “associação da ideia de esterilidade à imagem mineral”³⁵⁷, presente segundo Pennafort no poema de Mallarmé, também poderia ser vista, além do detalhe da ondulante veste nínfica. O soneto baudelaireano igualmente deixa ver aquele que constituiria, segundo Benjamin, o ideal de beleza do *Jugendstil*: a mulher frígida³⁵⁸, aquela que se volta mais para a fruição do prazer do que propriamente para a fertilidade.

Nas artes plásticas do período, como diz o próprio Onestaldo de Pennafort, o aproveitamento do tema não é menos expressivo. Basta lembrar o exuberante quadro de Gustave Moreau, *Salomé Tatuada*, de 1876, onde o corpo feminino dançante se destaca quase como um ponto de luz contra o fundo escuro em que se desenrola a cena, expondo sua profusão de ornamentos e detalhes impressos sobre a pele muito branca.

³⁵⁵ Ibidem, p. 27

³⁵⁶ Envolta em ondulante traje nacarado,
Até quando caminha dir-se-á que ela dança,
Como esses longos répteis que um jogral sagrado
Agita em espirais no vórtice da lança.

Como a tépida areia ou o azul do deserto,
Insensíveis os dois à desventura humana,
Como a trama das ondas no ermo mar aberto,
Ela se move indiferente e soberana.

Em seu polido olhar há minerais radiantes.
E nessa têmpera de insólitas quimeras,
Entre anjo indecifrado e esfinge de outras eras,

Em que tudo é só luz, metal, ouro e diamantes,
Esplende para sempre, em seu frívolo império,
A fria majestade da mulher estéril.

BAUDELAIRE, Charles. Sem título. In: *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 171

³⁵⁷ PENNAFORT, Onestaldo de. *O Festim, A Dança e a Degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 27

³⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “Pintura, Jugendstil, Novidade” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 916



Gustav Moreau, *Salomé Tatuada*, 1876 (detalhe)

O fato do tema bíblico também ter sido aproveitado com igual expressividade por artistas do *Quattrocento* e de, não por acaso, a imagem da Salomé denunciar em diversas obras do período a sobrevivência do gesto patético *all'antica* das mênades pagãs, termina por sugerir um insuspeitado vínculo não só entre uma personagem e outra (Salomé aparecendo então como mais uma das metamorfoses da *Pathosformel* Ninfa), como também, em uma *dança de dobras temporais*, entre um momento histórico – os anos *fin de siècle* – e outro – o Renascimento florentino que, por sua vez, não se cansava de ressoar os gestos intensificados da antiguidade pagã.

Rosina Neginsky mostra em *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer* como as imagens associadas à dança que retratavam a história de São João Batista e Salomé foram exploradas pelos artistas do Renascimento em diferentes suportes como pintura, mosaicos e esculturas. Ela destaca, entre outros, o relevo em bronze de Donatello, de 1425, *O Banquete de Herodes*, e o afresco de Fillippo Lippi, *O Festim de Herodes*, que faz parte de um ciclo sobre a vida de São João Batista pintado entre 1452 e 1465. “Donatello capturou a história de Salomé e a investiu com um maravilhoso poder emocional [...] Quando a cabeça é entregue a Herodes e Herodias, Salomé continua a dançar, e a sua dança parece selvagem [...]”³⁵⁹

³⁵⁹ NEGINSKY, Rosina. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 53

No bronze de Donatello, as dobras do vestido de Salomé, carregadas de um certo *páthos* trágico, parecem ficar ainda mais ressaltadas pela luminosidade própria do material. Sua posição, levemente curvada para trás, recorda a postura das mônades que dançam em descontrolado delírio. Em tudo, a imagem denuncia uma dança de morte, suas vestes são quase como o próprio fogo, ardentes e destrutivas, o que o efeito do bronze contribui para acentuar.



Donatello, *O Banquete de Herodes*, 1425 - 1427

Diante dessa coreografia de desejo e morte, como não lembrar de uma outra obra literária em que, quase um século depois do início da escrita de *Hérodíade* por Mallarmé, tal figura feminina voltará a nos assombrar. Na prosa poética de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, como uma outra Salammô, Ana dança com as “quinquilharias” da caixa de seu irmão; como uma outra Salomé, dança não mais para pedir a cabeça de um homem, mas para ser, ela mesma, degolada. Dança em sua “selvagem elegância” como uma mônade antiga, embebida por vinho, despedaçando com sua dança o corpo de seu irmão, como outrora as mônades despedaçaram com sua fúria o corpo de Orfeu.

[...] foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida [...] e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam, era a voz surda de um coro ao mesmo tempo sacro e profano que subia, era a comunhão confusa de

alegria, anseios e tormentos, ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente, me fazendo ver com espantosa lucidez as minhas pernas de um lado, os braços de outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (eu me reconstruía nessa busca! que salmoura nas minhas chagas, que ardência mais salubre nos meus transportes!), eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava³⁶⁰

Estamos diante de um *diálogo de formas de intensidade*, sempre a remeterem-se e transformarem-se umas em relação às outras, que pressupõe, neste sentido, um choque de épocas, um enredar-se de estilos e temporalidades onde o passado não deixar de agir sobre o presente e o presente sobre o passado. Importante lembrar que, nesse diálogo, as formas afetivas se reconhecem pelo que elas têm em comum, mas, sobretudo, *se rasgam* a partir do movimento em que o mesmo gesto se inverte e passa a ter uma outra significação que lhe é dada pela história. As fórmulas de pathos, as *Pathosformeln*, são singularidades, como bem viu Georges Didi-Huberman, e seu diálogo é um diálogo de reconhecimento, de lembrança, mas que contém em si mesmo a sua deformação, a sua abertura, a sua ressignificação. Quando tal tema tipicamente artenovista explorado, como disse Paulo Paes, principalmente no contexto do “pré-modernismo”, surge em um poema de Manuel Bandeira publicado em um livro de 1936, portanto já rigorosamente modernista, instala-se um ponto problemático que inquieta e convulsiona a temporalidade tradicional, linear, evolucionista.

Ao compreender a temporalidade de outra maneira, menos linear e mais desviante, ao *deslocar o olhar* para o acidente anacrônico de uma imagem, encontramos momentos modernos e até mesmo pós-modernos em autores muito anteriores ao nosso modernismo literário e, de modo inverso, nos autores modernos, surpreendemos, improváveis, os temas da antiguidade; isso porque os tempos sempre estão a assediarem-se uns aos outros e as “obras, elas, foram mais profundamente e mais paradoxalmente anacrônicas, inatuais, intempestivas – arqueológicas sobretudo, à medida que a sua novidade assumia uma função de memória, que era também uma função crítica”³⁶¹.

A partir desses lugares e *formas instáveis*, intervalares, *fluidas*, o gesto a ser feito é aquele que busca conferir às épocas históricas a espessura, a densidade, a profundidade que lhes é própria, como se estas fossem um solo de diferentes camadas, depositadas umas sobre as

³⁶⁰ NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 188 e 190

³⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact* – Archéologie, Anachronisme et modernité de l’empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008, p. 312

outras; tais camadas não aparecem à superfície por isso é preciso escavar a terra, *tatear*, como diz tão bem Didi-Huberman. Trabalho de arqueologia, portanto, de investigação dos restos, coisas ínfimas que nos dão a larga dimensão do tempo.

[...] a arqueologia que está em questão aqui se mostra mais tátil, mais tateante, mais inquieta, mais heurística: ela mistura a matéria dos sedimentos, permanece por longo tempo na intricação, ou seja na mistura dos níveis, até que emergja uma jóia, um fragmento luminoso, um objeto originário no sentido de Walter Benjamin – ou seja, uma imagem dialética”³⁶²

Um ponto de vista anacrônico nos abre a possibilidade, portanto, de um ponto de vista arqueológico – *ichnologique*. O desafio talvez seja, à maneira de um paleontólogo, *escavar o verso*, perceber “os tempos contraditórios intrincados em uma mesma imagem”³⁶³, escutar o *trabalho do tempo sobre as formas*, sabendo que as formas são

processos, e não somente o resultado do processo; que esse processo, propriamente falando, não tem fim, que a imagem atualmente vista não é nada mais que o “presente anacrônico” de um jogo ininterrupto de deformações, de alterações, de apagamentos e de “reemergências” de todos os tipos³⁶⁴.

É por isso que, apesar da sua fulgurante reaparição no final do século, surgindo um pouco por toda parte na literatura do período (*Numa e Ninfa*, de Lima Barreto, é outro exemplo que poderíamos dar), a Ninfa nunca esteve distante de nossa literatura em particular e da literatura de modo geral enquanto um saber de imagens, afinal, como lembra Roberto Calasso, as ninfas, enquanto guardiãs das águas mentais e portadoras de um saber visionário, terminam por se revelar como “a fremente, oscilante, cintilante matéria mental de que são feitos os simulacros, os éidola [ídolos]. É a própria matéria da literatura”³⁶⁵.

Ao falar que a Ninfa nunca esteve distante de nossa literatura, também estamos pensando *anacronicamente* no que veio muito antes do modernismo, ou seja, no que já estava dado em alguma medida naquela que talvez possamos ver como a grande Ninfa da literatura brasileira, não por acaso referida constantemente a partir de imagens de água e toda ela construída sob o signo da ambiguidade.

É neste sentido que a *sobrevivência das fórmulas primitivas* se mostra, antes de tudo, de maneira intermitente e sintomática, e os tempos descrevem volteios de modo que, antes mesmo

³⁶² Ibidem, p. 312

³⁶³ Ibidem, p. 325

³⁶⁴ Ibidem, p. 324

³⁶⁵ CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 28

de ser recuperada de maneira expressiva no “pré-modernismo” e chegar até a modernidade, a Ninfa já havia conhecido, em nossa literatura, uma de suas mais belas homenagens.

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. [...] Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me³⁶⁶.

Parte 4

“A última grandiosa e flamejante celebração da ninfa se encontra em *Lolita*, a história de um nymphóleptos, o professor Humbert Humbert, o “caçador encantado” que entra no reino das ninfas seguindo um par de meias brancas e uns óculos em forma de coração”³⁶⁷. Como lembra Calasso, desde as primeiras páginas de seu livro, Nabokov expõe os motivos de sua “dilacerada homenagem às ninfas”.

Desejo, agora, apresentar a seguinte ideia. Entre um limite de idade que vai dos nove aos catorze anos, existem raparigas que, diante de certos viajantes enfeitiçados, revelam sua verdadeira natureza, que não é humana, mas “nínfica” (isto é, demoníaca), e a essas dadas criaturas proponho designar como *nymphets*³⁶⁸.

Sob o aspecto de “um demônio imortal disfarçado de menina”, escreve Nabokov, *Lolita* surge como mais uma das metamorfoses pelas quais sobrevive a *Pathosformel* Ninfa. Se buscarmos os significados e sinônimos da palavra “endemoninhado” ou “endemoniado”, veremos que ela se refere àquele que está possuído pelo demônio, e também àquele que é levado, inquieto, ou seja, àquele que *traz o movimento no corpo*. Pode-se igualmente estabelecer um jogo entre a palavra endemoninhado e a palavra redemoinho que significa justamente um ponto culminante de movimento e intensidade tal como um acesso de loucura a que se é acometido diante desse seres de natureza demoníaca, isto é, nínfica.

“[...] pois os demônios aos quais Warburg sucumbe em seu delírio são justamente “os seres demoníacos (*dämonische Wesen*) de ominosos, ambivalentes e de fato contraditórios poderes” (Warburg, 1932: II, 491) que tinham sido trazidos de volta à vida por obra da memória empático-imaginal que se fez particularmente presente a partir do período do Renascimento e da Reforma [...]”³⁶⁹.

³⁶⁶ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Estudo introdutivo e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 53

³⁶⁷ CALASSO, Roberto. op.cit., p. 29

³⁶⁸ NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 21

³⁶⁹ LUDUEÑA, Fabián. *A ascensão de Atlas*. Glosas sobre Aby Warburg. Tradução: Felipe Augusto

Além daquela de Nabokov, uma outra bela homenagem às ninfas foi feita por Marcel Proust em um dos volumes de *Em busca do tempo perdido*, em que o narrador, quase como se estivesse descrevendo um quadro, se descobre capturado pelo enigmático conjunto de algumas jovens moças que ele vê desfilar contra a linha do mar durante seus dias de descanso na cidade de Balbec. Uma das moças empurra uma bicicleta, outras duas carregam um taco de golfe. Elas *passam* deixando ver no seu corpo o domínio de cada movimento, desprezam o resto da humanidade, são impassíveis, avançam sem hesitação, coordenam seus movimentos com exatidão, sem que nenhum esteja fora do desejado. Dançam, ou, como escreve o jovem *nympholéptos*, valsam.

No meio de todas aquelas pessoas, algumas das quais estavam a pensar em algo mas traíam a mobilidade do espírito por uma série de gestos bruscos e uma divagação do olhar, tão pouco harmoniosos como a circumspecta vacilação de seus vizinhos, as meninas que eu vira, com esse domínio de movimentos que provém de perfeita flexibilidade do corpo e de um desprezo sincero pelo resto da humanidade, caminhavam direito para a frente, sem hesitação nem rigidez, executando exatamente os movimentos que desejavam, numa plena independência de cada um dos membros em relação aos outros, conservando a maior parte do corpo essa imobilidade tão notável entre as boas valsistas³⁷⁰

Diante desse conjunto enigmático e inquietante - diversas variações do mesmo desejo em movimento - o narrador consegue destacar alguns detalhes que logo voltam a borrar-se. Uma das aparições se distingue por alguns instantes das outras, a de uma mulher de nariz reto e pele morena que lhe recordava um quadro da Renascença. Mesmo que, por um instante, alguma se distinguísse ou recordasse uma forma vista anteriormente, elas logo voltavam a compor um único conjunto em movimento.

Em uma das últimas pranchas do Atlas *Mnemosyne*, a 77, intitulada “Atualidade da tradição”³⁷¹, Warburg busca mostrar justamente o que ele chama de “reemergência do Antigo na idade moderna”.

Vicari de Carli. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 19

³⁷⁰ PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução: Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006, p. 437

³⁷¹ Na Prancha, vemos uma fotografia de uma jogadora de golfe, um quadro de Delacroix, selos, anúncios publicitários e medalhas antigas. Imagens de diferentes épocas e suportes que mapeiam as sobrevivências, o campo vasto das *fórmulas da antiguidade*. Neste sentido, Warburg vê no anúncio publicitário do papel higiênico *Hausfee* “*A fada doméstica*”, uma reemergência da figura antiga da Nike, a deusa antiga da Vitória representada em movimento, com as vestes erguidas, dando a impressão da sua vitalidade e força. Quase sempre ela aparece com asas, assim como na publicidade. Já nos selos franceses *Semeuse*, a imagem feminina impressa recorda a *forma feminina em movimento*. Quase vemos de novo a serva de Ghirlandaio com as suas vestes tão graciosamente ondeantes, o seu passo dançante, ou mesmo a Vênus com seus cabelos agitados no ar.



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Prancha 77
 “Atualidade da tradição”

Entre tantas imagens, é na fotografia da jogadora de golfe que Warburg redescobre o gesto *all'antica* das mênades enfurecidas prestes a assassinar Orfeu. Como uma espécie de vínculo insuspeitado que de repente vem à tona, nos surpreendemos ao lembrar que entre as meninas de Balbec, duas delas levam tacos de golfe. Se, na fotografia moderna de uma jogadora de golfe, Warburg reconhece a sobrevivência de um gesto antigo, como um dia, muitos anos atrás, ele também o descobriu no altar de uma igreja em Florença; na sua sutil e bela homenagem a essas *formas fugitivas* capturadas e perdidas no seu desabrochar, Proust terminou por construir uma imagem a um só tempo do passado e do presente, terminou por oferecer à nossa imaginação uma nova possibilidade de encontro com essa figura dançante e explosiva, “um exemplar tão delicioso e em tão perfeito estado da desconhecida e possível felicidade da vida”, uma “miragem do desejo”.³⁷²

³⁷² PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução: Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006, p. 446

Aquela cor de cabelos
 que eu vi na filha do rei
 - Mas vi tão subitamente -
 Será a mesma cor da axila,
 Do maravilhoso pente?
 Como agora o saberei?
 Via-a tão subitamente!
 Ela passou como um raio:
 Só vi a cor dos cabelos.
 Mas o corpo, a luz do corpo?...
 Como seria o seu corpo?...
 Jamais o conhecerei!³⁷³

Talvez seja ainda essa *forma feminina em movimento* a que encontramos latente, protagonizando mais uma das suas belas aparições, no poema “A Filha do Rei”, de Manuel Bandeira. O poema, tão breve quanto “a passagem efêmera da imagem feminina”³⁷⁴ se apresenta em redondilha maior, com versos regulares de sete sílabas métricas que sutilmente constroem uma imagem desde logo inacessível por se tratar da “filha do rei”, o que confere à aparição certa aura de realeza, uma posição distante em relação aos que a admiram de longe. A imagem a partir da qual se constitui o título do poema delimita, de antemão, a localização da imagem feminina, sugerindo uma fratura, algo como um limite social intransponível.

O pronome demonstrativo “aquela”, primeira palavra do poema, enfatiza a distância já sugerida na imagem do título. Em seguida, o poema traz a imagem para um plano sensorial, ao falar da “cor dos cabelos”, único traço mnemônico a funcionar como “ponto de partida de uma ânsia emocionada para recuperar um todo inapreensível”³⁷⁵, sublinhando a atmosfera voltada para uma experiência dos sentidos em que parece pairar o poema, logo reforçada pelo uso do verbo “ver” no pretérito perfeito no início do segundo verso. O poeta apenas vê a cor dos seus cabelos e, fascinado por ela, imagina a cor de seus outros fios, aqueles escondidos, os cabelos de sua intimidade que ele mesmo sabe estar condenado a jamais conhecer.

O terceiro verso, destacado no corpo do poema por meio dos travessões no início e no fim, reforça o ato de ver, mas especifica a natureza súbita dessa visão.

- Mas vi tão subitamente -

³⁷³ BANDEIRA, Manuel. “A Filha do Rei” in: Estrela da manhã - *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 230

³⁷⁴ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 151

³⁷⁵ Ibidem, p. 150

Os travessões no início e no fim do verso, ao mesmo tempo que produzem esse efeito de destaque, também parecem colocar em suspenso esse momento do poema. É como se a visão súbita se passasse à parte, ocupasse um outro espaço, um outro tempo, como um efêmero momento que se destaca de todos os outros, onde o tempo cronológico como o conhecemos não existe, mas sim dá lugar a um outro ritmo temporal, feito de intensidades, reemergências, cruzamentos. “Desvendar o que está oculto torna-se quase uma obsessão”³⁷⁶ e os próximos versos desdobram-se em uma série de perguntas, assumindo um ritmo acelerado, vertiginoso, que se opõe à suspensão do tempo cronológico sugerida no verso em destaque. O apelo continua sendo aos sentidos e novamente aparece a palavra “cor”, agora relacionada não mais aos cabelos, essa exterioridade, parte visível e quase sempre exuberante do corpo feminino, mas às axilas, parte escondida, que quase não se vê, poderíamos quase dizer uma parte mais rebaixada do corpo, que começa a delimitar no poema a tensão em torno da qual ele parece se organizar:

aparição evanescente x sensualidade corpórea

A aurática “filha do rei”, e aqui utilizamos o conceito de aura como foi pensado por Walter Benjamin enquanto “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”³⁷⁷, vai aos poucos ganhando os contornos de um objeto de desejo encarnado. Esse processo atinge uma espécie de clímax quando o poema, logo depois de trazer a imagem das axilas, traz aquela do “maravilhoso pente”, uma referência ao próprio órgão sexual feminino visto que “pente”, no vocabulário anatômico, é sinônimo de púbis. Tem-se, assim, uma rede de significações entre cabelos, axila e pente/púbis, indo do mais exterior até o mais íntimo, sendo as três regiões do corpo feminino caracterizadas por um emaranhado de pelos que poderia mesmo servir de metáfora para o emaranhado de fios do desejo. O mesmo termo aparecerá em um instante lírico posterior na obra de Bandeira, sendo empregado praticamente com o mesmo sentido.

O prêto no branco,
O pente na pele:
Pássaro espalmado
No céu quase branco³⁷⁸.

³⁷⁶ Ibidem, p. 151

³⁷⁷ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 170

³⁷⁸ BANDEIRA, Manuel. “Água-Forte” in: *Lira dos Cinquent’anos - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 253

Lêdo Ivo lembra que na construção elíptica e metafórica de “Água-Forte” além do pente, o poema também faz uso da imagem da concha como representação poética do sexo feminino. Imagem largamente utilizada na tradição poética e mesmo ao longo da história da arte, a concha surge em diversas esculturas e pinturas associada a uma figura feminina jovem e bela que algumas vezes aparece com o nome de Vênus (*O Nascimento de Vênus* surge apenas como um entre tantos outros exemplos), em outras com o nome de ninfa.

Em meio do pente,
A concha bivalve
Num mar de escarlata.
Concha, rosa ou tâmara?

O crítico chama atenção para o adjetivo “bivalve” que singulariza essa imagem quase convertida em lugar-comum. “Com a expressão “a concha bivalve” o poeta refere-se a uma parte precisa do aparelho genital feminino: os pequenos lábios”.³⁷⁹

Um poema altamente erótico que, como bem nota Lêdo Ivo, parece levar ao extremo o conselho mallarmeano da “sugestão” - “*Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà la rêve*” - “Água-Forte” dissemina por entre as suas imagens obscuras a imagem central da vulva em seu jorro de sangue, tão cíclico quanto o movimento do mar. O conteúdo erótico aparece cifrado para melhor revelar-se, procedimento que Bandeira emprega na maior parte do seus poemas de temática amorosa (“Alumbramento”, “Canção das Duas índias”, “Poemeto Erótico”, “A Filha do Rei”).

Esses poemas mais obscuros - *que se concebem como imagem* e que parecem seguir no seu método plástico de construção os movimentos oblíquos do desejo - se destacam do tom geral da obra bandeiriana. Como diz Lêdo Ivo, Bandeira se mostra, na maior parte de sua obra,

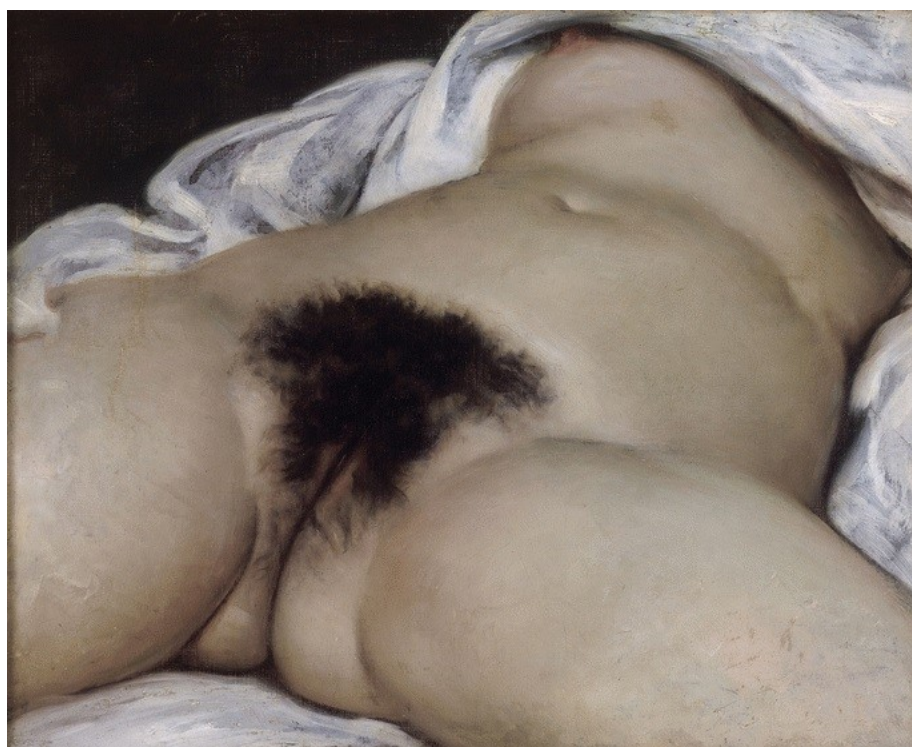
um poeta de alto poder comunicativo que, sem concessões ao rigor de sua poesia, aborda facilmente o leitor, daí a popularidade de seus poemas, e o conhecimento, por milhares de leitores, de seu mundo particular – um mundo que parte do cosmológico e desce até as fronteiras mais humildes de um cotidiano patético e pungente, e que oculta em suas referências pitorescas ou anedóticas o drama de um dos espíritos mais trágicos que jamais habitaram a poesia brasileira³⁸⁰

No caso de “Água-Forte”, como uma visão siderada da menstruação, a impressão é que todo o poema se dilui, se liquefaz nas fluidez do desejo. O preto se imprime no branco da página, o que nos remete, como diz Lêdo Ivo, a outra imagem mallarmeana latente no poema, da mesma

³⁷⁹ IVO, Lêdo. “O Preto no Branco” in: *Poesia observada*. Ensaaios sobre a criação poética e afins. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967, p. 203

³⁸⁰ Ibidem, p. 206

maneira como a vulva borra e abisma a superfície plana da pele muito branca da mulher sujeita às “fontes da vida a sangrar inúteis”. Tudo se desenhando de modo tão concentrado e essencial que converge e se espalha a partir de um único ponto visual: os pequenos lábios, também chamados *nymphae*, a emoldurar a inquietante e ambivalente abertura, buraco que assustadoramente nos olha. “Figura tão difícil de encarar – quase uma Medusa em miniatura -, precisamente porque nos põe diante do abismo das aberturas do corpo, do corpo como coisa que se abre”³⁸¹.



Gustave Courbet, *A origem do mundo* (1866) Paris: Museu de Orsay

No poema “A Filha do Rei”, o adjetivo “maravilhoso” reforça a idealização ligada à aparição feminina e a insere em uma atmosfera de encantamento, mas a menção ao órgão sexual acentua o desejo carnal por tal imagem, trazendo para o chão essa aparição quase divina, “imbuída de uma aura idealizante”³⁸² que o poema anuncia desde o título, sem que esse movimento de queda diminua sua realeza. A tensão entre o alto e o baixo, espírito e matéria, parece antes encarnada na própria imagem, como um conflito que atravessa seu corpo, “que se cristaliza na imagem da estrela, ao mesmo tempo erotizada e pura, material e espiritual, ardente e

³⁸¹ SITGGER, Veronica. “O útero do mundo” in: *Útero do Mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 21

³⁸² ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 151

fria, baixa e celeste, corporal e cósmica [...]”³⁸³

A tensão inerente a essa imagem feminina que termina por suspendê-la em uma inquietante ambiguidade já estava dada em alguma medida na intenção dos artistas do Renascimento de dar movimento à pintura por meio de um *páthos* deslocado para as extremidades, deixando ver texturas e superfícies perturbadas como os cabelos ondulando no ar, vestes a perder-se em dobras e labirintos, e que foi expressa no tratado *Da pintura*, de Alberti.

Bem exprimidos, os movimentos de cabelos e crinas ou júbas, ramagens, folhagens e roupas são agradáveis na pintura. Desejo até que os cabelos executem os sete movimentos de que falei acima: que se enrolem, portanto, como se fossem atar-se em nós, que ondulem no ar, imitando chamas, que ora deslizem como serpentes por baixo de outros cabelos, ora se levantem de um lado e de outro. [...] Como queremos que os tecidos se prestem a movimentos, embora, por natureza, eles sejam pesados, estejam sempre caindo em direção ao solo e se recusem a se pregar, será conveniente pôr nas pinturas os rostos de Zéfiro e Auster, soprando por entre as nuvens num ângulo da história, para empurrar todos os tecidos na direção oposta. Assim, teremos o efeito gracioso de que os lados dos corpos tocados pelo vento, por serem os tecidos achatados por ele, parecerão quase nus sob o pano. Nos outros lados, os tecidos agitados pelo vento se desdobrarão perfeitamente no ar³⁸⁴

Interessante notar como a ambiguidade da ninfa enquanto um personagem mitológico se expressa na *Pathosformel* Ninfa. Em outras palavras, quando a imagem mitológica é fórmula iconográfica, sua ambiguidade encontra uma expressão formal no dualismo do corpo figurado, percebido claramente no momento em que Alberti descreve os dois movimentos provocados nos tecidos a partir da ação do vento imaginário soprado por Zéfiro. No lado em que a veste se cola contra o corpo, expondo-o quase nu sob o fino tecido, produz-se um desejo concreto, essencialmente encarnado. No outro lado, aquele em que os trajes sutis encontram-se desfeitos no ar e a veste flutua livremente, há uma leveza, um tipo de sedução de outra ordem, mais aérea, mais diáfana, quase etérea. Duas sensações, dois lugares extremos tocados pela mesma figura.

Essa atmosfera de encantamento reforça a noção de idealização, pois a mulher, da qual o leitor nada conhece e o poeta vislumbra apenas a cor de cabelos, pertence a um reino sobre-humano, divinizado e distante da condição terrena. O mais curioso é que o poema parece fundar-se numa tensão entre o caráter ideal da imagem feminina e o seu oposto, ou seja, a “excessiva matéria com que é descrito: cabelos, axila, pente, corpo. Repleto de erogeneidade, o poema oscila entre a apreensão carnal e a imaginação do espírito, sustentando-se precisamente nesse espaço entre o

³⁸³ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 190

³⁸⁴ ALBERTI apud DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 220

vivido e o sonhado”³⁸⁵

A tensão em que se funda o poema ao descrever a filha do rei reflete de alguma maneira aquele que Didi-Huberman chamou “o belo paradoxo da Ninfa”. No lugar paradoxal em que se debate essa imagem feminina em movimento se daria o que Didi-Huberman chama um “encontro movente/comovente” que se desdobra em uma série de ambivalências, ambiguidades, paradoxos e contradições.

A Ninfa encarna-se na mulher-vento, na Aura, na deusa Fortuna, [...] é tanto mulher quanto deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serva e Vitória, Judite castradora e Anjo feminino [...] Aérea, mas essencialmente encarnada, esquiva, mas essencialmente tátil. Assim é o belo paradoxo da Ninfa³⁸⁶

Esse lugar paradoxal, essencial ao poema de Bandeira, parece sugerir também algo do próprio conflito entre a aura e o declínio da aura na modernidade. Na obra de Bandeira, a distância desempenha um papel fundamental pois “resguarda o caráter aurático das vivências do poeta, cuja identidade se constitui a partir do olhar regressivo que marca a passagem da história e redimensiona o presente”³⁸⁷. Neste sentido, na poesia bandeiriana, a aura das coisas não parece ser eliminada totalmente, e sim tensionada com a possibilidade de sua desintegração, de sua transformação em outra coisa. Não há mais como separar a aura e o declínio da aura em uma experiência poética na qual a amada continua sempre inatingível - assim como estão longe o passado, a mocidade, a infância - mas participa, ainda que em sonhos, de um jogo erótico tão direto, tão próximo, ao gosto dos tons menores do poeta. Em outras palavras, ainda que decaída, a imagem não parece totalmente destituída de aura, ela antes surge imbuída de uma aura particular que estranhamente sobrevive na sua queda.

Via-a tão subitamente!

Esse verso que se liga ao verso anterior por uma relação implícita de causa - a visão súbita seria a causa imediata para o fato do poeta não poder conhecer o corpo da mulher - é quase uma repetição do terceiro verso, que vinha em destaque no corpo do poema. A quase repetição reforça o caráter súbito da aparição, fazendo com que a fugacidade surja como condição essencial para todo sentido do poema.

³⁸⁵ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 152

³⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. op. cit., p. 220

³⁸⁷ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 152

Ela passou como um raio:

O verbo “passar” utilizado nesse verso delimita a natureza da ação efetuada pela filha do rei. Ao gesto de passar impõe-se de imediato a efemeridade, reforçada pela imagem do raio, tão sugestiva porque o raio é uma breve *forma de intensidade*, cuja rapidez no entanto é suficiente para provocar acidentes e catástrofes. “O que aparece nesses corpos da fuga não é mais do que a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível de um desejo. O que aparece é também a graça que contém todo desejo que toma forma. Belezas gratuitas e inesperadas” [...] ³⁸⁸

A menção ao raio é ainda interpretada por Yudith em sua leitura do poema como mais uma entre as diversas imagens de luminosidade e brilho que o poema acumula e que aproximariam essa aparição feminina de uma “visão epifânica”.

[...] No poema “A Filha do Rei” a sensação de perda ou desaparecimento do objeto é muito intensa e a imagem do fogo é bem adequada para expressar o efêmero dessa percepção, ao mesmo tempo múltipla e sintética. Nesse sentido a aparição é também desaparecimento. Do amor, Bandeira já havia dito que é “chama, e, depois, fumaça...” [...] A visão epifânica, portanto, acena novamente para o caráter melancólico dessa poesia voltada para o resgate de sensações fugidias. Porém, consciente de que as perdas podem ser definitivas, Bandeira se entrega à experiência sensível e dela retém o mais fulgurante ³⁸⁹

Os dois pontos ao final do verso suspendem e prolongam o sentido para o verso seguinte, ao mesmo tempo em que prolongam os efeitos da aparição súbita. A própria forma do verso e seus recursos estilísticos produzem o efeito de algo que passa, mas é como se não tivesse passado. Em seguida, os versos trazem a crua constatação do poeta ao dizer que viu apenas a cor dos cabelos, um elemento exterior, acessível a qualquer um. No entanto, a intimidade daquela *forma fugaz* a que só ele teria acesso lhe foi para sempre negada.

Mas o corpo, a luz do corpo?...
Como seria o seu corpo?...

Esse dois versos enfatizam um desejo erótico, de natureza corpórea. Ao explorar em diversas imagens o universo dos sentidos, o poema deixa claro desde o início que a experiência que lhe interessa é a experiência do corpo, não por acaso nesses dois versos a palavra “corpo” é repetida três vezes.

³⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 157

³⁸⁹ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 154

O amor encarado a partir da experiência do corpo; o espetáculo do mundo visto pela descrição dos seus aspectos imediatos – determinam uma familiaridade que o poeta manifesta em tons menores, quebrando a grandiloquência, remetendo o peso do drama para os bastidores. O amor e a morte são trazidos ao nível da experiência diária, colorindo-se de uma ternura cálida [...]³⁹⁰

Ao mesmo tempo, a imagem “a luz do corpo” explora a natureza ambígua da aparição feminina e a própria contradição à qual está condenado o desejo. A imagem “luz do corpo” aproxima dois elementos de natureza distinta: a luz, de natureza diáfana, que não pode ser tocada, elemento vago, vaporoso; e o corpo, pura materialidade, convidativo ao toque, à vivência do prazer. Da mesma maneira se mostra a filha do rei, tão corpórea com seus cabelos, axilas e seu pente, mas, ao mesmo tempo, tão aurática, tão fugaz quanto um sopro, uma frase musical. Ainda uma vez, insinua-se, aqui, o regime duplo a atravessar a poética bandeiriana.

A mão que traça o caminho dos pequenos carvoeiros na poeira da tarde, ou registra as mudanças do pobre Misael pelos bairros do Rio, é a mesma que descreve as piruetas do cavalo branco de Mozart entrando no céu, ou evapora a carne das mulheres em flores e estrelas de um ambiente mágico, embora saturado das paixões da terra³⁹¹

A imagem “luz do corpo”, como mais um desdobramento das diversas metáforas de luminosidade e brilho que recortam a poesia de Manuel Bandeira, aparece em “A Filha do Rei” de maneira muito próxima daquela que podemos ver em “Poemeto Erótico”³⁹², presente no primeiro livro de Bandeira, *A Cinza das Horas*. O corpo da mulher amada é descrito no poema em diversos momentos a partir de imagens de luminosidade. Logo no início, o corpo é visto como “claro”, para em outros momentos aparecer como “a brasa do lume”, “tudo que brilha”, “volúpia de água e da chama”. O desejo expresso pelo poeta,

Quero possuí-lo no leito
Estreito da redondilha

poderia também nos fazer pensar em “A Filha do Rei”, poema construído em redondilha maior no qual justamente o poeta se debate na obsessão de possuir um corpo que foge. “Poemeto Erótico” parece igualmente atravessado pela mesma tensão que se desenrola em “A Filha do Rei”, ambos alçam a amada à distância, comparando-a com elementos diáfanos como a luz e a chama, que arde intensa ao mesmo tempo em que se consome.

³⁹⁰ SOUZA, Gilda e Antonio Candido de Mello e. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. xv

³⁹¹ Ibidem, p. xiii

³⁹² Cf. BANDEIRA, Manuel. “Poemeto erótico” in: *A Cinza das Horas- Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 136

Somente a imagem “volúpia de água” já seria suficiente para traduzir o aspecto epifânico, a consistência fantasmática dessa aparição feminina ao sugerir que ela seria feita de água. Ao mesmo tempo, a menção à volúpia tensiona o aspecto inefável com o corpo em sua materialidade.

Teu corpo é tudo o que cheira...
Rosa...flor de laranjeira

O olfato parece ocupar nesse poema o lugar que a visão ocupava em “A Filha do Rei”. Essa mulher diáfana, que brilha, é também mulher encarnada, que cheira, e que o poeta deseja possuir ainda que seja no espaço limitado do poema. A obsessão pelo corpo, traduzida na própria repetição também quase obsessiva da palavra “corpo” no poema todo, inunda os versos de uma atmosfera erótica e converte aquele fantasma “branco e macio”, coberto por um “véu de noivado” em um obscuro objeto de desejo.

A todo momento o vejo...
Teu corpo...a única ilha
No oceano do meu desejo...

O corpo imeditamente se torna uma obsessão, algo que se vê a todo momento, em todos os lugares, e assim, ele se insinua, emergindo solitário em meio à vasta superfície líquida. Como um ponto de salvação ou perdição, o corpo, metaforizado na imagem da ilha, é o destino ao qual se quer chegar. Ele atrai o poeta para um desejo sem fim, cuja infinitude é justamente marcada no poema pelas reticências abundantes que vão e voltam no poema todo - ele mesmo irrompendo quase como um corpo que foge, ilimitando-se nas reticências, prometendo tudo e nada.

Em movimentos conexos, é como se um poema expandisse os sentidos do outro, apontando ambos para uma ambiguidade inerente ao objeto amoroso, para o movimento duplo em que se debate a própria poesia bandeiriana, uma poesia tão presa à terra, aos cheiros, aos gostos, aos sons, ao vasto oceano erótico que é o corpo, mas, ao mesmo tempo, tão assombrada pela “procissão de sombras”, pela morte, alumbrada pelo sortilégio das estrelas. Yudith fala em um “materialismo transcendente” para pensar essa tensão interna à obra de Bandeira que, segundo ela, “encontra na materialidade do cotidiano, no mundo sensível, na imanência do concreto, o salto para além do vivido”³⁹³

Mas como desejar um corpo que se ausenta? Como tocar um corpo que se evapora em

³⁹³ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 92

pleno ar? Como capturar um raio? As reticências ao final dos dois versos marcam justamente a impossibilidade de responder a essas perguntas ao mesmo tempo em que abrem o ilimitado desse desejo sem fim. Ao final, o poeta pode apenas constatar a impossibilidade de realização do seu desejo, rendido diante de uma distância intransponível.

Jamais o conhecerei!

Novamente, a exclamação usada ao final do verso reforça o desejo, o tom melancólico que acompanha a revelação de uma perda e, ao mesmo tempo, a violenta emoção que recorta o poema do início ao fim. Como recursos formais que se repetem em quase todos os poemas nos quais é tematizada a experiência de “amar uma ninfa”, ou, como disse Arrigucci, nos poemas em que o instante de paixão coincide com o instante de alumbramento, a exclamação denuncia o espanto e as reticências traduzem a incapacidade de definir essa experiência amorosa alumbrada - porque também é impossível definir ou capturar aquela figura feminina que a detona - esse arrebatamento com ares de possessão antiga. É como se essa experiência se lançasse sempre para um tempo outro, prolongando-se e se perdendo indefinidamente.

Nesse verso, os pontos de exclamação são quase como os raios com os quais o poeta compara a *forma feminina em fuga*; lembram igualmente o desenho de um cometa, um espasmo de intensidade rápida que só pode durar pouco tempo para que possa permanecer nos nossos sonhos, ou nos nossos pesadelos, pela vida inteira.

Além da análise de suas imagens em diálogo com os recursos formais, esse poema de Bandeira, ao falar de uma figura feminina que passa, instaurando um jogo erótico que oscila entre distância e proximidade, também deve ser pensado a partir de toda uma tradição poética e artística na qual essas imagens femininas fugazes e sedutoras igualmente fizeram suas aparições. Talvez a mais célebre dessas aparições seja aquela presente no poema “A uma passante”, de Baudelaire.

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz...e a noite após! - Efêmera beldade
 Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
 Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
 Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
 Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!³⁹⁴

Nesse soneto, presente em *As Flores do Mal*, Baudelaire apresenta a imagem de uma mulher que emerge da massa, do frenético movimento da multidão. As semelhanças com o poema de Bandeira são várias e parecem mais nítidas nos dois últimos tercetos. Ao olhar o original do poema em francês, vemos que o primeiro verso do primeiro terceto traz a imagem do relâmpago (*éclair*), que se destaca dentro da noite, assim como a estranha aparição feminina se destaca da massa parisiense. O poema de Bandeira justamente compara a passagem da filha do rei a um raio, essa rápida descarga que emerge do fundo da noite, acompanhada do relâmpago. Tanto o relâmpago quanto o raio são rápidas concentrações de energia, visual e sonora, que prolongam seus efeitos mesmo depois de terem passado.

O poema de Baudelaire, nesse mesmo verso, destaca com um travessão a imagem “fugitiva beleza” (*fugitive beauté*), expressão que indica o caráter súbito da aparição, igualmente enfatizado por Bandeira no seu poema. A interrogação que fecha esse primeiro terceto - Não mais hei de te ver senão na eternidade? - abre no poema baudelaireano a possibilidade de realização dessa experiência amorosa apenas no espaço da morte, uma possibilidade sugerida no poema de Bandeira por meio das reticências. Ao mesmo tempo, a impressão é que as interrogações de “A Filha do Rei” ecoam essa única interrogação do poema de Baudelaire, desdobrada em várias no poema de Bandeira.

O primeiro verso do último terceto do poema enumera uma série de exclamações que traduzem, da mesma maneira que no poema de Bandeira, a emoção e o impacto que aquela súbita aparição provoca. Entre as exclamações que se encadeiam no verso de Baudelaire, uma delas também parece bem próxima da exclamação com que Bandeira termina o seu poema: *nunca talvez!* (*jamais peut-être*) - com o destaque da palavra “*jamais*”, exatamente a mesma no português e no francês - parece estar latente no verso bandeiriano: “jamais o conhecerei”. O soneto de Baudelaire também termina com uma exclamação, a suspender - como quem para, imobilizado pelo êxtase - toda a cadeia exclamativa. O último verbo, “ver”, que no poema de Baudelaire expressa uma ação feita pela passante fugaz, é, no poema de Bandeira, o verbo

³⁹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 319

decisivo que estrutura o poema do início ao fim, expressando, no entanto, não mais uma ação feita pela amada que desaparece, e sim uma ação feita pelo próprio poeta. No poema de Bandeira, o ato de ver a mulher, ainda que tão subitamente, já é suficiente para amá-la, como já havia sido dito no poema de Baudelaire, e percebido pela amante em fuga.

Nos dois primeiros quartetos do soneto de Baudelaire, o que predomina é a descrição da cena e da figura efêmera, ao contrário dos dois tercetos onde o que transporece é o impacto provocado pela imagem, impacto que parece se desdobrar nos versos de Bandeira.

No entanto, um dos elementos que aparece no primeiro quarteto de “A uma passante” talvez sugira algo sobre o disfarce assumido no poema de Bandeira pela passante baudelaireana. No segundo verso, o poema de Baudelaire fala em “dor majestosa” e, no terceiro verso, aparece a imagem da “mão suntuosa”. Os dois adjetivos – majestosa e suntuosa – referem-se ao universo da realeza e ajudam, no poema de Baudelaire, a conferir à figura da passante a aura que, de certo modo, a idealiza, a coloca distante dos demais mortais, revestindo-a de certa superioridade. Toda essa aura de realeza que o soneto constrói aos poucos, a partir de detalhes imagéticos e adjetivos exatos, tais como “nobre e fina”, o poema de Bandeira sintetiza em uma única imagem: a filha do rei.

Os dois poemas exploram a imagem dessa *forma feminina em movimento* enquanto algo que passa, mas permanece. O que a bela passante, seja em Baudelaire ou em Bandeira, deixa ao passar é a imaginação de suas formas, a possibilidade de suas múltiplas identidades, a promessa do seu paraíso perdido. O paradoxo da sua aparição permite viver a experiência moderna por excelência que Walter Benjamin tão bem chamou de “amor à última vista”.

Envolta no véu de viúva, misteriosa em seu ar taciturno ao ser arrastada pela multidão, uma desconhecida cruza o olhar do poeta. O que o soneto nos dá a entender é captado em uma frase: a visão que fascina o habitante da cidade grande – longe de ele ter na multidão apenas uma rival – apenas um elemento hostil – lhe é tradizida pela própria multidão. O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, como o momento do fascínio. Assim, o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe³⁹⁵

Sobre esse poema de Baudelaire, podemos também pensar no fato de que se o poeta “não deixa nenhuma dúvida de que tenha olhado fundo nos olhos da mulher que passa”, como diz Benjamin, a retribuição do olhar da amada resta em suspenso. O final do poema, “ó tu que bem o

³⁹⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” in: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 118

viste”, sugere que ela talvez tenha lhe retribuído o olhar, mas não é possível saber ao certo. De qualquer modo, a mulher que passa também vê e a experiência da visão, como já abordado, aparece como algo essencial para todo poema, o que termina por lançá-lo igualmente no tema da aura e do seu declínio. “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”³⁹⁶

No poema da passante de Baudelaire, algo se quebra, a experiência termina frustrada, mas não negada, como observa Benjamin. A passante olha, mas é como se não tivesse olhado, neste sentido, a impressão é de que a aura e o declínio da aura atuam juntos no poema. A aparição é aurática, pois permanece distante por mais próxima que esteja, e também já não é mais aurática porque, ainda que ela veja, não retribui o olhar.

Trata-se da expectativa que se impõe ao olhar humano e que em Baudelaire termina frustrada. Ele descreve olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar. Como tal, porém, são dotados de um encanto que provê grande parte, senão a maioria das necessidades de seus instintos³⁹⁷.

Esse encanto que ainda persiste é o que nos abre para uma outra possibilidade de existência da aura na modernidade, *uma aura que restou de dentro do seu próprio declínio*. Em Proust, como lembra o próprio Benjamin, a passante baudelaireana conhece mais uma aparição na figura de Albertine, sutilmente chamada por ele de “A Parisiense”.

Quando Albertine voltou ao meu quarto, usava um vestido negro de cetim que a empalidescia; e assim se assemelhava ao tipo ardente e, no entanto, pálido da parisiense, da mulher que, desfeita ao ar livre, enfraquecida por seu modo de vida em meio às massas e, talvez, até por influência do vício, pode ser reconhecida por um certo olhar nas faces sem pintura que causa uma sensação de inquietação³⁹⁸.

Albertine, no entanto, continua a desdobrar-se em muitas outras aparições fugitivas que se espalham pelos volumes da *Recherche*, protagonizando cenas de uma experiência amorosa frustrada, mas tão intensa na completude do seu vazio.

Enquanto isso, o carro afastava-se, a rapariga ficava para trás, e como carecia a meu respeito de quaisquer das noções que constituem uma pessoa, os seus olhos, que mal me tinham visto, já me haviam esquecido. Parecera-me acaso tão linda por tê-la visto assim tão fugazmente? [...] Por pouco que escureça, e contanto que o carro vá depressa, no campo ou na cidade, não há torso feminino, mutilado como um mármore antigo, pela velocidade que nos arrasta e pelo crepúsculo que o afoga, que não nos arremesse, de uma volta da estrada ou do fundo de uma loja, as frechas da beleza, essa beleza que seria de perguntar se neste mundo

³⁹⁶ Ibidem, p. 140

³⁹⁷ Ibidem, p. 141

³⁹⁸ PROUST apud BENJAMIN, Walter. op. cit., p.118

consiste em algo mais que na parte de complemento que a nossa imaginação, superexcitada pela angústia, acrescenta a uma mulher que passa fragmentária e fugitiva³⁹⁹

Ao mesmo tempo, os dois quartetos do soneto baudelaireano trazem diversas imagens em cujos elementos reconhecemos a Ninfa warburguiana. Toda a cena do soneto se constrói a partir de uma imagem feminina em movimento.

Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Na descrição dessa cena, o que vemos é a irrupção de uma *forma feminina* cujas vestes também se encontram em movimento – erguendo e sacudindo a barra do vestido (*Soulevant, balançant le feston et l'ourlet*). Há ainda um detalhe no segundo quarteto:

No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina

No original em francês, o poema traz a imagem do furacão (*ouragan*) e logo depois explora a ambiguidade dessa aparição feminina, na qual a sedução se confunde com a morte. Ainda que não exista uma fonte exata para aproximar a imagem feminina que surge nesse soneto de Baudelaire com aquela da Ninfa de Warburg, os elementos formais encontrados no próprio poema sugerem essa conexão. Na maioria das vezes, não temos todos os elos de uma cadeia, mas Warburg, enquanto um historiador das fórmulas patéticas (emoções figuradas) e das singularidades, se interessava mais pelos elos perdidos (os *missing links*), pelas zonas de apagamento, porque a partir deles poderia traçar um caminho novo e surpreender os vínculos insuspeitados a ligar pelas imagens os diferentes tempos.

Os elos perdidos são justamente o local onde nasce o sintoma, onde fala o inconsciente das obras. Sob diversos aspectos, a passante de Baudelaire coincide com a Ninfa de Warburg. No “estar em movimento”, essencial nas duas imagens, reconhecemos tanto a “senhorita leva-depressa”, de Warburg, quanto a mulher que passa, de Baudelaire e Manuel Bandeira. As vestes levantadas, a menção ao furacão (não seria esse um outro nome para falar da *brise imaginaire*, tal como a chamou Warburg?), a ambiguidade própria dessas *formas femininas* que se debatem no duplo regime da vida e da morte, todos esses elementos permitem que traçemos fios

³⁹⁹ PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução: Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006, p. 347

inesperados entre os diferentes momentos, estilos e obras artísticas. Trata-se da capacidade de *imaginar* hipóteses onde não se encontra a relação direta. Se é impossível verificar a fonte de algo, devemos, como diz Didi-Huberman, pensar justamente essa impossibilidade e, na ausência que se abre, criar as relações, *estender o traço gestual* que permite reconhecer na célere passante a sobrevivência de uma forma da antiguidade que corre por caminhos desviantes, sempre encontrando uma fenda por onde chegar até nós.

As fontes do objeto desapareceram? Procuremos as fontes que dariam a compreender a lógica da sua desapareição. O objeto ele mesmo desapareceu? Procuremos as fontes da sua sobrevivência aceitando nos deslocar em outras esferas da cultura: é sempre em outro lugar na verdade - segundo uma genealogia desviada, composta - que uma sobrevivência se encontra documentada. [...] Quando o objeto se esquia à observação histórica, quando seus vestígios também se esquivam mesmo à observação arqueológica, só nos resta colocar questões, lançar hipóteses, nos orientar em um pensamento capaz ao menos de nomear essa inacessibilidade, esse apagamento do tempo [...] *Se o objeto de todas essas interrogações é um mundo de imagens* então nós devemos aceitar que a construção de uma hipótese, nesse domínio mais que em qualquer outro, se faz muito bem a partir da *imaginação*⁴⁰⁰

Como uma imagem que se oculta e que percorre, sem cessar, esses caminhos desviantes, desaparecendo em um ponto para, de maneira inesperada, aparecer em outro, a Ninfa se aproxima da maneira como o próprio Bandeira via a poesia. Enquanto um sintoma latente, essa *forma feminina* também está sempre à espera de ser desvendada, desentranhada dos lugares mais improváveis, reconhecida de repente sob os seus disfarços, capturada - ainda que seja em sonho, ainda que seja para mais uma vez vê-la fugir - da sua errância sem fim.

Mas ela é sempre inesperada, mostrando-se só de raro em raro, na surpresa de um achado: por uma “imagem insólita”, “por um encontro encantatório de vocábulos”, “pela atração que sobre nós exercem certas palavras”. Esta poesia que impregna o mundo é “disfarçada e errante”. No fundo, a poesia tende a ocultar-se. Como o ser que, naturalmente, se esconde⁴⁰¹.

Entre fazer e fruição, a poesia de Bandeira parece mais uma vez reforçar seu regime duplo, surgindo ela mesma enquanto uma *forma em movimento* que encena um debate, uma luta interna, uma tensão constante no intervalo da qual ela se oferece e se esconde em um fascinante jogo erótico.

⁴⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 130 e 131 Grifos nossos

⁴⁰¹ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 137

Parte 5

“Disfarçada e errante”, a *Pathosformel* Ninfa parece igualmente travestir-se na obra poética de Manuel Bandeira na figura da rainha do mar, Iemanjá, fazendo-se, em um ritmo ondeante e hipnótico, violenta como uma tempestade, doce como a promessa de uma outra Pasárgada onde o poeta pode esquecer tudo e descansar. Em outros momentos, a Ninfa se metamorfoseia em várias figuras femininas da cultura popular, ou, como diz Arrigucci, dos “cultos mágico-míticos afro-brasileiros”: boneca de maracatu, Iansã, e ainda, dentro de uma tradição cristã, as santas impassíveis, tão cruéis “como as mulheres que me enganaram”, diz o poeta. A única santa capaz de talvez ouvi-lo, sua derradeira esperança, seria Nossa Senhora da Boa Morte, imagem que sugere mais uma vez o caráter fantasmático da Ninfa. Diante de uma morta, a única possibilidade de experiência amorosa – a realização dos impossíveis de Santa Rita – se daria dentro do espaço da morte.

Há ainda versos nos quais o poeta evoca mulheres muito belas, que morrem ainda meninas, preservando intacto o enigma de sua beleza que, se um dia foi pura, contamina-se pela tragédia da morte e se transforma em um belo fantasma. Em “D.Janaína”, novamente o poema canta a rainha do mar que agora é sereia do mar, banhando-se com um “maillot encarnado”, um elemento que perturba a ordem temporal do poema e igualmente parece encarnar no tempo presente tal *forma feminina sobrevivente*. A sereia de consistência fantasmática aqui também é corpo e veste um maillot, é, portanto, imagem atravessada pela sua época, modificada por ela, ao mesmo tempo em que denuncia sua antiguidade.

Em “Trucidaram o rio”, as imagens poéticas constroem, ao falar da violência e da resistência da água, algo que pode ser pensado como uma espécie de metáfora para a Ninfa enquanto imagem que em sua vitalidade, em sua errância sem fim, atravessa o tempo e que, ao atravessá-lo, se modifica enquanto permanece, como se um tecido se costurasse enquanto é rasgado à maneira da mortalha sem fim que Penélope costurava durante o dia e desmanchava durante a noite.

[...] A água não morre
A água que é feita
De gotas inermes
Que um dia serão
Maiores que o rio
Grandes como o oceano
Fortes como os gelos
Os gelos polares
Que tudo arrebatam.

Esta é então a Ninfa fluida: sempre fugitiva, sempre lá no entanto. Aquela que vem e que volta. Sobrevivente. Um fluido, ou uma fluida, não é ela na verdade aquilo que melhor dura, por mais tempo? Na longa confrontação entre o mar e a rocha – é certamente a rocha – seja ela enorme, fálca, intimidante – que se desintegrará um dia. O mar, ele, durará: justamente porque ele não é duro, porque ele não se impõe em bloco, e tira sua força somente da sua capacidade de retirá-la, neste incessante movimento de ressaca, de fluxo e refluxo. É esta a Ninfa fluida: antiga e perdida, sempre lá no entanto, aqui diante de nós. Nossa contemporânea, é certo – mas sempre, no seu desejo mesmo, em busca do tempo perdido.⁴⁰²

Essa potência feminina se tensiona, se mede a todo momento na poesia bandeiriana com a passagem do tempo – metaforizada no célebre poema “Trem de ferro” – com os botões de rosa que murcham, com a visão de Vésper que cai sobre a cama, onde já não há a menor parcela de sensualidade. Toda a obra de Bandeira está atravessada por uma espécie de melancolia de final de tarde que sobrevive nos seus últimos livros, melancolia que é também o sentimento de impotência diante da morte. Esta última encontra mais uma de suas metáforas nas águas turvas de enchente que arrastam consigo tudo que veem pelo caminho do poema “Boi Morto”. No boi morto, vê-se quase o próprio poeta submerso no fluxo ininterrupto do tempo que nos conduz, fatalmente, na direção da aniquilação de tudo. Diante da corrente de água que surge, nesse poema, não mais como imagem de vida e sim como um veículo de morte, o homem se reduz a praticamente nada. A morte onipresente toma-lhe a alma, toma-lhe tudo que ele acreditou ser um dia. É quase monótono assistir ao seu inevitável triunfo e o poeta ruma: boi morto, boi morto, boi morto. Em tal ruminação, quase podemos ouvir o ruído constante da morte que, da mesma maneira que o sintoma, é um movimento menor, mas permanente.⁴⁰³

Também é paisagem menor, mas constante, a visão do beco escondido, desprezado, o beco que o poeta vê e que o atrai, diante do qual pouco importa a ampla linha do horizonte nos limites da qual quase tudo é possível. Outra forma de dizer, poeticamente, o freudiano pensamento: “o objetivo de toda vida é a morte”. Frase que ecoa ainda aquele outro verso tão célebre de “Momento num café”, onde a vida é descrita como uma “agitação feroz e sem finalidade, uma traição”. Talvez possamos dizer de Bandeira o que Benjamin diz a respeito de Proust.

⁴⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Éditions Gallimard, 2015, p. 146

⁴⁰³ FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer” in: *Freud Obras Completas Volume 14*. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 238

Com uma paixão desconhecida aos escritores que o antecederam, ele escolheu como sua causa a fidelidade às coisas que atravessaram a nossa existência. Fidelidade a uma tarde, a uma árvore, a uma mancha de sol sobre o tapete, fidelidade a roupas, móveis, a perfumes ou paisagens. [...] Reconheço que Proust, no sentido mais profundo, *peut-être se range du côté de la mort* [talvez se coloque do lado da morte]. Seu cosmos talvez tenha como sol a morte, ao redor da qual gravitam os momentos vividos, as coisas recolhidas. *Além do princípio do prazer* é provavelmente o melhor comentário que existe a respeito das obras de Proust. É preciso, para entender Proust, partir talvez da ideia de que seu objeto é o reverso, *le revers – moins du monde que de la vie même* – (menos do mundo que da própria vida)⁴⁰⁴.

Freud em *Além do Princípio do Prazer* nos apresenta a pulsão de morte em oposição dialética à pulsão de vida. Enquanto esta última estaria relacionada a um impulso de construção, de realização, às energias sexuais, por exemplo, e se orientaria na direção do futuro, sendo apenas uma força perturbadora e desviante da primeira, “um alongamento do caminho para a morte”; a pulsão de morte, mais discreta e constante, ensaiaria um permanente impulso de volta a uma origem inorgânica que, no entanto, só se realizaria com a morte. Como a pulsão de vida estaria inevitavelmente ligada à pulsão de morte, os impulsos de superação relacionados à pulsão de vida apenas existiriam em função dessa vontade de retornar subjacente à pulsão de morte, relações intrínsecas entre uma e outra que permitem a Freud dizer:

Se é lícito aceitarmos, como experiência que não tem exceção, que todo ser vivo morre por razões internas, retorna ao estado inorgânico, então só podemos dizer que o objetivo de toda vida é a morte e, retrospectivamente, que o inanimado existia antes que o vivente⁴⁰⁵

Poderíamos talvez pensar na “fixação” proustiana em sua infância (que em diversos pontos parece se ligar à de Bandeira), esse tempo perdido que o narrador persegue ao longo de toda sua *Recherche* e que, ao final, ele indica ter reencontrado, como nos fala o próprio título do último volume – *Le temps retrouvé* – como tendo íntimas relações com a teoria freudiana a respeito das pulsões de vida e morte. A busca do tempo perdido talvez seja essa busca a que todos estão condenados e, por mais que ensaiemos alongamentos, tomemos atalhos, estes, de algum modo, sempre soarão precários, “pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: estamos indo sempre para casa”⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ BENJAMIN, Walter. “Pintura, Jugendstil, Novidade” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 897

⁴⁰⁵ FREUD, Sigmund. op.cit, p. 204

⁴⁰⁶ NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 36

Os lugares que conhecemos não pertencem sequer ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. Não passam de uma delgada fatia em meio às impressões contíguas que formavam nossa vida de então; a recordação de certa imagem não é mais que a saudade de determinado instante; e as casas, os caminhos, as avenidas, infelizmente, são fugitivos como os anos.⁴⁰⁷

A *mémoire involontaire*, tal como pensada por Proust, e que Bandeira de certo modo evoca na primeira página do *Itinerário*, por tornar possível no presente a experiência do passado a partir de um objeto do acaso, parece se relacionar, neste sentido, com o que seria uma realização da pulsão de morte. Poderíamos pensar, talvez, no instante em que se experimenta a *madeleine* também como um instante de morte ou no próprio poema “Profundamente” como um momento em que se morre e por isso é possível encontrar os mortos. Tais instantes de morte é que seriam, como vai dizer Benjamin no seu texto sobre Baudelaire, os instantes essenciais para a experiência poética, um “manancial de poesia”, algo também muito próximo do que disse Bandeira no seu *Itinerário de Pasárgada*.

A obra bandeiriana parece então se debater nessa dialética da pulsão de vida e pulsão de morte. E esse debate, essa luta, esse acidente constante, não poderia se dar por meio de figura melhor do que a dessa estrela aurática cujo brilho aumenta à medida que também aumenta sua distância, essa imagem inacessível, indiferente, cujo alento esconde também o desamparo, tal como a beleza esconde também o perigo, e a vida se dobra sobre a morte.

Vi uma estrela tão alta,
Vi uma estrela tão fria!
Vi uma estrela luzindo
na minha vida vazia.
[...] ⁴⁰⁸.

Tal como aparece nesse poema, a imagem da estrela explorada em toda sua ambiguidade concentra em si mesma desejo e morte. Ela é ardentemente desejada, em contrapartida, revela-se tão distante e tão fria, assumindo quase a frieza de uma morta. Todo o poema é um arrastado desamparo, as imagens negativas se acumulam (vida vazia, fim do dia), o movimento é o de um declínio que se abisma em “sombra funda”, outra imagem de morte, até chegar ao fim do dia que talvez seja uma imagem para o próprio fim da vida que coincide com o fim do poema. “[...] a imagem da estrela, ligada metonímica e materialmente ao alumbramento, à própria manifestação da poesia para o poeta, atrai para sua luz solitária e longínqua [...], como um verdadeiro foco do

⁴⁰⁷ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Fernando Py. São Paulo: Abril, 2010, p. 534

⁴⁰⁸ BANDEIRA, Manuel. “A Estrela” in: *Lira dos Cinquent'anos - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 254

desejo, a paixão poética bandeiriana, siderada pelo êxtase carnal e a morte”.⁴⁰⁹

Talvez em nenhum outro livro de Bandeira a morte se confunda tanto com o erotismo quanto em *Carnaval*, onde o poeta “desenvolve a temática que dá título à coletânea: carnaval, disfarce, triângulo amoroso infeliz (Pierrot/ Colombina/ Arlequim), máscara”⁴¹⁰

A temática do amor impossível aparece em diversos poemas do livro, como em “Rondó de Colombina”, onde a Colombina surge em toda sua maldade, condenando o pobre Pierrot a um desencanto sem fim. Os versos a apresentam acessível apenas pela metade, e essa metade seria o máximo do seu amor. Descrita como fonte de perigo, sofrimento, envolta em uma maldade misturada com desejo, e inacessível por inteiro, a Colombina parece se confundir no poema com a Ninfa, surgindo como mais uma das máscaras com a qual essa *imagem sobrevivente* se disfarça.

[...]
 Nos olhos tristes. Que é dela?...Arlequim
 Levou-a! e dobra o desejo à maldade
 De Colombina.

O seu desencanto não tem um fim.
 Pobre Pierrot! Não lhe queiras assim.
 Que são teus amores?...- Ingenuidade
 E o gosto de buscar a própria dor.
 Ela é de dois?...Pois aceita a metade!
 Que essa metade é talvez todo o amor
 De Colombina...⁴¹¹

A mesma luta entre morte e desejo recupera um movimento bem próprio da Ninfa. Georges Didi-Huberman aborda essa face “sinistra e aterradora” da Ninfa enquanto um paradigma agonístico (o constante conflito de forças de que falava Heráclito), e que se reflete na própria luta de morte que atravessava os temas iconográficos pelos quais Warburg havia manifestado interesse desde cedo, como o tema da morte de Orfeu, do Laocoonte, e o da própria Ninfa quando pensamos que a sua irrupção comunica, por vias desviantes, “o tumulto da morte violenta” com a “coreografia do desejo”.

A ninfa erotiza a luta, revela os laços inconscientes da agressividade com a pulsão sexual. [...] A Ninfa, portanto, erotiza – porque Eros é cruel – o combate dos seres uns com os outros. Depois, acaba reunindo tudo isso em seu próprio corpo: torna-se, ela mesma, um debate, uma luta

⁴⁰⁹ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 191

⁴¹⁰ GOLDSTEIN, Norma. “O primeiro Bandeira e sua permanência” in: *Manuel Bandeira: verso e reverso*. Org: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987, p. 14

⁴¹¹ BANDEIRA, Manuel. “Rondó de Colombina” in: *Carnaval - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 170

íntima de si para consigo, um nó de conflito e desejo impossível de desatar, uma antítese transformada em marca⁴¹²

No debate interno da Ninfa, na agitação de suas polaridades, Didi-Huberman observa que desejo e morte tornam-se uma coisa só e, a partir desse momento, é o paradigma dionisiaco que “impõe a figura da ninfa como mênade, seja ela pagã ou cristã”⁴¹³.

Didi-Huberman lembra a inquietante figura da Madalena, de Bertoldo di Giovanni. Influenciado pelo *páthos* antigo, o escultor, diretor de academia e responsável também por formar novos artistas, aluno de Donatello, representa na escultura em bronze “Crucificação” uma Madalena sofredora aos pés da cruz, denunciando, no entanto, em sua postura sensual, a inquietante forma de uma mênade pagã que aperta de maneira convulsiva as mechas de seu cabelo. Didi-Huberman diz tratar-se evidentemente de uma Madalena dionisiaca, pois ao horror que se apodera dela soma-se algo como um êxtase.



Bertoldo di Giovanni, *Crucificação* (1475)

Em seu movimento ainda coreográfico e já agonístico, a Madalena de Bertoldo [...] “faz subir do fundo o que há mais íntimo” [...] Ostensivamente nua, e provocante em sua roupa transparente, a Madalena de Bertoldo, essa Ninfa devota e renascentista, dança aos pés da nudez crística como uma antiga mênade dançaria corpo a corpo com a

⁴¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 226

⁴¹³ Ibidem, id.

nudez do sátiro que ela provocou [...] as marcas do luto (a mão que arranca os cabelos, a posição ajoelhada da segunda mulher, versão mais ritual do gesto da primeira) confundem-se com as marcas de um desejo inconsciente (a mão que brande seu troféu orgânico, o quase desnudamento do corpo, o desalinho da roupa, os pés elevados em meia-ponta) [...] Assim, eis a Ninfa no debate interno de seus próprios movimentos contrários [...] Tudo oscila, tudo se resolve, tudo caminha junto: não há formas construídas sem um abandono às forças. Não há beleza apolínea sem um pano de fundo dionisíaco⁴¹⁴

Misturados desejo e luto, “sofrimento atroz da alma”, “alegria selvagem do corpo”, dessas contradições é feita a Ninfa em seu charme mortífero, dessas contradições parece se fazer igualmente a poesia bandeiriana.

Arrigucci descreveu a poesia de Bandeira como uma “poesia lírica que nos ensina a morrer”, e compreendeu, a partir do *Itinerário*, que o poeta viveu “uma vida dedicada à descoberta, compreensão e prática da poesia, na espera da morte”⁴¹⁵.

Talvez, no conjunto da obra poética de Bandeira, não haja um poema que melhor traduza a onipresença da morte e ao mesmo tempo o seu aprendizado, a capacidade de conviver com ela, como se convive com um velho conhecido, do que o poema “Consoada”.

Quando a indesejada das gentes chegar
(Não sei se dura ou caroável),
Talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
- Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.⁴¹⁶

O poema emociona pela naturalidade que substitui o espanto. Em outras palavras, onde deveria existir medo, a cena poética nos apresenta uma meditação calma, uma estranha familiaridade, ressaltada ainda mais pela concisão, pelo vocabulário tão simples, feito de lugares-comuns, termos populares. “Consoada” é feito de uma sutil beleza que parece ser adquirida apenas com os anos, com o convívio permanente e difícil com os fantasmas, com a solidão.

A mesma beleza aparece no poema “O Rio”, onde “se não há desespero, tampouco há resignação; o leitor se surpreende com essa convivência serena, ainda que sofrida, com a imagem

⁴¹⁴ Ibidem, p. 227 e 228

⁴¹⁵ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 191, p. 137

⁴¹⁶ BANDEIRA, Manuel. “Consoada” in: *Opus 10- Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 307

tão comumente aterradora da morte”⁴¹⁷

Ser como o rio que deflui
Silencioso dentro da noite.
Não temer as trevas da noite.
Se há estrelas nos céus, refleti-las.

E se os céus se pejam de nuvens,
Como o rio as nuvens são água,
Refleti-las também sem mágoa
Nas profundidades tranquilas.⁴¹⁸

“Ser como o rio” para Bandeira é como aprender a morrer, o que, como percebeu Yudith, não é a mesma coisa que se resignar com a morte, surge talvez como um modo de aprender a viver no espaço da própria morte, aproximando-se de uma *Nachleben* das “fórmulas primitivas” no sentido mesmo em que a pensou Aby Warburg. A poesia de Bandeira, que nasce da sombra da morte, oferece-se como uma outra possibilidade de vida para os que já estão mortos (e aqui talvez se inclua o próprio poeta), por isso ela traz a estranha beleza das sobrevivências improváveis e do desejo que as move. Neste sentido, a poesia torna-se a sua Pasárgada, o lugar onde o poeta pôde livrar-se um pouco de suas angústias, reencontrar, ainda que de maneira provisória, seu tempo perdido, opor ao peso constante do seu “mau destino” a força que têm os nossos desejos. Sobre “Vou-me embora pra Pasárgada”, Bandeira escreve estas memoráveis linhas no *Itinerário*.

Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí e “não como forma imperfeita neste mundo de aparências”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a “minha” Pasárgada”⁴¹⁹

Estrela da tarde, publicado em 1963, surge como um outro momento do processo de convívio e aprendizagem da morte na poesia bandeiriana. A estrela da tarde ou *Vesper*, como também é chamada, já se anunciava no último poema de *Estrela da manhã* e aqui encontra destaque dando nome ao livro. Assim chamada pelo fato de Vênus também atingir seu brilho máximo depois do ocaso, ela parece representar, no conjunto da obra bandeiriana, um derradeiro

⁴¹⁷ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 76

⁴¹⁸ BANDEIRA, Manuel. “O Rio” in: *Belo Belo- Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 285

⁴¹⁹ Idem. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 98

lampejo de luz antes da morte.

As imagens de morte estão presentes já nos movimentos iniciais do livro, como em “Ovalle”, poema feito por ocasião da morte do amigo Jaime Ovalle, no qual o poeta, cantando a estrela brilhante, com prazer se imagina vizinho do amigo no espaço da morte. Ao poema “Anunciação” se segue “Letra para Heitor dos Prazeres”, em que um homem fala sobre a sua “pena de paixão” e o poeta apenas pode compreender seu sofrimento dizendo: não há maior pena.

Logo após esses primeiros movimentos em que a morte se mistura ao prazer, no caso do poema para Ovalle, e o prazer é sentido como uma sensação de morte em “Letra para Heitor dos Prazeres”, intercalados pela cena cristã da Anunciação da qual a paixão se ausentaria em nome da pureza que deveria cercar o nascimento do filho de Deus, nos deparamos com o poema “A Nífa”. Nesse personagem mitológico da antiguidade que dá título ao poema de certa maneira se encontram os movimentos descritos anteriormente: a morte que também é prazer, o prazer que também é morte, e o encanto de uma pureza na qual muitas vezes se disfarça essa imagem tragicamente impura. Ao convocar as ninfas da tradição clássica, Bandeira parece explorar a dupla natureza dessa imagem mítica em um poema que dialoga diretamente com os parnasianos. Por meio da ambiguidade nífica, o poeta poderia reunir os movimentos que ele separa nos poemas anteriores: o espírito, o desejo, a morte.

“A Nífa” se apresenta como um soneto, forma clássica do Parnasianismo, em versos decassílabos perfeitamente regulares. Pela forma e pela temática, esse poema de Bandeira, publicado em um livro muito posterior aos seus movimentos iniciais, não indica apenas que aquele primeiro momento *restou* na obra madura do poeta, ao invés de ser totalmente superado com a “libertinagem” modernista, mas talvez também nos permita ver, antes de tudo, como viemos tentando esboçar desde o início deste capítulo, que, na obra poética de Manuel Bandeira, não há propriamente movimentos de superação e ruptura; há antes uma outra compreensão do próprio tempo que *abre a obra*, de modo que nela vêm à tona, muitas vezes de maneira insuspeitada, as sobrevivências, esses rios subterrâneos sem descanso. É preciso estar atento, e Bandeira parecia pressentir essa necessidade, aos rumores silenciosos, aos fantasmas submersos, para poder dobrar um tempo sobre o outro, costurando, no lugar de um tecido uniforme, um sutil drapeado poético. Sempre em um *duplo movimento*, Bandeira é o poeta que faz versos como quem morre, mas também é aquele que faz versos como quem se diverte, para tomar emprestado o comentário de Carlos Drummond de Andrade a respeito do livro *Mafuá do Malungo*. “O poeta se diverte [...] e guardou, no divertimento, as qualidades essenciais do seu lirismo a sério;

ternura, graça triste, ironia”⁴²⁰

O poema “A Ninfã” se apresenta como um texto de forte expressão plástica, quase um poema cinematográfico, onde as imagens se montam, se cortam, se suspendem. O poema encena uma estranha volta para casa por meio de uma imagem da antiguidade que também volta, e marca essa sensação de estranheza com a exclamação ao final do primeiro verso. A volta, no entanto, não guarda semelhanças com o vivido e o poeta não reencontra a alegria de antes. Na distância que aqui se abre parece alojar-se o próprio tempo que tira tudo do lugar e transforma todas as coisas, bem como a transformação do próprio poeta.

A musicalidade é também bem marcada no primeiro quarteto pela aliteração em “t” e em “p” que empresta ao encadeamento das cenas um ritmo suave, próprio dos movimentos simbolistas. A imagem da “instante cotovia” igualmente nos remete a poetas simbolistas como Alphonsus de Guimaraens e à atmosfera de contemplação solitária, noturna, que cercava seus poemas. O segundo quarteto continua a descrever uma atmosfera de sensações em que se destacam a monotonia e a melancolia, todas elas ligadas ao Simbolismo e sua aura crepuscular, assim como aos movimentos íntimos do Romantismo. Logo em seguida, irrompe no poema, como quem invade a cena, a ninfã.

A ninfã estava ali. Que alvor de perna!

O verso exclamativo retoma a sensação de espanto do verso de abertura do poema. Agora, a emoção é desencadeada pela visão exuberante da ninfã, por sua sensualidade expressa na imagem “alvor de perna”. A ninfã surge quase como um lampejo erótico que incendeia por alguns segundos a atmosfera de serena contemplação e quebra a monotonia em que iam mergulhando os versos. A imagem igualmente denuncia o duplo movimento por meio do qual Bandeira retoma a tradição no mesmo gesto em que a transforma à medida que confere à figura clássica uma sensualidade corpórea que dificilmente encontramos associada a ela nos poemas parnasianos.

O último verso desse quarteto se desdobra em mais uma exclamação que se choca com a anterior. Ao incêndio do corpo se opõe a frieza dessa “bela indiferente”, dessa personagem ambígua na qual o desejo se confunde com a morte. Os dois versos exclamativos parecem formar um núcleo de intensidade no interior do poema, como se da sua tensão concentrada se

⁴²⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Manuel Bandeira” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 213

desdobrassem todos os outros movimentos.

Os versos, perfeitamente ritmados e rimados, produzem, pela aliteração da consoante “f”, uma atmosfera fluida, o que reforça a impressão de que as imagens escorrem e correm, quase como um rio em silêncio dentro da noite habitada pelas vozes e pelos fantasmas do passado.

É quase como um fantasma que a ninfa surge diante do poeta. A visão desses mortos que ainda o assombram impõe um silêncio à voz do passado que antes lhe era tão íntima, como se essa voz tal como era antes percebida fosse silenciada para sempre, e a simples visão da figura feminina condenasse o próprio poeta à morte.

O *enjambement* com que se suspende o último verso do terceto, restando indefinido, quase como se ele se prolongasse dentro do espaço da morte, guarda um mistério em relação ao que estava ao lado da aparição feminina, mistério que será revelado, ao mesmo tempo em que não se revela pela dificuldade de apreender a imagem, no último verso do poema.

No último terceto, as imagens de luminosidade do primeiro verso surgem quase como um outro alumbramento, ao qual somos lançados pelo efeito quase hipnótico das aliterações em “l”. À luz do lar, se sucede a luz do leito, o que novamente enfatiza o teor erótico do poema, como se, ao final, a morte se confundisse com o próprio ato sexual para o qual a bela ninfa convida o poeta. A imagem do “brasão de timbre indecifrado” traz novamente o efeito de clarão para os versos, sugerindo, ao mesmo tempo, a ardência do desejo. O corpo arde como um brasão, se faz volátil como uma chama. Ao mesmo tempo, na imagem, aparece outro elemento tão vaporoso e inefável quanto a luz: o timbre da música. Fugitiva a qualquer tentativa de interpretação, essa imagem adensa o mistério em que paira todo poema. Sobre ele, podemos apenas lançar pistas, não se apreende o seu todo, não se sabe ao certo como a cena se passa, muitas vezes a impressão é de que as imagens um tanto vagas, esfumadas, contaminadas pela própria atmosfera simbolista com que dialogam, não passam das imagens de um sonho.

A última imagem, logo depois de todas as imagens de luminosidade, é quase como um véu que desce sobre todo poema. Nela, pulsa uma forma perfeita e rara, o centro do desejo ao qual se chega mas que, ao mesmo tempo, se furta. Nos últimos movimentos, o que parece se abrir no poema é o próprio órgão sexual feminino. Desejo e morte se fundem ao final desse percurso erótico e, novamente, a exemplo de movimentos feitos em poemas anteriores, toda uma elevada tradição poética é vista a partir da experiência do corpo, o divino roça o chão a partir da figura na qual ambos se chocam: aquela da Ninfa.

Estranha volta ao lar naquele dia!
 Tornava o filho pródigo à paterna
 Casa, e não via em nada a antiga e terna
 Jubilação da instante cotovia.

Antes, em tudo a igual monotonia,
 Tanto mais flébil quanto mais eterna.
 A ninfa estava ali. Que alvor de perna!
 Mas, em compensação, como era fria!

Ao vê-la assim, calou-se no passado
 A voz que nunca ouviu sem que direito
 Lhe fosse ao coração. Logo a seu lado

Buliu na luz do lar, na luz do leito,
 Como um brasão de timbre indecifrado,
 O ruivo, raro isóscele perfeito⁴²¹.

O soneto que aparece logo depois de “A Ninfa” se dirige, logo no título, à figura da estrela Delphini que, ao longo do poema, se transforma em diferentes mulheres. O primeiro quarteto traz a imagem de Cassiopéia, personagem da mitologia grega que deu origem à constelação do mesmo nome. Novamente, estamos diante de uma imagem que é, ao mesmo tempo, uma mulher e uma estrela. De Cassiopéia o que se destaca, quase como uma parte do corpo que concentra todo o erotismo da imagem, são os pés.

Teus pés são voluptuosos: é por isso
 Que andas com tanta graça, ó Cassiopéia!
 De onde te vem tal chama e tal feitiço,
 Que dás ideia ao corpo, e corpo à ideia?⁴²²

São os pés os responsáveis pela graça que se imprime a todo o andar da figura, uma Cassiopéia enigmática, suspensa em interrogações. O primeiro verso se estrutura de modo declarativo, anuncia-se a volúpia dos pés e, logo depois, é como se os “:” introduzissem a explicação de tal volúpia que, no entanto, resta impossível.

Cassiopéia é associada no poema à imagem da chama, como uma reverberação da ardência do desejo que habitava o poema anterior, e a um feitiço, que acentua o caráter ambíguo dessa *forma feminina*, ao mesmo tempo em que a envolve em uma aura de mistério, ou mesmo uma aura de possessão demoníaca. A anáfora ao final do segundo verso produz o efeito de uma invocação dessa imagem feminina para dentro do poema, quase como um clamor, um apelo que

⁴²¹ BANDEIRA, Manuel. “A Ninfa” in: *Estrela da Tarde- Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 319

⁴²² Idem, “Ad Instar Delphini” in: op. cit., p. 319

espera retorno, também reforçado pelo ponto de exclamação.

O último verso do quarteto enfatiza a dualidade dessa figura a pairar no seu lugar impossível de estrela e mulher. Na dialética do corpo e da ideia que o verso encena, está a dialética entre matéria e espírito, desejo carnal e sopro divino, entre mulher e estrela justamente.

No segundo quarteto, apelando para nomes da tradição e depois à própria Vênus - “essa doçura, esse imortal derriço...” - o poema reencena o apelo antigo feito às Musas pelo poetas da antiguidade para que lhe dessem a inspiração necessária para compor sua obra. A apóstrofe que marca no poema o chamamento da própria Vênus Citeréia, confere a ela uma posição de destaque, como se da deusa do amor e da beleza se desdobrassem as múltiplas personagens femininas que encenam o debate de ser ao mesmo tempo estrela/deusa e mulher. Vênus Citeréia parece, dessa maneira, surgir nesse momento do poema tal como ela era para os gregos antigos: a rainha das ninfas. O poema não deixa, na breve descrição que faz da deusa, de reforçar seu caráter duplo. Ele o faz no único verso do poema que não termina por se prolongar nas reticências, sugerindo a potência dessa imagem “que anda com tanta graça”, um alento generoso para os olhos e, ao mesmo tempo, uma beleza que domina e engana homens e deuses.

No primeiro terceto, diversas imagens de recusa se seguem. O poeta recusa Helena, a mulher mais bela entre todas, igualmente ambígua, mas mortal. Não lhe interessam apenas as mulheres, e sim as mulheres que também são estrelas, Vênus, Cassiopéia, mesmo as Musas. Ao final do terceto, recusando a Deus e ao Diabo, o poeta enuncia seu desejo que se suspende, sendo acentuado e lançado para a distância pelo *enjambement*.

Nem Deus, nem Diacho! Quero, oh por quem és,

Flor ou mulher, chave do meu destino,
Quero cantar, como cantou Delfino,
As duas curvas de dois brancos pés!

A *forma feminina*, novamente invocada, paira na indefinição, tal como o verso que a anunciava. Dançando entre o intervalo da flor e da mulher, ela termina por se fazer feita de ambas e é ela, na sua potência, que contém a chave do destino do poeta. Ela o domina (novamente aqui parece surgir a tópica da *donna*), o faz refém, dela depende seu próprio canto, metáfora para o poema, pois ele se encontra hipnotizado pela *curva de dois brancos pés*.

O corpo era grande e esbelto, os cabelos frouxamente ondulados e quase que completamente cobertos por um xale. O rosto, um pouco pequeno, não tinha fascínio especial [...] Seus traços finos exprimiam uma tranquila indiferença em relação aos acontecimentos externos [...] Com a

cabeça ligeiramente inclinada, tinha recolhida na mão esquerda uma parte do vestido extraordinariamente pregueado, que lhe caía da nuca aos calcanhares, e descobria assim seus pés nas sandálias. O pé esquerdo estava à frente, e o direito, disposto a segui-lo, só tocava o chão com a ponta dos artelhos, enquanto que a planta e o calcanhar elevavam-se quase verticalmente. Esse movimento exprimia ao mesmo tempo a leveza ágil de uma jovem caminhando e um repouso seguro de si, o que lhe dava, ao combinar uma espécie de voo suspenso com um andar firme, aquele encanto particular. De onde ela vinha? Para onde ia?⁴²³

A descrição feita pelo doutor Norbert Hanold, personagem do romance *Gradiva. Uma fantasia pompeiana*, publicado em 1903 pelo escritor alemão Wilhelm Jensen, suspende a *forma feminina em movimento* em uma incontornável ambiguidade. No seu caminhar inquietante, a imagem combina o voo com o andar firme, ou, poderíamos dizer, o céu e o chão, os paraísos e os infernos, as superfícies e os desconhecidos subterrâneos. O detalhe dos pés, que salta tanto na descrição encontrada no romance quanto no poema de Bandeira, parece surgir como o sintoma da imagem por ser o trecho perturbador que desestabiliza toda cena.

A imagem que atravessa o romance de Jensen é um baixo relevo em mármore que pertence ao período áureo da arte grega, onde está representada uma jovem que caminha e levanta a barra de seu vestido. O nome da escultura foi atribuído no romance de Jensen, onde se conta a história de um jovem arqueólogo e seu reencontro com uma imagem da infância. O romance igualmente foi tema do estudo de Freud *O delírio e os sonhos na 'Gradiva' de W. Jensen* e o próprio Freud tinha uma cópia do relevo nas paredes de seu consultório em Viena.

Ao olhar a imagem esculpida no mármore, o detalhe do pé esquerdo que se inclina de maneira sensual e inquietante, quase escapando do chão, o exuberante drapeado do vestido erguido, que o vento enfuna levemente para trás, imediatamente nos recordamos da Ninfa de Warburg e de seu passo dançante de mônade antiga. Uma “Ninfa marmórea”, escreve Didi-Huberman, que “de passo ligeiro atravessa e transforma todas as certeza do arqueólogo Norbert Hanold”.

⁴²³ JENSEN, Wilhelm. *Gradiva. Uma fantasia pompeiana*. Tradução: Ângela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 12



Gradiva, baixo-relevo romano, primeira metade século II parte do relevo das Aglaurides. Roma: Museu do Vaticano

A Nífa Gradiva, que igualmente parece sobreviver nos versos de Bandeira, enquanto uma alegoria do inconsciente, o que fez dela uma imagem tão cultuada pelos surrealistas, termina por encarnar em si mesma a potência do desejo que, mesmo recalcado, sempre retorna. Tal potência surge assim intimamente ligada ao feminino, poderíamos dizer mesmo a uma *potência do feminino*, expressando-se em uma forma cuja errância e capacidade de metamorfose não conhece começo ou fim. Não por acaso, o nome Gradiva vem do latim e significa “aquela que avança”, uma feminização de Gradivus, um dos epítetos do deus romano da guerra Marte, chamado de *Mars Gradivus*.

Se a Gradiva nos chega, em toda sua fluidez ambígua - fluidez que é tanto do tecido quanto do fio d'água que escorre de um jarro em dos cantos do fragmentado mármore - como uma imagem sobrevivente do passado, é igualmente do passado que surge a recordação erótica que invade o poema “Seio”⁴²⁴, de Manuel Bandeira. Nesse curto poema, o poeta revive a sensação de prazer sentida ao ter o seio de uma mulher em suas mãos. O verso

Tive uma vez, que vez aquela!

⁴²⁴ Idem, “Seio” in: op. cit., id.

reúne em si mesmo dois tempos, o tempo da recordação (“tive uma vez”) e o tempo da sobrevivência do prazer que é vivido de novo pelo poeta. A sobrevivência desse momento do passado é marcada no poema pelo ponto de exclamação indicativo da emoção que volta e reforçada pelo verso seguinte

Sinto-o ainda [...]

O movimento final do poema, ao aproximar o seio da mulher à Teoria das Ideias de Platão, novamente encena o procedimento poético de Bandeira de deslocar para baixo, para a experiência material do corpo e dos sentidos, as noções abstratas, idealizadas, que conteriam a verdade, em oposição às imagens, aos objetos, meras aparências falsas, cópias imperfeitas de uma realidade ideal. Ao construir a imagem do “seio-idéia de Platão”, Bandeira traz o plano das ideias para o plano do corpo, funde e tensiona as duas esferas, vendo no seio feminino e, conseqüentemente, no prazer e no desejo, algo como a verdade que fatalmente nos escapa.

No entrelugar aberto pelos movimentos de morte e pelos movimentos do desejo, parecem pulsar não só os poemas de *Estrela da tarde* como a própria poética bandeiriana em uma dialética onde um surge como o reverso do outro, ambos impressos na mesma e sempre outra *forma feminina em movimento*.



Cena do filme *O Pecado Mora ao Lado*, de Billy Wilder

[...] como na famosa veste de Marilyn Monroe que se levanta acima de uma grade de metrô [...] já se tratava de “perseguições eróticas” e, então, de uma dialética do desejo da qual a violência não esteve jamais totalmente ausente, como no caso da Primavera, de Botticelli ou de Apolo e Dafne, de Bernini⁴²⁵

Foi Georges Bataille quem talvez melhor tenha falado dessa dialética do desejo e da violência, uma dialética que parece atravessar os poemas de Bandeira e igualmente atravessa a imagem mesma da Nífa enquanto figura de insubordinação e transgressão. Em *As Lágrimas de Eros*, onde busca justamente desenvolver a ideia da coincidência da morte com o erotismo, Bataille escreve: “Assim sucede com as coisas da morte e do erotismo, ao mesmo tempo. Uma e outro nos escapam, e escapam no próprio instante em que se revelam...”⁴²⁶

A maior dificuldade, diz Bataille, em associar a morte com o erotismo, estaria no fato de que o momento erótico está ligado ao desejo e, neste sentido, à vida que resulta do desejo. O momento erótico é o auge dessa vida, ele representa seu ponto de maior intensidade atravessado por um delírio extremo. No entanto, essa intensidade, esse transbordamento, o excesso de vida experimentado no momento erótico, a sua violência desesperada, só é possível de ser vivida como tal porque temos, diz Bataille, consciência da morte. “A “pequena morte” pouco tem a ver com a morte, com o horror frio da morte...Mas estando em jogo o erotismo, o paradoxo não terá sentido?”⁴²⁷. Em outro momento, ele escreve: “Toda nossa vida está carregada de morte”, para, no entanto, dizer que essa morte pode ser vivida com um sentido de vitória, como um instante de máxima intensidade no momento erótico, mais particularmente, no momento da “pequena morte”. Não parece ser esse momento da pequena morte aquele no qual se dá o vaporoso encontro com a Nífa?

Mas em mim, a morte definitiva ganha um sentido de estranha vitória. Envolve-me no seu clarão, abre em mim o riso infinitamente alegre: daquilo que desaparece!...[...] poderia falar dessa “pequena morte”, na qual sem verdadeiramente morrer, eu me deixaria escorregar em uma sensação de triunfo?⁴²⁸

Toda vida e toda beleza traz o seu avesso de morte, de caos, e busca a morte, busca o tempo perdido, volta para os seus antigos locais de nascimento e de memória. Todo erotismo – essa exuberância de vida – busca a morte no sentido em que busca a continuidade, mas busca a morte breve, a morte que não triunfa, como escreve Bataille. Não seria essa morte que não

⁴²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)” in: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 304

⁴²⁶ BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Eros*. Paris: J.Pauvert Éditeur, 1961, p. 43

⁴²⁷ Ibidem, p. 34 e 35

⁴²⁸ Ibidem, p. 61 e 62

triunfa uma *Nachleben* das formas capazes de ainda viver e nos assombrar mesmo depois de mortas? E se essa morte que não triunfa pode ser experimentada por meio do desejo – no caso, o desejo erótico – quando Bataille diz ser a morte uma verdade mais eminente que a vida e Freud, de maneira muito próxima, na dialética da pulsão de vida e da pulsão de morte, diz que o objetivo de toda vida é a morte, haveria talvez algo capaz de vencer a morte por ser justamente uma forma de morte, mas uma forma da morte que não triunfa: o desejo. Não por acaso, a Ninfa é, antes de tudo, feita de desejo, dessa matéria fluida que não conhece fim. Por ser desejo, por ser essa morte que não triunfa, essa peculiar *forma de felicidade*, a Ninfa é indestrutível e inapreensível.

E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte igualmente sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la?⁴²⁹

“A potência do desejo não se esgota jamais, a não ser na morte (ou na pulsão de morte). Ela não se opõe então ao ato por meio do qual ela não cessa jamais de fornecer novas formas”⁴³⁰. A visão mesma da Ninfa como essa imagem que ainda vive depois de morta, uma Simonetta, ou mesmo uma Marilyn Monroe - essa estrela por excelência - cuja beleza sobrevive no espaço fantasmático das imagens, talvez nos permita pensar que o objetivo de toda vida poderia ser *Nachleben*, viver no espaço da própria morte, conhecer uma vida das imagens que não conhece extinção.

Ainda é sugestivo pensar na dialética de vida e morte, do desejo e da violência que percorre a Ninfa, a partir do modo como Bataille define o diabólico: “diabólico quer essencialmente dizer a coincidência da morte com o erotismo”⁴³¹. Não é de “demônio imortal disfarçado de menina” que o professor Humbert chama, de dentro do seu delírio, a sua Lolita?

⁴²⁹ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Fernando Py. São Paulo: Abril, 2010, p. 64

⁴³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)” in: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 314

⁴³¹ BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros*. Paris: J.Pauvert Éditeur, 1961, p. 11

Mas é, como sabemos, em um simples estalo, que a Ninfa, de demônio e bacante delirante se transforma em santa ou em anjo delicado e protetor. “A Santa afasta-se com terror do sensual: ela ignora a unidade das paixões inconfessáveis deste último com as suas”. Assim escreve Bataille ainda no prefácio de *O erotismo*⁴³² apontando para o que ele chama uma “coordenação de possibilidades opostas”. “Não tento reduzi-las umas às outras, mas esforço-me para apreender, para lá de cada possibilidade negadora entre elas, uma última possibilidade de convergência”⁴³³

Entre essas extremidades opostas no intervalo das quais se agita a Ninfa, também se agitaria o erotismo, pensado por Bataille como algo aberto que é, a um só tempo, vida e morte. “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte”⁴³⁴, sem esquecer que “a passagem do estado normal àquele do desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído em uma ordem descontínua”⁴³⁵. Trata-se de uma dissolução das formas de vida social, especifica Bataille, uma dissolução que se comunica diretamente com o ato de abrir, rasgar, ferir, expor as vísceras, aquilo que antes estava escondido, justamente o movimento de abrir a imagem pensado por Georges Didi-Huberman em *Abrir Vênus*⁴³⁶. A própria nudez de Vênus, vista por Didi-Huberman como uma nudez dialética, uma nudez aberta e não fechada, reverbera o que diz Bataille.

A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. [...] Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si [...] há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra⁴³⁷

O poema “Nu”, de Manuel Bandeira, expande o movimento sintetizado em “Seio” e traz, para este livro tardio do poeta, um movimento muito próximo daquele expresso em “Alumbramento”. Organizado em quartetos, em redondilha menor, o poema cruza a natureza e o corpo da mulher, vendo um no outro. No início, a mulher aparece vestida, tal como um paraíso desconhecido e encoberto que é preciso descobrir aos poucos. As roupas escondem um mundo subterrâneo, de sensualidade latente que, mesmo sem ser visto, pulsa, palpita, como diz o poema, e convida à imaginação.

⁴³² BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957

⁴³³ Ibidem, p. 09

⁴³⁴ Ibidem, p. 15

⁴³⁵ Ibidem, p. 22

⁴³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus*. Nudité, rêve, cruauté. Paris: Gallimard, 1999

⁴³⁷ BATAILLE, Georges. op. cit., p. 22

O parêntese que abre o segundo quarteto introduz uma explicação que, pelo uso desse recurso estilístico, seria dispensável ao poema. No entanto, nestes versos à parte, rompe-se com o movimento sensual da primeira estrofe e se realiza a aproximação do corpo feminino com um mundo cósmico, amplo, de acentuada grandeza.

O terceiro quarteto descreve a nudez da noite, uma personificação que confere à noite uma sensualidade própria ao feminino, aproximando-a da mulher. Logo depois dessa noite personificada, um deslocamento rápido no interior do poema conduz o leitor para uma forma que surge “nua na noite”, e aqui, trata-se talvez da mulher no momento da experiência erótica.

É justamente uma sucessão de brilhos, um encadeamento de diversos alumbramentos, o que se apresenta no próximo quarteto. Em um movimento que vai de baixo para cima, partindo dos joelhos, indo até o umbigo e depois ao ventre, região da sexualidade, todo o corpo da mulher torna-se um foco de luz, tal como a lua e as estrelas em meio à escuridão da noite. Ao mesmo tempo, como diz Yudith Rosenbaum, “inspirada pelo instrumento da lira, a estrofe torna-se uma das mais musicais e iluminadas do poema”⁴³⁸. Imersa em musicalidade, a estrofe acentua certo caráter inefável do corpo da mulher. Esse mesmo corpo surge em fragmentos, aos poucos, em um desnudar lento que, a todo momento, se suspende, o que é próprio do jogo erótico em sua alternância de revelação e ocultamento.

Nesses primeiros movimentos do poema, o deslizar constante da natureza como mulher e da mulher como natureza, mais particularmente, *da mulher como noite*, e das partes do corpo da mulher como sendo os próprios astros noturnos, termina por elevar a imagem feminina, revesti-la de uma aura simbolista e romântica, em certo sentido, mística, repleta de feitiços e sortilégios tal como a noite – esse momento onde saem os mortos – tão amada pelo poetas melancólicos e solitários e, de certa maneira, celebrada nesse poema de Bandeira.

No quinto quarteto, os seios da mulher, “o seio-ideia de Platão”, como dizia o poema anterior, são comparados aos frutos pequenos de uma grande árvore. Feito frutos, eles surgem como algo para ser experimentado, provado, de maneira que “a comparação intensifica o caráter erótico da cena atribuindo à mulher uma conotação “comestível”, como algo que se prova saborosamente. Eros se materializa na concretude das imagens”⁴³⁹.

Nesse ponto do poema, em que os seios, parte do corpo feminino, se convertem em frutos, não há como não lembrar do célebre poema “Maçã”, no qual a fruta surge como um *ser que encarna o desejo*.

⁴³⁸ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 176

⁴³⁹ Ibidem, id.

Um simples pormenor e, no entanto, se transforma no centro de todo o interesse, assenhorando-se de nossa atenção, no coração do quadro. Por um instante, a fruta é pinçada e alçada ao primeiro plano, antes de voltar ao lugar humilde que lhe cabe na vida de todo dia, entre coisas banais. Ela se dispõe primeiro livre para o olhar e o espírito: quase abstrata apesar dos atributos tão concretos, *no desconcerto de seus lados contraditórios*, na intensidade transcendente de sua cor e na pequenez milagrosa das sementes de sua entranha [...] Como tantas de Cézanne, também esta maçã vermelha de Bandeira atrai e mantém cativo o olhar. *É que tem o fascínio do ser que encarna o desejo* – foco da vida e da paixão numa natureza morta⁴⁴⁰

O sétimo quarteto do poema “Nu” despe quase por completo a mulher. Com a nudez do corpo, os olhos também mostram-se nus. Ainda assim, em uma aproximação que ainda guarda uma distância, os olhos perdem-se ao longe e diluem-se em uma atmosfera líquida. Os dois pontos no interior do quarteto introduzem uma explicação a respeito do olhar da mulher e, pelo tom declarativo, enfatizam a importância da descrição desse olhar, feita pelos versos, como lembra Yudith, de forma superlativa, não só pela repetição da partícula “mais”, como também da consoante “l”, de modo que os versos intensificados quase se liquefazem como o olhar.

[...] cada estrofe parece utilizar um recurso intensificador distinto. O poema se movimenta para o excesso; tudo se mostra descomedido, pois se repete, se pluraliza, se musicaliza, construindo uma atmosfera quase volátil, etérea. Os adjetivos sensuais dados ao olhar fazem da entrada na mulher uma espécie de viagem onírica, um convite à perda de limites⁴⁴¹

Líquido, perdido na distância, esse olhar foge, não pode ser capturado, ao contrário, é ele quem traga o poeta para dentro dele.

Então, dentro deles,
Bóio, nado, salto,
Baixo num mergulho
Perpendicular⁴⁴².

O movimento agora é de queda em oposição ao crescente do início. O mergulho nos olhos líquidos da figura feminina é um mergulho na sua intimidade, nos seus interiores, como se a imagem fosse enfim aberta, e ele pudesse devassá-la, como se devassa a própria escuridão da noite. “Tendo sido céu, agora a mulher é identificada ao ilimitado das águas”, como percebe Yudith. Mas uma mulher que também é estrela e que se relaciona ao ilimitado das águas não pode ser outra coisa que não uma ninfa.

⁴⁴⁰ ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 25 Grifos nossos

⁴⁴¹ Ibidem, p. 178

⁴⁴² BANDEIRA, Manuel. “Nu” in: *Estrela da tarde- Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 327

Ao mesmo tempo, todo fluir líquido que se desenha nessa estrofe faz dela uma das mais eróticas do poema quando pensamos que o orgasmo nada mais é do que um líquido que jorra e a região sexual feminina, ao mostrar-se úmida, denuncia o seu desejo. Os versos usados – boiar, nadar, saltar – são verbos lúdicos que igualmente remetem ao prazer. Nas estrofes finais, o poema parece consumir o ato sexual, reproduzindo seus movimentos, sua agitação, seus jogos. “A própria imagem de um “mergulho perpendicular” que atingiria o fundo está carregada de simbologia sexual”⁴⁴³

“Baixo até o mais fundo”, diz o poeta, até encontrar a alma que a ele se revela nua, nua, nua...No entanto, as reticências com as quais o poema decide não terminar, sugerem que essa descida no corpo feminino não termina nunca. O nu, título do poema, não será jamais um nu transparente, totalmente devassável, ele é um nu opaco, ao mesmo tempo se mostra e se esconde, excessivo (o adjetivo se repete três vezes), mas faltante (as reticências o prolongam, mas também o indefinem), seguindo os movimentos tortuosos e infernais do desejo.

Na calada
Da alta noite,
Quando a sombra é como a augusta
Antecipação da morte,
Grita o fauno:

– “Bem que velho,
Te reclamo.
Bem que velho,
Te desejo,
Quero e chamo,
O novelletum quod ludis
In solitudine cordis!
Ó desejada que ainda
Não sabes que és desejada!
Deixa os brancos véus do pejo
E no inóspido jardim
Das oliveiras te cobre
De cilício da paixão!
Respira as auras ardentes,
Cospe fogo,
Vira vento e furação,
Sopra rijo sobre mim,
Me delabra, me ensorcela,
Ninfa bela!
Não jamais

⁴⁴³ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 180

Ninfomaníaca: és triste,
 És calada,
 És elegíaca.
 Por isso mesmo é que te amo,
 Te desejo,
 Quero e chamo,
 Ninfa! Aonde estás? Aonde?...”

Grita o fauno, mas só o eco
 De sua voz lhe responde
 Na calada
 Da alta noite,
 Quando a sombra é como a augusta
 Antecipação da morte.⁴⁴⁴

A morte é, ainda uma vez, protagonista do poema “O Fauno” que surge como um outro momento em *Estrela da tarde* no qual Bandeira estabelece de maneira explícita um diálogo com a tradição árcade, retomando essa tradição e transformando-a pelos procedimentos modernos de sua poética.

A atmosfera é novamente noturna e, a exemplo de outros poemas e do movimento geral do livro, em “O Fauno” o desejo se confunde com a morte. O poema traz logo no início uma expressão antiga e popular, quase um lugar-comum, que se refere ao ponto alto da madrugada, quando a noite é ainda mais profunda em seu silêncio. Essa espécie de clímax no momento noturno é registrada no poema quando ele mesmo se refere à “alta noite”.

Nesse momento em que as trevas se adensam e em tudo paira uma sensação de morte, ouve-se o grito do fauno, um grito de desejo que não é vencido sequer pela velhice. Os procedimentos de repetição aparecem desde o início para conferir intensidade e realçar o desejo, de modo que a forma se faz então produtora de sentidos. Uma citação em latim aparece em meio aos versos o que sugere o jogo temporal realizado no poema. Eis que o fauno expressa o seu desejo falando uma língua antiga, já morta, com a qual poetas como Virgílio expressaram o seu desejo por suas amadas inacessíveis.

As próximas imagens retomam os cenários bucólicos da poesia árcade, tensionando-os no entanto com imagens de um erotismo mais acentuado. Dessa maneira, a imagem quase aurática envolvida em véus de recato é convidada a cobrir-se com os “cilícios da paixão”, o que parece um convite à própria entrega amorosa, da qual não está ausente certo sofrimento. A exclamação ao final do verso acentua ainda mais o desejo, efeito que também se produz nos versos anteriores

⁴⁴⁴ BANDEIRA, Manuel. “O Fauno” in: *Estrela da tarde - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 329

onde a pontuação aparece. Em um ritmo quase frenético, de perseguição erótica, o poema acumula imagens de um *páthos* trágico, muito raras na poesia do Arcadismo. Aura ardente, fogo, vento, furação, todas essas imagens refletem em suas *formas tempestuosas e convulsivas*, a tempestade de desejo que parece arrastar o fauno.

Vira vento e furação,
Sopra rijo sobre mim,
Me delabra, me ensorcela,
Ninfa bela!

A imagem da ninfa surge quase como um ponto alto dentro do poema, o ápice do desejo que vinha jorrando, para, logo depois, acalmar-se, feito a calmaria que sucede as tempestades. A voz de recusa que se ouve no poema – não jamais – confunde-se com a voz da própria ninfa a fugir do fauno que tenta capturá-la. Mas a expressão poderia refletir também a tentativa inútil do fauno em escapar da rede de desejos lançada pela ninfa, escapar da “loucura que vem das ninfas”, para retomar a expressão de Calasso, loucura que o poema sugere ao usar a expressão “ninfomaníaca”, termo que vem do grego: *nýmfi* = ninfa + *manía* = loucura, fúria, ódio.

No entanto, essa mesma ninfa que é puro arrebatamento, fonte de loucura e morte, surge depois melancólica, tão acessível ao fauno, tão frágil. O poema explora a ambiguidade dessa personagem mítica e transforma seu caráter duplo na causa direta do desejo indestrutível do fauno. No chamamento por meio do qual o fauno prolonga seu grito erótico, encontramos um outro, ainda mais antigo:

Nise? Nise? onde estás? aonde? Aonde?

Esse verso de Claudio Manoel da Costa encerra um soneto onde ele canta a ausência irremediável da mulher amada. Entre o poeta e ela se interpõem “grutas, troncos, penhascos”, todo um mundo, e o poeta é apenas angústia e desespero. No contexto da poesia pastoril do Arcadismo, esse poema de Claudio Manoel da Costa é um clássico exemplo do eu lírico caracterizado como um pastor e a mulher amada como uma pastora que eternamente foge. O desamparo do poeta é imenso, às suas perguntas insistentes sequer o eco lhe responde e ele surge condenado a uma infernal e incessante busca.

No poema de Bandeira, a citação do verso surge com algumas mudanças. No lugar de Nise, Bandeira coloca a ninfa, como se ele restituísse à personagem feminina o seu nome grego. Nesse verso, igualmente podemos ouvir o eco daquele outro - “Onde está a estrela da manhã?”,

sugerindo volteios perturbadores que são descritos pela obra poética de Manuel Bandeira.

O verso de Bandeira, ao contrário daquele de Claudio Manoel da Costa, também se prolonga nas reticências, indicando a eternidade e a indefinição do desejo do fauno pelas ninfas. No entanto, a voz do eco que, no poema árcade, não era ouvida, agora se faz ouvir. Longe de amenizar o sofrimento do fauno, no entanto, essa voz parece reforçá-lo à medida que reforça o próprio desejo. O eco é como o “prolongamento de um som que foi emitido no passado e ainda persiste”⁴⁴⁵, é um prolongamento do desejo e, ao mesmo tempo, o seu resíduo, vestígio que testemunha sua ausência e sua força de sobrevivência. Por meio do eco, ele é obrigado a ouvi-lo ainda uma vez, repercutindo e assombrando-o como um fantasma na calada da alta noite, expressão que volta a aparecer ao final do poema.

Em um desenho cíclico, de um desejo sem fim, o final do poema volta ao início e, novamente, tangencia a morte, última palavra do poema. A morte abre e encerra esse grito erótico. Neste sentido, ela irrompe como o que parece ser o início e o fim de todos os desejos, como se estes, aparentemente desviando-nos da morte, de fato apenas nos levassem até ela.

Como não lembrar diante do eco que atravessa o poema de Bandeira como uma imagem de persistência, de sobrevivência do desejo, da célebre ninfa Eco, tal como ela aparece na conhecida fábula de Ovídio?

Repudiada, esconde-se nos bosques, e, com vergonha, oculta
o rosto na folhagem. E desde então vive em grutas solitárias.
Todavia, o amor permanece e cresce com a dor da repulsa.
Os cuidados das insónias emagrecem o lastimável corpo,
a magreza engelha-lhe a pele, e toda a humanidade do corpo
evola-se para os ares. Somente restam a voz e os ossos:
a voz ficou; os ossos, dizem, tomaram o aspecto de pedra.
[Desde aí oculta-se em bosques e em monte algum é vista,
e, porém, todos a ouvem: é tão-só som o que vive nela.]⁴⁴⁶

Como diz Georges Didi-Huberman, a fábula da ninfa Eco surge como uma fábula de petrificação. Na metamorfose contada por Ovídio, a ninfa tinha um corpo, mas, desprezada por Narciso, ela desaparece, escondendo-se na floresta, nos antros da natureza. No entanto, seu amor não desaparece, ele permanece fixo, gravado, como em um mármore, mesmo assim “o traço é eterno apenas para produzir o apagamento”, escreve Didi-Huberman. Neste sentido, se o seu amor permanece fixo, intacto, ela desaparecerá, vítima do desejo que consumiu seu corpo,

⁴⁴⁵ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 82

⁴⁴⁶ OVÍDIO. “Livro III - Narciso e Eco” in: *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007, p. 95

restando apenas a sua voz, com seus ecos que teriam assumido a forma de um rochedo. A ninfa Eco seria então algo como uma *desaparição petrificada*, cuja voz continua a ecoar na montanha.

O paradoxo das desapareições que, no entanto, se petrificam, encontraria, lembra Didi-Huberman, uma das suas mais inquietantes expressões na figura da Gradiva, esse objeto de desejo capturado pelo mármore, o mármore onde se inscreve o “movimento de toda mulher enquanto sua eterna (petrificada) desapareição”⁴⁴⁷.

Como uma desapareição petrificada, um desejo que em sua fuga permanece, o poema “O Fauno” continua a reverberar a experiência amorosa como algo intimamente ligado à experiência da morte, trazendo para o seu centro justamente a figura feminina na qual o desejo – esse ápice de vida - encena um debate com a morte.

Teu nome, voz das sereias,
Teu nome, o meu pensamento,
Escrevi-o nas areias,
Na água, - escrevi-o no vento⁴⁴⁸.

Nesse curto poema, o nome surge como algo tão eterno quanto provisório, encantador e mortífero como a voz das sereias, abstrato e concreto como o pensamento, impresso fugazmente nas areias, diluído em água, escrito para ser levado pelo vento. Todos os elementos com os quais o poeta associa esse nome, cujo portador não se revela, são fluidos, vaporosos, feitos para perder-se no instante seguinte. O nome não surge aqui como identidade, mas como variação constante, possibilidade de ser vários, como algo de que se deve desconfiar por ser sempre móvel, estar sempre mudando, assumindo várias faces. É com a mesma desconfiança e associado ao mesmo perigo que não mais o nome da amada, mas o que ela diz (a sua voz), aparece em um verso muito antigo de Catulo. Neste sentido, o tempo que arrasta o nome para longe é o mesmo que o traz de volta e, nos versos de Bandeira, quase podemos ouvir os versos de Catulo, emergindo como fósseis sobreviventes.

[...] Mas o que a mulher diz ao amante ardente
convém escrever no vento e na água rápida⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*, suivi de Le chef-d'oeuvre inconnu par Honoré de Balzac. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 112

⁴⁴⁸ BANDEIRA, Manuel. “Teu nome” in: *Mafuá do Mahungo - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 379

⁴⁴⁹ CATULO (Catullus). *O livro de Catulo*. Tradução comentada, organização, introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. Edição bilíngue. São Paulo: Edusp, 1996

A Ninfa, na infinita variação de seus nomes, resta como a imagem sobrevivente por excelência, a potência de um *desejo de metamorfose* que não morre nunca.

A menina.
O anjo.
A flor de todos os tempos.
A que não morrerá nunca⁴⁵⁰.

No percurso poético de Manuel Bandeira, essa *forma feminina em movimento* não se vincula, no entanto, apenas ao tema da ausência, por ser ela própria esse objeto de desejo que sempre escapa, ao tema da infância, por ser “mais do que nunca um verdadeiro paraíso perdido que teima em desaparecer”⁴⁵¹, mas também ao tema da evasão, largamente presente na poesia bandeiriana desde o seu célebre verso “Vou-me embora pra Pasárgada” até as “lições de partir”.

Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir:

Hei de aprender com ele
A partir de uma vez
-Sem medo,
Sem remorsos,
Sem saudade⁴⁵².

Ainda que o desejo de partir totalmente tenha restado como um sonho, a evasão, a fuga momentânea do tempo corrosivo, da morte de todas coisas, surge em Bandeira como um relâmpago de vida plena, muito rápido e muito belo. Sérgio Buarque de Hollanda ao falar do tema da evasão na poesia bandeiriana diz tratar-se de uma “evasão para o mundo”⁴⁵³ e não de uma evasão ou fuga do mundo. Caberia, talvez, nuançar um pouco tal afirmação, reconhecendo que há sim um desejo de evasão do mundo em Bandeira, mas, não podemos esquecer que todo movimento de evasão termina sempre por carregar algo do mundo de que se foge, talvez por isso Bandeira nunca tenha aprendido, de fato, suas lições de partir.

Em sua dupla coreografia poética, o vento que varre as folhas, os frutos, as flores, o vento que varre a casa velha da infância, varre os aromas, as mulheres, os sonhos, os anos, os “teus sorrisos” é, no entanto, o mesmo vento com o qual sonhava o poeta, pois, se de um lado ele é um vento de morte, de outro é também um vento de desejo, novamente desejo e morte alimentando a

⁴⁵⁰ BANDEIRA, Manuel. “Flor de todos os tempos” in: *Belo Belo - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 289

⁴⁵¹ ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 42

⁴⁵² BANDEIRA, Manuel. “Lua Nova” in: *Opus 10* – op. cit. p. 307

⁴⁵³ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. “Trajetória de uma poesia” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980, p. 151

potência daquela que Warburg chamou uma *brise imaginaire*. Não por acaso, muitas das ménades antigas eram esculpidas sobre sarcófagos, como se elas emprestassem a exuberância tão viva de sua dança para homenagear a morte - como se elas dançassem para a morte.



Sarcófago romano Cortejo de Dionísio com ménade, sátiros e cupidos 150 A.C – detalhe. Roma: Museu do Vaticano (Foto: Maura Voltarelli)



Sarcófago romano Cortejo de Dionísio com ménade, sátiros e cupidos 150 A.C – detalhe. Roma: Museu do Vaticano (Foto: Maura Voltarelli)

Não parece distante dessa brisa, indicativa do desejo nas imagens renascentistas, aquela com a qual sonha o poeta, que surge como um alívio para o calor, lampejos de vida, estrelas que brilham intermitentes contra o fundo negro da noite.

Vamos viver no Nordeste, Anarina.
 Deixarei aqui meus amigos, meus livros, minhas riquezas, minha vergonha.
 Deixarás aqui tua filha, tua avó, teu marido, teu amante.
 Aqui faz muito calor.
 No Nordeste faz calor também.
 Mas lá tem brisa:
 Vamos viver de brisa, Anarina⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ BANDEIRA, Manuel, “Brisa” in: *Belo Belo - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 273

Ninfa líquida: os corpos em dança de João Cabral de Melo Neto

mas Diadorim é a minha neblina...
Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

Parte 1

João: “O sonho volta, me envolve novamente”. [...]

Raimundo: “[...] sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão”¹.



Cena de Gradiva, filme de Raymonde Carasco (1978)

O trecho destacado acima corresponde a dois fragmentos do texto em prosa *Os três mal-amados*, de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1943. Feito a partir de “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, esse poema de João Cabral, considerado por alguns críticos como menor, ou sem grande importância no conjunto da sua obra, expõe o que parecem ser três poéticas, três modos distintos de conceber e fazer poesia que se chocam e se tensionam ao longo do texto todo.

1 MELO NETO, João Cabral de. *Os três mal-amados* in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Todas as citações do poema feitas nesse trabalho foram retiradas dessa edição.

Entre esses críticos, está Luiz Costa Lima que em *Lira e Antilira* descreve *Os três mal-amados* como um exercício em prosa a que o poeta teria se visto obrigado “por não ser ainda capaz de dizer o que quer e como quer. Sua consciência do que deveria realizar poderia já ser aguda. Faltava-lhe, entretanto, o meio técnico, a praxis mesma de fazer.”²

A essa interpretação, se opõe a do crítico João Alexandre Barbosa, que vê a “prosificação” de *Os três mal-amados* como algo mais do que um não saber fazer. O livro seria, diz o crítico, “uma metáfora para o exercício de uma recusa ante os valores poéticos então vigentes”.³ João Alexandre, além disso, vê a obra como um momento onde “o poeta fala consigo mesmo”, suspendendo-se indeciso entre as principais linhas de força da sua poética. Não por acaso, é em *Os três mal-amados* que o crítico encontra aquele que, segundo ele, seria o procedimento fundamental da poética de João Cabral: a “imitação da forma”.

Em *Os três mal-amados* se alternam três vozes – João, Raimundo e Joaquim – cada uma delas correspondendo a “três hipóteses de recuperação do amor perdido, que são três modalidades de expressão poética”, escreveu Benedito Nunes em uma das notas presentes em seu estudo sobre João Cabral.⁴ O objeto de desejo dos três mal amados, mostra-se, dessa maneira, de três formas diferentes e a questão amorosa confunde-se com a questão poética.

Para João, o primeiro a falar, sua amada Teresa revela-se ambígua, próxima e ao mesmo tempo distante, aurática, se pensarmos ainda uma vez na definição de Walter Benjamin para a experiência da aura como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”⁵

João: Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. [...]

Teresa surge para João como um objeto de desejo sempre distante, inacessível, quase como a estrela distante de Manuel Bandeira. A distância que João enxerga entre ele e sua amada não é apenas espacial, mas também temporal. Ele a vê como uma antepassada, como um fantasma vindo de outro tempo a se infiltrar no seu. Diria o historiador da arte alemão Aby

2 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 207

3 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 38

4 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 46

5 BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 170

Warburg tratar-se de uma “deusa pagã no exílio” que, na prosa poética de João Cabral, se identifica com elementos diáfanos, de natureza fantasmática, como a poeira ou o ar.

João: Olho Teresa como se olhasse o retrato de uma antepassada que tivesse vivido em outro século. Ou como se olhasse um vulto em outro continente, através de um telescópio. Vejo-a como se a cobrisse a poeira tenuíssima ou o ar quase azul que envolvem as pessoas afastadas de nós muitos anos ou muitas léguas.

Aos elementos de consistência vaporosa, João ainda acrescenta um outro para descrever sua amada volátil: o gás do sonho. A imagem termina por sugerir um vínculo com os primeiros movimentos de tendência surrealista da poética cabralina que discutiremos com mais detalhes posteriormente. De fato, para João, a experiência amorosa se daria apenas no espaço do sonho por ser Teresa um objeto de desejo que foge, sempre se furta ao contato real, o que ainda uma vez nos recorda os movimentos da experiência amorosa na obra de Manuel Bandeira. Quando se interroga a respeito da posse de Teresa, de tê-la em toda sua intimidade, João apenas encadeia uma sucessão de interrogações que se supendem sem resposta.

Suas próximas falas, de aspecto visionário, quase sempre recorrem ao sonho e Teresa encontra na metáfora “o mar do sonho” uma expressão para sua força, para *o domínio que ela exerce* sobre o amado. Na fala de João, ela surge pela primeira vez identificada com a água e desse fluido empresta sua potência, sua capacidade de assumir diversas formas sem se reduzir a uma única, de escapar por entre os dedos diante de qualquer tentativa de capturá-la. O úmido, que voltará a aparecer tantas vezes na obra de João Cabral, aqui é quase como um animal pegajoso que apenas foge com o sol. O sol seca os móveis do quarto, mas a umidade ainda permanece como um incômodo, um arrepio.

João: Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto. Ainda sinto a onda chegando à minha cama. Ainda me volta o espanto de despertar entre móveis e paredes que eu não compreendia pudessem estar enxutos. E sem nenhum sinal dessa água que o sol secou mas de cujo contato ainda me sinto friorento e meio úmido [...]

Teresa é mar. Como todo mar, ela vai e volta em regime de fluxo e refluxo, contenção e expansão da onda. Como o mar, com força, ela invade todos os lugares habitados pelo amado, ameaça chegar até a mesa na qual ele escreve. Nesse momento da fala de João, Teresa parece se aproximar da própria experiência de escrita, sendo algo como um sintoma indesejado que, no entanto, volta. João se pergunta se é o único a ouvir essa voz, esse mar que

cada vez mais é imagem para o desconhecido território do inconsciente. A resposta é indefinição.

João: O sonho volta, me envolve novamente. A onda torna a bater em minha cadeira, ameaça chegar até a mesa. [...] sou o único a escutar esse mar. Talvez Teresa...

O sonho é o território onde se dá a experiência amorosa visionária de João e o sonho é por ele questionado em seus limites. Seria ele apenas fruto de uma interioridade, bastando-se nela, ou ele seria também influenciado pelo dado exterior, pela realidade? É possível ficar indiferente à vida, abandonando-se aos estados oníricos e aos seus fantasmas, entre os quais Teresa é apenas mais um? A última fala de João é marcada por profunda negatividade que é quase como um vazio que divide espaço com a vastidão do sonho. Se o sonho nos completa, ele também falta. Teresa *vive e não vive* no mundo vasto e fechado de nossa lembrança.

João: Nada, nem mesmo Teresa.

Em diálogo com a voz de João, surge a voz clara de Raimundo. Se atentarmos para uma e outra, veremos que elas quase se respondem ao longo do texto, uma se opondo à outra. “As falas de João e Raimundo, aparentemente fechadas em seus respectivos universos, subentendem um núcleo comum que se alimenta dos dados fornecidos pelo entrechoque de uma e outra, como se houvesse duas vozes atingindo uma única consciência hesitante de linguagem”.⁶

A atmosfera na qual Raimundo vê Maria continua sendo líquida, mas surge, por antítese, regada a um impulso solar. A claridade da manhã inunda a imagem que aparece delimitada em seus limites, em sua simplicidade. O que em João havia de sombra e mistério, aqui se converte em claridade e lucidez.

Raimundo: Maria era a praia que eu frequentava certas manhãs. [...] meus gestos simplificados diante de extensões de que uma luz geral aboliu todos os segredos.

Maria era sempre uma praia, insiste Raimundo, onde se vislumbra claramente os limites entre uma coisa e outra, onde as linhas alternam-se tão certas: a linha do mar contra a

6 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 34

do horizonte, a linha da água sobre a areia. Raimundo não é mais perturbado, atormentado pelo sonho e pelos seus fantasmas, é agora “exato, nítido como uma pedra”, sem excessos. Além de ser praia, como em uma sucessão de metamorfoses, Maria surge como o mar dessa praia, não mais vasto, sombrio e desconhecido, e sim um mar-superfície, que pode ser tocado, conhecido nos seus detalhes, devassado nos seus limites, racional e exato, como tão bem diz a imagem escolhida por Raimundo: “sem mistério e sem profundidade”. “Contrariamente a João, cuja fala evocava a escala macroscópica do oceano, as referências de Raimundo se dirigem a uma água *dominada*, ao alcance de um sujeito que trabalha constantemente com um ideal de *miniatura*”.⁷

Como em um crescente de definições, onde uma ao se abrir logo deixa entrever a outra, Raimundo, ainda seguindo as metáforas líquidas, vai dizer:

Raimundo: Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar. Eu aspirava acompanhar com os olhos o crescimento de um arbusto, o surgimento de um jorro de água.



Jean Auguste Dominique Ingres, *A fonte*
(1820-1856) Paris: Museu de Orsay

Voltemos ao termo *nymphè* que significa “moça em idade de se casar” ou “fonte”, “nascente”. Nesse sentido, Maria não é uma mulher qualquer, mas sim uma espécie de ninfa a atravessar o poema de João Cabral. “Sempre fugitiva, sempre lá, no entanto. Inacessível,

7 Ibidem, p. 33

volátil mas retornando até assombrar, até se irromper, se fundir em todas as coisas, essencialmente fluida, então.”⁸ Georges Didi-Huberman recupera em *Ninfa fluida* essa “estranha criatura” que não cessa de passar. “Como uma onda, nos promete voltar logo”. Nós a reconhecemos, lembra Didi-Huberman, por uma série de elementos que destacam a sua presença, tais como os cabelos soltos, as vestes ao vento, “misteriosas fluências”, “como um sopro de um desejo que ainda busca o seu objeto.”⁹

Em relação ao que propriamente nos interessa para pensar essa *mulher fluida* de João Cabral, talvez seja importante lembrar a atenção especial de Warburg aos motivos fluidos de *A Primavera* (os tecidos ao vento, os longos cabelos flutuando livremente) e o seu engajamento teórico em favor de uma outra concepção daquilo que era chamado comumente de “fonte”.

A partir de seus estudos, Warburg pôde perceber que o sentido de fonte não era mais aquele tradicional, de um local único e coeso de onde se origina todo o resto, capaz inclusive de explicar todas as coisas. As fontes, para ele, desenhariam antes de tudo um cenário de direções contrárias, desvios, ondas, redemoinhos. Ao desconstruir a ideia da origem como um ponto único capaz de explicar toda a imagem, Warburg contrapôs a ela a ideia de *montagem*, entendendo a dinâmica da obra de arte antes de tudo como resultado de uma montagem de sentido e de uma montagem de tempo. “Mas montagens dotadas – como no cinema – de uma capacidade de se mover, de desfilar, de se infiltrar por tudo, de quebrar ou de turbilhonar como os fluidos nos objetos que eles influenciam.”¹⁰

Faz sentido pensar a partir daqui na “influência da Antiguidade” ou na “corrente estilística” do começo do Renascimento a partir do próprio sentido da palavra influência que, como lembra Didi-Huberman, traz em si mesma o fluxo, a fluência. A influência de alguma coisa em outra pressupõe, neste sentido, um escape, uma fuga (*fuite*), um vazamento de água que escorre e aparece onde não deveria estar, gerando novas confluências. Como a água que se infiltra não se sabe bem por onde, invadindo todos os lugares, aqui também se trata da infiltração de um tempo no outro, fluxos e refluxos intermináveis.

O primeiro gesto de Warburg foi um gesto de deslocamento radical: tendo olhado a Vênus botticelliana – tendo, como todo mundo, admirado a sua pele nua, a beleza do seu rosto e sua grande impassibilidade - , ele levemente deslocou o seu olhar: na direção da fluida configuração dos cabelos flutuando no vento, na direção do

8 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015, p. 07

9 Ibidem, id.

10 Ibidem, id.

intervalo de ar, na direção da curva acolhedora do tecido florido estendido à jovem deusa. E foi lá, nessas fórmulas do movimento, nessas *formas fluentes*, que ele reconheceu com certeza o pathos fundamental da imagem¹¹

A “composição de superfícies”, como diz Didi-Huberman, permite ver no quadro de Botticelli uma “dança dialética”, “um jogo de fluxos e de dobras nas superfícies” que funcionam como indícios do que ele chama “movimentos da alma”, um outro nome para os movimentos do desejo. O que termina por se desenhar é um vínculo dialético entre exterior e interior, entre aquilo que se mostra e aquilo que não se vê, mas que o provoca. Desse modo, as superfícies agitadas – fluidas – indicam e permitem que seja vista uma outra substância igualmente fluida: o desejo que anima a Ninfa em suas quase infinitas variações. Os acessórios em movimento nada mais seriam do que a manifestação do desejo, do *páthos* de natureza erótica que incendeia a imagem.

Se os véus agitados pela brisa, esses tecidos ao vento, proliferam tão marcadamente no Renascimento, é porque eles fornecem aos artistas uma ferramenta figurativa e patética inestimável: um tipo de interface na qual os corpos poderiam dispor, nas suas margens, entre as causas exteriores (relativas ao espaço de fora, à atmosfera) e as causas interiores (relativas ao espaço de dentro, ao humor) dos seus movimentos.¹²

A “dupla riqueza da Antiguidade pagã”, como chamou Warburg, estaria assim no centro de uma época que, primeiro na escultura e depois nas outras artes, deixou-se desestabilizar pelas “turbulências do pathos”, transmitindo e, ao mesmo tempo, transformando os gestos intensificados *all'antica*.

Vemos então a Ninfa intensamente reivindicada pelos artistas do Quattrocento como *índice mesmo de uma vitalidade em movimento* – fuga ou desejo, curso de horror ou curso de atração - [...] não somente uma fórmula iconográfica *all'antica*, mas uma fórmula de intensidade capaz de fazer aparecer, em uma obra de arte, tudo que a vida teria de movente e de comovente¹³

Na cena poética de *Os três mal-amados*, Maria é uma espécie de ninfa, assim como também era Teresa. Mas, se Teresa surgia ao seu amado no seu aspecto inacessível, mesmo sombrio, como uma força que o dominava, Maria surge no seu aspecto acessível, como um fluido que ao jorrar não mais inunda, mas pode ser controlado, medido, examinado. O regime

11 Ibidem, p. 27 Grifo nosso

12 Ibidem, p. 36

13 Ibidem, p. 42 e 43 Grifo nosso

duplo em que se debate a própria Ninfa parece se expressar nessas duas imagens femininas. Uma, vaporosa e distante, fantasma de outros tempos, outra, encarnada e corpórea, materialidade no presente daquele que fala.

Pior: a Ninfa é uma criatura amoral. Suas ambivalências a colocam radicalmente “além do Bem e do Mal”. A inocente jovem derrama a água para a purificação religiosa da Virgem. Mas o jarro que ela leva poderia ser, perfeitamente, a cabeça cortada de São João Batista, e o fio de água pura um fio de sangue [...] “Ninfa é, a uma só vez, uma figura do prazer, da abundância, da embriaguez dionisiaca que nos encanta, [...] e uma figura espectral do tempo que nos persegue. Ela é, dessa forma, *duplamente fluida: lábil e proliferante como a vida, epidêmica e inacessível como a morte*”¹⁴

O que Raimundo tão bem expressa ao descrever Maria como o “líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar” é a tentativa de dominar aquela que domina, conter a violência do que jorra, quase como o esforço constante de controlar a própria poesia, mesmo nos seus territórios obscuros, onde ela escapa. A obsessão de racionalidade cabralina, a “vontade de petrificar”, para usar os termos de Benedito Nunes, a ânsia por fazer do inconsciente um dado irrelevante na sua poética e a vontade de dissecar a imagem expondo seu avesso, aqui se insinua, disfarçando-se em uma obsessão amorosa. O que Raimundo busca, como bem viu Benedito Nunes, “não é apenas reduzir a imagem de Maria a uma coisa sem mistério e profundidade”, mas “retê-la num objeto sólido por ele construído.”¹⁵

Por isso, para Raimundo, Maria não é um corpo vago, impreciso, como era Teresa para João. Raimundo consegue reconstituir todos os detalhes do seu corpo, pois só assim ele poderia de fato encerrá-lo num objeto sólido: o próprio poema. As imagens do “cimento armado” e do “desenho”, que acompanham a palavra “poema”, parecem insinuar a concepção do poema enquanto algo planejado e construído.

Mesmo sua boca, “seu riso irregular”, ele pode recompor facilmente. Quase como em um procedimento cirúrgico, o corpo de Maria é aberto, suas partes retiradas uma a uma e depois recompostas, “como num jogo de armar ou uma prancha anatômica”. Neste sentido, se Maria é fonte, jorro d' água, há uma vontade implícita nos versos de fazer com que ela seja um campo cimentado, lugar sólido, firme, árido, “presenças duras”, “opostas à minha fuga”, diz o poeta. Ao longo do poema, Maria passa por diversas metamorfoses que vão se

14 Ibidem, p. 58 e 60 Grifo nosso

15 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 46

sucedendo na fala de Raimundo, quase como se, para ser apreendida pelo poema, ela tivesse que ser dita de várias maneiras, como uma imagem desdobrada em várias formas até, por exaustão, atingir aquela que seria a mais exata. Ela revela-se, entre uma aparição e outra, profundamente ambígua. Como ser ao mesmo tempo úmida e seca, fluida e sólida sem ser uma Ninfa?

Na mesma fala em que encontra no campo cimentado mais uma metáfora para Maria, Raimundo reúne em uma única frase o que parece ser o lugar e o procedimento da poética cabralina.

Raimundo: Maria era também, em certas tardes, o campo cimentado que eu atravessava para chegar em algum lugar. Sozinho sobre a terra e sob um sol que me poderia evaporar de toda nuvem.

A terra, o sol, a evaporação de toda nuvem, a tentativa constante de livrar-se de todo abstrato, de tudo aquilo que não é passível de dominação e que, no lugar de ser dominado, domina. De tudo isso é feito o “sonho do engenheiro”, para usar a expressão de Luiz Costa Lima, figura que aparecerá posteriormente na obra de João Cabral, mas que já estava dada de certa maneira em Raimundo.

Comecemos por notar os objetos que constituem o “sonho” do engenheiro: “superfícies”, “tênis”, “um copo d’água”, “o lápis, o esquadro, o papel, o desenho, o projeto, o número”. Por sua vez, este “sonho” é envolto por luz, sol, ar livre e dele se projeta a ideia de um “mundo justo”, ausente de véus [...] ¹⁶

Enquanto objeto amoroso desejado por Raimundo, Maria deve ser sólida, firme como uma árvore apegada à terra. Mas Maria é também embriaguez. Corpórea, ela surge enquanto “forma correta e explorável”. Pela primeira vez, o poema fala de Maria enquanto uma *forma* que, como já apontamos, vai se metamorfoseando em muitas outras. As falas de Raimundo descrevem um movimento particular ligado à imagem feminina. Os objetos, os lugares, as coisas que servem para defini-la, vão aos poucos se solidificando, passando do líquido ao sólido, descrevendo sutilmente o movimento daquilo que escapa, mas que, na fala de Raimundo, seria possível controlar. Quase como uma resposta direta à fala visionária de João, Raimundo expõe a sua vontade de tocar o sonho com as mãos, vontade que parece ser a mesma que o próprio João Cabral perseguirá contra si mesmo e todos os seus fantasmas.

16 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 212

Raimundo: [...] e percebo o rumor e os movimentos de sonhos possíveis, ainda em sua matéria líquida, sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão.

As metamorfoses de Maria continuam a se encenar no texto e ela, aproximando-se cada vez mais do universo da escrita e da palavra, passa a ser o jornal, onde se refletem todos os acontecimentos do mundo externo, os dados da realidade que interessam a Raimundo, ocupando o lugar da lembrança, da memória, da individualidade de João. Maria em seguida é livro, mas não qualquer livro, e sim um livro capaz de fazer falar as coisas ao compreender a voz de uma cadeira, de uma cômoda, traduzindo-a em versos. E Maria é também a página em branco mallarmeana, é o próprio poema em suspenso esperando para ser escrito, construído de forma sólida, como os altos edifícios que parecem eternos. O objeto amoroso neste ponto confunde-se com o poema enquanto objeto sólido: dois objetos de desejo do poeta.

Raimundo: Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre por regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. [...]

Maria, por fim, é lucidez, um sistema previamente estabelecido, algo controlado que será racionalmente moldado e que permitirá ver uma flor ou ler um verso de outra maneira. Não estaria dado, de certo modo, nestes movimentos iniciais da poética cabralina, o que depois veremos fazer-se em “Antiode”, onde a flor não é mais a imagem flor, mas apenas a palavra flor e a poesia pôde enfim, em um movimento baudelairiano, “despir-se de suas auréolas” e descer ao chão duro, seco e difícil das palavras?

É a partir desse chão que parece falar a outra voz que se cruza em *Os três mal-amados*: a de Joaquim. Ao falar de dentro de um “princípio de corrosão” que, em muitos aspectos, lembra a dicção poética de Drummond, Joaquim reveste a experiência amorosa não mais de distância, evanescência e mistério, como era em João, ou de proximidade, controle e clareza, como ela se mostra em Raimundo, e sim de uma potência destrutiva, capaz de devorar tudo. “Todo ele se desenvolve a partir de metáforas obsessivas da destruição. O sentido devorador da experiência amorosa é o grande detonador da palavra de Joaquim”¹⁷

O amor em Joaquim é faminto, devora a identidade daquele que ama, o corpo com suas roupas, medidas e detalhes, os remédios para as dores do corpo, os livros de poesia que

17 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 30

poderiam porventura satisfazer a alma. Da experiência devastadora do amor não resta quase nada, nem mesmo o objeto amoroso que, pela primeira vez, ao contrário do que acontecia com os outros dois personagens, não é nomeado no texto. Talvez tenha sido ele próprio devorado, como a poesia e todas as possibilidades de fazê-la. Em uma corrosão de tudo, o amor devora a própria infância, as pequenas lembranças com seus personagens, todas as paisagens dos começos. Por fim, “comeu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso”, diz Joaquim.

Depois de comer todo o passado, o amor come o futuro, os dias ainda por vir, “as futuras viagens em volta da terra, as futuras estantes em volta da sala”. Nessa poética de resíduos, sobra muito pouco ou quase nada. Esse cenário de derrisão nos remete a uma das questões fundamentais da poética cabralina: falar a partir do não. Em um poema feito em homenagem ao centenário de Mondrian que está em *Museu de tudo*, João Cabral faz uso de um procedimento que se repetirá em diversos outros de seus poemas. Trata-se daquele por meio do qual ao falar de um outro, o poeta termina por falar de si mesmo. Ao descrever a pintura de Mondrian, por exemplo, ressaltando sua claridade (o adjetivo “claro” se repete três vezes no espaço de apenas quatro versos) e o seu aspecto de construção, temos a impressão de que o poeta fala de sua própria poesia, também ela feita a partir do pouco, do resíduo, do quase nada que lhe oferece a paisagem árida do sertão.

só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro
feito a partir do não¹⁸,

Diante dessas três diferentes formas de expressão poética, *Os três mal-amados* parece ser, antes de tudo, o choque, a tensão constante que se encena entre duas vozes, João e Raimundo, a partir do cenário colocado por uma terceira voz: a de Joaquim. A partir de um cenário marcado pela falta, pela esterilidade, pela corrosão de tudo, duas possibilidades se levantam. A poesia de Cabral não parece se definir ou se decidir nem por uma nem por outra, e sim pelo jogo que se estabelece nessa indecisão, pelo embate constante, pela tensão permanente entre as duas, fazendo-se no intervalo, no choque entre os fantasmas do inconsciente que sempre o ameaçam - feito suas constantes dores de cabeça ou seu medo da morte traduzido em uma certa atração pelo mórbido - e a claridade da consciência, sua

18 MELO NETO, João Cabral de. “No centenário de Mondrian”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 52

linguagem certa e precisa, sua lucidez quase obsessiva que, ao construir seu sólido edifício poético, busca fazer-se mais forte que os subterrâneos indomáveis.

Se Joaquim representa uma proposta que só incidentalmente é reencontrada nos poemas de João Cabral, João e Raimundo constituem uma tensão que persistirá na obra seguinte do poeta. [...] Da mesma forma que falamos da “tentação referencial” de João, poderíamos, neste passo, falar de uma “tentação onírica” de Raimundo¹⁹

Costa Lima também vai falar dessa mesma tensão como um choque entre “duas configurações poemáticas opostas” que passaria a atuar de maneira mais expressiva a partir de *O Engenheiro*.

uma em que se fundamentava a feitura da Pedra do Sono e outra que, embora neste livro de estreia já pressentida, ainda não entrara em pleno funcionamento. À primeira chamaremos de configuração de tipo lunar, noturno, fundada na tradição simbolista, nutrida pelo surrealismo, embora desde já nem simbolista nem surrealista. À segunda chamaremos de tipo concreto-solar, através da qual será levado a cabo a reformulação da tradição mallarmaica, agora arrancada das névoas simbolistas²⁰

Aquilo que Benedito Nunes chamou um “complexo de imponderabilidade” dominante em *Pedra do Sono*, que depois se converteria em uma “morfologia do sensível” e na “vontade de petrificar” dos livros posteriores, também sugere a mesma tensão que *Os três mal-amados* encena a partir dos conflitos da experiência amorosa.

Do vago à pedra, da sombra à claridade, do onírico ao referente, um movimento não existe sem o outro. Ao regime do sintoma, a tudo aquilo que é explosão, ou, como escreveu o poeta, à sua fuga, se opõem a vontade de construção, de controle, as “presenças precisas e inalteráveis”. Ao sonho que sempre volta e o domina, contrapõe-se a vontade de dominá-lo, tocá-lo com as mãos. Não por acaso, a imagem escolhida por João Cabral em *Os três mal-amados* para expôr o conflito em que desde o início se viu imersa sua poesia parece ser aquela da ninfa, imagem em si mesma paradoxal e dupla: evanescente e corpórea, etérea e decaída. Podemos pensar que, em alguma medida, o embate constante em que parece mergulhar a poética cabralina não deixa de ser o embate da própria Ninfa.

Em *Os três mal-amados*, anunciando algo que voltará a aparecer em um momento

19 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 34 e 35

20 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 208

posterior da obra de João Cabral, a experiência amorosa é metáfora da experiência poética, o ambíguo objeto de desejo confundindo-se a todo momento com a escrita. Dito de outro modo, em João Cabral, o objeto amoroso surge como meio de refletir sobre a própria poesia, a obsessão amorosa fazendo-se também obsessão poética.

No debate de suas polaridades, a obra cabralina buscou dominar o líquido, do qual a ninfa é imagem, imprimir-lhe uma forma, dar a ele contornos, canalizar toda a violência do fluido. No entanto, essa vontade não poderia deixar de se mostrar obsessiva, pois, mesmo buscando fazer do inconsciente um dado irrelevante na sua obra poética²¹, ele parece ter permanecido sempre à espreita, como um movimento menor, prestes a jorrar da maneira e nos lugares mais inesperados, como um sintoma insuspeitado. Diante de uma Ninfa, sabemos que no instante mesmo em que acreditamos possuí-la, ela se perde, feito água sólida que escorre diluída por entre os dedos, feito essas coisas de que o poeta desesperava por não saber falar delas em verso.

Ao falar sobre as três vozes que se cruzam em *Os três mal-amados*, Antonio Carlos Secchin fala em três modos de relação com a poesia: diluição, destruição e reconstrução da poesia. Segundo ele, essas três vertentes estavam presentes em graus diferentes no primeiro livro do poeta, *Pedra do sono*. Ele lembra no entanto que, em *Pedra do sono*, “o princípio de organização da matéria não era, certamente, preponderante”²². De fato, esse princípio que, como lembra Secchin, em *Os três mal-amados* já aparece com a mesma intensidade dos outros dois, só será eleito como “o grande eixo da poética de João Cabral”²³ a partir de

21 Em entrevista concedida a Antonio Carlos Secchin, João Cabral fala sobre o papel do inconsciente na sua obra poética.

- Em Psicologia da composição, você diz: “Esta folha branca/ me proscree o sonho”. O dado onírico, as forças do inconsciente, são elementos sem relevância alguma para sua poesia?

- Não, mas eu procuro que sejam. Eu gostaria de criar como um matemático, sempre a partir de elementos racionais. A matemática é o extremo racional da linguagem, e a poesia também se dirige à inteligência. Eu impeço tanto quanto possível que o inconsciente governe minha mão. Mas, de repente, o inconsciente faz uma má-criação e a pessoa acaba derrotada. É verdade que ele colabora com associações novas de palavras, com “saídas” para poemas...

- Você optaria, em nome da coerência, por não terminar o poema que ele, o inconsciente, termina por você?

- Eu deixaria o poema de lado, e, um dia, o terminaria ou não. Mas se o inconsciente agir, contra a minha vontade, e me der uma solução que eu julgar válida, sou suficientemente cínico para aproveitá-la. - MELO NETO, João Cabral de. “Entrevista de João Cabral de Melo Neto” in: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 302

22 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 28

23 Ibidem, id.

Psicologia da composição. A partir dessas reflexões e do cruzamento de vozes e estilos que se encena em *Os três mal-amados* podemos pensar que, mesmo existindo, nas obras posteriores de João Cabral, uma predominância da vertente construtora da poesia, isso não quer dizer que as outras duas se ausentem ou desapareçam completamente. O jogo de indefinições e tensões que se mostra mais visível nesse momento inicial do poeta talvez nos permita pensar que as duas outras vertentes, principalmente aquela da diluição, continuam presentes nas obras futuras de forma minoritária, feito coisa submersa, latente.

Presente na voz de João, a diluição da poesia representaria, para Secchin, “a linha de maior continuidade do “clima” de *Pedra do sono*”²⁴ pelo “predomínio de metáforas líquidas[...]; valorização do estado onírico em detrimento da vigília[...]; elogio de um afastamento que, ao diluir o objeto, o tornaria mais “verdadeiro”²⁵. O desejo do que está longe, expresso na fala de João, já se encontrava em alguns poemas do primeiro livro de João Cabral.

A respeito de *Pedra do Sono* muito se fala da influência do movimento surrealista na obra. Benedito Nunes em seu estudo sobre João Cabral contextualiza o cenário em que surgiu a chamada Geração de 45, na qual João Cabral se situa apenas por uma questão biológica, como ele mesmo diz na entrevista a Secchin. “[...] pertencer a uma geração é um fenômeno biológico, não se pode mudar o ano de nascimento. Mas alguns reduzem uma geração à ideia de escola literária; nessa perspectiva, nada tenho a ver com a escola de 45 e com seu ideário estético [...]”²⁶

24 Ibidem, id.

25 Ibidem, id.

26 MELO NETO, João Cabral de. “Entrevista de João Cabral de Melo Neto” in: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 299 - Em um exercício de compreensão do cenário no qual surgiu o primeiro livro de João Cabral, Benedito Nunes chama atenção para o fato de os poetas surgidos às vésperas do término da Segunda Guerra Mundial, portanto aqueles que representam a chamada Geração de 45, situarem-se na encruzilhada de duas linhas de força: o movimento surrealista com aquela que Hugo Friedrich chamou de “ditadura da fantasia” e o intelectualismo de Paul Valéry ao lado da obra de Jorge Guillén, ambas influências expressivas para a conformação da racionalidade na obra de João Cabral. T.S. Eliot e Rainer-Maria Rilke, além do lirismo de Fernando Pessoa, também teriam influenciados os poetas surgidos nessa geração, cada um deles relacionando-se com essas influências e mesmo com o legado modernista de maneira particular. Outro importante acontecimento literário desses anos foi a publicação do livro de Francis Ponge, *Le Parti Pris des Choses* que, com sua tendência ao antilirismo e sua poesia objetual, também exerceu influência na poética cabralina, fazendo com que essa andasse por outros caminhos que não aqueles da “poesia pura” ou da poesia animada por um sentimento do invisível e da transcendência. Por diversas razões, a Geração de 45, diz Benedito Nunes, poderia ser caracterizada por certo “reacionarismo estético”. Isso porque, no campo formal, seus poetas rejeitaram aspectos do modernismo que para eles seriam impuros, como o verso livre. Em busca de uma “dicção elevada”, decidem assumir

Pedra do Sono surge como um livro particular no conjunto da obra cabralina, isso porque diversas correntes estéticas se cruzam ao longo de seus poemas e o livro parece guardar, ainda que não da mesma maneira como elas se organizarão nos livros posteriores, as principais linhas de força de sua poética. Benedito Nunes lembra a influência do “tom prosaico, sob dominante reflexiva”, de Drummond, do visionarismo de Murilo Mendes, e do “relevô plástico de concreção material das imagens”, de Joaquim Cardozo, aspectos que convergiam em uma tendência comum aos três poetas: a “netralização do lirismo puro”.

O tom geral do livro é resumido por Benedito Nunes naquilo que o crítico chamou um “complexo de imponderabilidade” que “valoriza a indeterminação, a inconsistência e a fluidez das coisas.”²⁷ Neste sentido, “a experiência a que o estado de sono dá acesso articula-se numa semântica do vago, em torno de palavras preferenciais, como nuvem, sonho, vulto e fantasma.”²⁸

Podemos pensar que, se as obras posteriores de Cabral manifestam claramente um desejo de dominar o líquido, como já nos aponta uma das vozes a falar em *Os três mal-amados*, nesse momento inicial, notamos a presença desse mesmo desejo que, no entanto, ainda não se manifesta de maneira clara. Tudo parece diluído, o que nos dá a impressão de que o líquido pode jorrar com mais liberdade, o sintoma, que depois o poeta tentará domar obsessivamente, feito o toureiro ao touro, nesse instante parece se sentir mais à vontade, justamente porque a atmosfera é dominada pelo sono e não pela vigília, situação que o estado de atenção do poeta buscará inverter mais adiante. Neste sentido, se o aspecto racional não se

abertamente vínculos com um passado que, pelo menos no seu programa de renovação estética, o modernismo teria deixado para trás. No entanto, esse esforço em “elevar a poesia”, teria resultado, diz Benedito Nunes, “num subjetivismo enfático ou num transcendentalismo superficialmente rilkeano.” (NUNES, 1971, p. 29). Em todo esse contexto, o lugar ocupado por João Cabral ou, dito de outro modo, o lugar criado pela sua poesia, assume traços muito particulares. “Não se escolhe a geração em que se nasce. Escolhe-se a partir dela e, às vezes, até contra ela. João Cabral fez uma escolha oposta à que levou os seus coetâneos a se fixarem numa poesia, que se tornou representativa da Geração de 45, de refinamento formal e de aprofundamento interior. Ligado desde o seu primeiro livro à tradição modernista, da qual retomou [...] os padrões que lhe puderam assegurar uma dicção corrente e precisa, João Cabral também soube aproveitar o uso [...] da matéria prosaica e da prosificação do verso. Mais tarde, repudiando a linguagem elevada e a poesia profunda, João Cabral rejeitará a ideia de expressão poética perseguida nessa fase” (NUNES, 1971 p. 29 e 30). Benedito Nunes ainda vai dizer que em contraposição ao “ideal de pureza poética e de aprofundamento das vivências psíquicas” (NUNES, 1971, p. 31), João Cabral “oporá o princípio de clareza ao de pureza e o controle reflexivo da elaboração poética à sondagem e ao aprofundamento das vivências” (NUNES, 1971, p. 31).

27 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 37

28 Ibidem, id.

coloca ainda como dominante no primeiro livro, isso não significa que ele esteja ausente ou não desempenhe um papel fundamental na organização plástica das suas imagens oníricas. Mesmo o Surrealismo, como bem percebeu João Alexandre Barbosa, se faz presente em *Pedra do sono* de modo muito particular, sendo percebido “também no que tinha de construtivismo abstrato e não apenas de onírico temático.”²⁹

Ao aderir inicialmente ao Surrealismo menos por uma vertente temática e mais pelo que este tinha de “construtivista e abstratizante”³⁰, o que teria permitido a João Cabral “radicalizar tanto o fantástico muriliano quanto o irônico drummondiano”³¹, termina por se tornar expressiva em *Pedra do Sono* a presença das artes plásticas que parecem nunca ter abandonado a poesia cabralina. João Alexandre lembra a influência do Picasso cubista e do surrealista André Masson nos poemas do livro de estreia. Com eles, assim como com Miró, João Cabral teria aprendido “a prevalência da composição sobre a exposição, do fazer sobre o dizer.”³²

Então diluída em um mundo de imagens, essa razão se coloca à espreita, vigilante, ocupando uma posição menor. Depois e inversamente, o sintoma - que, como sabemos, nunca se ausenta completamente, apenas adormece para, quando menos se espera, despertar - é que permanecerá à espreita, menor, mas insistente.

Em *Pedra do sono*, entretanto, a voz que mais alto se ouve é aquela da noite atravessada por fantasmas, dos personagens que os sonhos montam e desmontam a todo momento, fazem reais e improváveis. Um dos poemas do livro, “Noturno”, nos imerge nessa atmosfera de onde surge, pelas fissuras do sonho, o retrato de uma morta em fuga, ou, poderíamos dizer, de uma Ninfa.

O mar soprava sinos
os sinos secavam as flores
as flores eram cabeças de santos.

Minha memória cheia de palavras
meus pensamentos procurando fantasmas
meus pesadelos atrasados de muitas noites.

29 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 23

30 Ibidem, p. 28

31 Ibidem, p. 34

32 Ibidem, p. 33

De madrugada, meus pensamentos soltos
voaram como telegramas
e nas janelas acesas toda a noite
o retrato da morta
fez esforços desesperados para fugir³³.

A figura feminina fantasmática que irrompe ao final desse poema de Cabral a funcionar como um sintoma no texto poético, também aparecerá em diversos outros poemas de *Pedra do sono*. Logo no poema de abertura, intitulado “Poema”, surge uma *forma feminina líquida e em movimento*, de consistência onírica e fantasmática.

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis³⁴.

A mesmas formas femininas espalham-se ao longo do livro nas “amadas que rebentam nas fontes do poema”, nas “amadas que demoradas se repetem” ou que trazem encerradas entre os dedos “reservas formidáveis de dinamite ou de fatos diversos”, “absolutamente revolucionária e criminosa”. No poema “A Mulher no Hotel”, encontramos mais uma aparição dessa *forma feminina fantasmática* a irromper em *Pedra do Sono* feito um jorro d'água que se assiste escorrer e inundar.

A mulher que eu não sabia
(rosas nas mãos que eu não via,
olhos, braços, boca, seios),
deita comigo nas nuvens.
Nos seus ombros correm ventos,
crescem ervas no seu leito,
vejo gente no deserto
onde eu sonhara morrer.
Terei de engolir a poeira
que seus cabelos levantam
e pousa na minha alma
me dando um gosto de inferno?
Terei de esmagar crianças?
Pisar as flores crescendo?
Terei de arrasar as cidades
sob seu corpo bulindo?
Hei de achar um cemitério
onde um seu pé plantarei.
Vou cuspir nos olhos brancos

33 MELO NETO, João Cabral de. “Noturno”. in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 05

34 Idem, “Poema”. in: op. cit., p. 03

dessa mulher que eu não sei³⁵.

O poema, todo ele escrito em setessílabos, apresenta um ritmo ágil que encadeia as imagens e as prolonga nas sucessivas interrogações que surgem do meio para o final do poema. Logo de início, percebe-se um choque que se instala entre uma mulher indefinida, inapreensível, de aspecto evanescente, e o fato de ela surgir para o poeta em um hotel, lugar em si mesmo provisório, de passagem. No entanto, as primeiras imagens logo nos sugerem que tudo parece se passar como em um sonho. O poema começa e termina com uma negação:

A mulher que eu não sabia (1º verso)

dessa mulher que eu não sei (último verso)

Ao sugerir uma negatividade cíclica, da qual se parte e para a qual se volta, ligada a uma figura feminina que escapa ao poeta insistentemente, o poema no entanto vai a todo momento tensionar essa negatividade com imagens que sugerem fertilidades improváveis, anunciando de certa forma um movimento que será constante na obra de João Cabral: o de relacionar a mulher à fertilidade da terra, falando das “cidades-fêmeas”, ou, como buscaremos mostrar mais adiante, “cidades-ninfas”, entre as quais Sevilha surge como a expressão máxima.

Mas, olhemos, em primeiro lugar, para a maneira como essa “mulher do hotel” é descrita logo nos primeiros versos do poema. Além de aparecer como uma mulher desconhecida, anônima, a partir da negativa do primeiro verso, uma negativa em si mesma ambígua pois permite que pensemos tratar-se de uma mulher desconhecida pelo poeta ou de uma mulher que é impossível conhecer de fato, ela surge como uma espécie de deusa pagã que leva rosas nas mãos e em cujos ombros correm ventos.

Como vimos, são diversas as representações de ninfas e deusas antigas nas quais elas surgem levando flores e desfeitas pelo vento. O vento. É sobre esse fluido, feito por Warburg o objeto central de toda interrogação sobre a arte do Renascimento, que Didi-Huberman se concentra ao discutir a *brise imaginaire* que atravessa a Ninfa. Longe de ser um simples acessório que acompanha o passo dançante da figura feminina enrugando as suas vestes, o vento seria, juntamente com outros elementos centrais na figuração da Ninfa, parte de uma

35 MELO NETO, João Cabral de. “A mulher no hotel”. in: *Pedra do sono - Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 14

dança dialética, escreve Didi-Huberman, onde cada um dos elementos é levado e transformado pelos outros. O vento, dessa maneira, não apenas passa pela Ninfa, como a modifica.

O vento faz estremecer - mover, sofrer, inquietar – tudo que ele toca. Ele faz, de início, estremecer o lugar [...] faz ainda estremecer o tempo [...] o ar faz também estremecer os corpos [...] o ar faz então estremecer as almas, e seu invisível deslocamento atmosférico - “causa exterior” - serve como um indício fluido de movimentos afetivos, causas interiores³⁶

Os movimentos do corpo tornam assim visíveis os movimentos da alma, do mesmo modo que a perturbação das superfícies torna visíveis os movimentos do ar. Como lembra Didi-Huberman, trata-se de uma dialética,

assim como as turbulências da alma se exprimem nos gestos do corpo, assim estes devem estar acompanhados e prolongados, ornados por essas perturbações das superfícies que são as vestes e os cabelos agitados pelo vento [...] *Aria* e *anima* nascem, na pintura, da mesma “brisa imaginária.”³⁷

A cena que acontece no canto direito de *A Primavera*, de Botticelli, deixa ver essa relação entre ar e desejo. A figura do vento está alegorizada no quadro pelo próprio Zéfiro que tenta levar consigo a ninfa Chloris. Esta, no mesmo movimento em que se suspende levemente do chão, quase deixando-se levar, se afasta e repele o deus, vomitando pela própria boca as flores que seriam os frutos da sua relação sexual com Zéfiro – essa representação personificada do vento.

Como diz Didi-Huberman, “se passa, decididamente, qualquer coisa de extraordinário no canto direito da *Primavera*: na pior das hipóteses trata-se de uma tentativa de estupro, na melhor de uma dança amorosa que ousa se derramar sobre nossos olhos. É sexual em todos os casos.”³⁸ O que nos indica essa dança erótica entre Zéfiro e a ninfa Chloris, a que ela nos convida, o que ela demonstra? Ao observar os detalhes da cena em que Zéfiro persegue a ninfa e esta foge, fuga que se deixa ver na distância colocada pelo pintor entre os dois corpos, Didi-Huberman percebe, no entanto, algo de paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que uma distância se denuncia e a jovem ninfa volta sua cabeça na direção de seu raptor, como para implorar ajuda, como escreveu Warburg, defendendo-se dele em gestos que se notam nas suas

36 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015, p. 64 e 65

37 Ibidem, p. 73 e 75

38 Ibidem, p. 81

mãos e braços; as mãos desse jovem deus já enlaçam o corpo da ninfa, o seu sopro a atinge, movimentando suas vestes e seus cabelos, provocando uma vibração local na pintura. Além disso, as flores vomitadas pela jovem indicam que o ato sexual já teria sido realizado. Tudo isso denuncia uma “temporalidade complexa, autocontraditória, paradoxal, anacrônica. Signo, já, do seu alto teor fantasmático”³⁹

Algo de fantasmático igualmente recorta a forma enigmática da miss que “fugia da luz com seus poemas” no poema “A Miss”, de João Cabral. Como um fragmento de sonho, uma peça surrealista, o trecho seguinte do poema não deixa de recordar a imagem da ninfa botticelliana que na cena sexual de *A Primavera* vomita flores após ser fecundada por Zéfiro.

A boca da Miss invariavelmente
trazia flores nos jarros da janela⁴⁰

O vento soprado por Zéfiro e que se espalha por toda a imagem seria, segundo Didi-Huberman, um “sopro gerador do mundo (*genitalis spiritus mundi*)”. Tudo estaria, portanto, atravessado por esse sopro sexual, que fecunda, renova, no movimento próprio das flores que são tão abundantes no quadro. Há na *Primavera* um sentido de festa e fertilidade, de celebração da vida, mas que também se deixa invadir por um sopro de morte. Tal “vento espermático” cria na superfície do quadro, diz Didi-Huberman, uma “turbulência figurativa”. Tudo se agita, as superfícies, as vestes, os cabelos, convulsionadas pela ação do “sopro gerador do mundo”.

Que é então uma turbulência? É uma mistura em movimento, um *emaranhado dinâmico de forças contrárias* (aquilo que Freud um dia chamará “simultaneidade contraditória”, observando a energia turbulenta das histéricas em crise). É a atração no coração da fuga, uma atração misturada com terror.⁴¹

A Ninfa, neste sentido, surge fluida enquanto tumultua a sua própria identidade. Por ser essencialmente fluida, ela é capaz de encenar sucessivas metamorfoses, colocando em crise a própria ideia de gênero. Além das separações entre masculino e feminino, ela também borra as separações entre mal e bem, paraíso e inferno, faz-se uma criatura do limiar. “Ninfa não seria então fluida, graciosa e vivente, ela não seria a portadora do desejo por excelência

39 Ibidem, p. 82

40 MELO NETO, João Cabral de. “A Miss” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 12 e 13

41 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015, p. 95
Grifo nosso

a não ser deixando flutuar, atrás dela, o grande véu do luto e da morte”.⁴² A sua potência vital será sempre, lembra Didi-Huberman, uma potência do negativo, da morte.

No caso de “A Mulher no Hotel”, a *forma feminina* surge justamente ambígua, imersa em uma atmosfera onírica, etérea (“deita comigo nas nuvens”) da qual parece existir uma tentativa de arrancá-la, tentativa que fracassa, como nos sugere o final do poema. Antes de olhar os movimentos finais do poema, interessante notar como logo após a apresentação da mulher, todas as descrições que dela se faz vão trazer junto imagens de fertilidade.

crescem ervas no seu leito
vejo gente no deserto

Logo após essas imagens, no entanto, surgem outras que lembram o potencial destrutivo da aparição feminina.

Terei de engolir a poeira
que seus cabelos levantam
e pousa na minha alma
me dando um gosto de inferno?

Os cabelos, imagem muito explorada por João Cabral nos seus primeiros livros e que ainda vai persistir ao longo de toda sua obra, também servem àquela que Benedito Nunes chamou a sua “semântica do vago”. A esse propósito aliás esse poema, ao lado de outros do livro, responde muito bem, acumulando imagens etéreas, fluidas, evanescentes. Aos cabelos se soma a poeira, as nuvens, o vento. A eles, entretanto, o poeta já contrapõe a boca, os seios, o corpo bulindo, como se quisesse “quebrar o efeito alucinatório dessas imagens e sair definitivamente à claridade, escapando ao sortilégio permanente que elas encerram”.⁴³

A associação entre nuvens e cabelos voltará a aparecer em outro poema de João Cabral que no livro *O Engenheiro* surge quase como um resíduo de *Pedra do Sono*, acentuando, no entanto, o traço que no primeiro livro já se insinuava (e no poema que estamos analisando particularmente) e que Benedito Nunes entenderá dentro do que ele chama uma “morfologia do sensível”.

42 Idem, *ibidem*, p. 96

43 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 38

As nuvens são cabelos
crescendo como rios;⁴⁴

dizem os versos que abrem o poema “As Nuvens” onde diversos elementos de “A Mulher no Hotel” voltam a aparecer, entre eles, uma espécie de brancura fantasmática que das nuvens chega à mulher, aos dias, e deixa implícita a própria brancura da página; a sensualidade feminina (“o olho pintado”), a atmosfera líquida (rio, mar), o vento, o sonho (“varandas do sono”) e a morte com seu imenso nada (“nossos dias brancos”).

Como percebe Benedito Nunes, a nuvem que em *Pedra do Sono* fazia parte de uma simbologia onírica, o que fica claro no poema que estamos analisando, onde ela funciona como “veículo noturno à posse física realizada em sonho”⁴⁵, neste poema de *O Engenheiro*, ela serve a um processo no qual o poeta busca encontrar formas para traduzir certos afetos e sensações, ou mesmo certos personagens, como a mulher. Neste sentido a nuvem, com seu aspecto vaporoso, serve para falar de uma imagem feminina específica que parece estar em jogo na poesia de João Cabral, acentuando, nesses movimentos iniciais, a consistência fantasmática partilhada tanto pela obra, quanto por essa “mulher líquida”.

A propósito dessa figura feminina, o poema “A Mulher no Hotel” nos sugere ainda, como vimos, algo sobre a sua natureza, apontando para o perigo que vem junto com essa imagem de prazer e de sonho. O “gosto de inferno” dado pela poeira que os cabelos femininos levantam é quase um gosto de morte, um castigo, a loucura a que certas mulheres, que não são apenas mulheres, mas sim ninfas, condenam deuses e homens.

A morte em seguida se tensiona com o movimento da vida. Como um paradoxo inconciliável e permanente, as duas instâncias – morte e vida – instalam um jogo que o poema não resolve e apenas suspende nas interrogações. O paradoxo da vida na morte que, não por acaso, depois atravessará a poética cabralina, se expressa de maneira contundente na imagem quase eliotiana de fazer nascer algo em um cemitério, como outrora no célebre poema de T. S. Eliot⁴⁶ plantava-se cadáveres no jardim.

Hei de achar um cemitério
onde um seu pé plantarei.

44 MELO NETO, João Cabral de. “As Nuvens” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 31

45 NUNES, Benedito. op. cit., p. 39

46 Fazemos referência ao poema “The Waste Land”, publicado em 1922.

Fazer com que a imagem nasça na morte é como fazê-la sobreviver, ainda que como um fantasma. No entanto, não será uma forma de apreendê-la. Os fantasmas, inconsistentes, desaparecem no ar. O fluido escapa. Por isso, os versos finais exprimem uma revolta, uma irritação do poeta que, como forma de desprezo, cospe nos olhos brancos – olhos de fantasma – da mulher que ele *não* sabe, que ele ainda não pode reter “num objeto sólido por ele construído”.

Mais à frente, a tentativa será de dominá-la a todo custo, tentativa transformada em obsessão. No embate entre João e Raimundo, a Ninfa será então rasgada, tal como a Vênus aberta de Botticelli. Terá suas vísceras expostas, seu corpo, seu desejo, será festejado e dançado. Sua tensão fazendo-se a da própria obra. De uma maneira ou de outra, ela persistirá, como dizem os versos da última estrofe de “O poema e a água”:

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória⁴⁷.

Parte 2

É em *Psicologia da Composição* (1947) que o “regime de crise interna”, como chama Benedito Nunes, a que o combate ou a tensão constante entre João e Raimundo conduzirá a poesia de João Cabral se manifesta de forma mais expressiva e o processo de criação poética é submetido a um questionamento, a uma reflexão e crítica constante.

No ponto que particularmente nos interessa, *Psicologia da Composição* nos surge quase como um entrelugar decisivo entre o sono inicial e o estado de vigília posterior que corresponderá, ainda segundo Benedito Nunes, ao seu período de construção, quando o poeta poderia então *dar consistência ao que é fluido*. A partir de *Psicologia da Composição*, o poeta se lançaria abertamente na obsessiva tarefa de “dominar o líquido”, o que talvez possamos pensar como a própria tarefa de “dominar a ninfa”, da qual os versos finais da “Fábula de Anfion” parecem nos dar uma imagem.

47 MELO NETO, João Cabral de. “O Poema e a Água” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 17

“Uma flauta: como
dominá-la, cavalo
solto, que é louco?

Como antecipar
a árvore de som
de tal semente?

daquele grão de vento
recebido no açude
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdos-
mudos do mar”⁴⁸.

Esses versos, mais do que uma recusa à poesia propriamente dita, parecem expressar uma recusa de certa poesia. A flauta, instrumento de encantamento, imagem desde a antiguidade associada à poesia, parece funcionar no poema como uma imagem da poesia lírica. O que está em jogo parece ser a própria musicalidade, cujo ritmo e cujos efeitos seria impossível dominar. A um poema que se pretende controlado, pensado e examinado em todo seu processo de construção, ela não seria conveniente. Ou, como percebeu Costa Lima, o que a poesia de Cabral cobiçaria da música seria “não sua fluidez, mas o corte rítmico”⁴⁹. Um poema dominado pela musicalidade ou pela expressão da interioridade de um eu, não seria um poema do qual é possível controlar todo crescimento ou, como diz a bela imagem do poema, “antecipar a árvore de tal semente”.

Ao jogar a flauta aos peixes do mar que não podem escutar seu som tampouco reproduzi-lo, é quase como se Anfion repetisse novamente o gesto de Ulisses que tapa os ouvidos para não se deixar seduzir pelo canto das sereias, não se deixar possuir pelas ninfas.

48 MELO NETO, João Cabral de. “Fábula de Anfion” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 59

49 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 221

Ao mesmo tempo, João Alexandre Barbosa nos fala, a partir da interpretação dada por Greer Cohn, do ato de rebeldia de Anfion como uma “metáfora para a volta ao embrionário”⁵⁰, espécie de retorno ao líquido, ao inorgânico, que Freud diz caracterizar a pulsão de morte. Em uma linha freudiana, o final do poema poderia ser também uma espécie de morte. Mas o que morre afinal? A poesia lírica?

“É então a necessidade expressiva do Eu, co-substancial à poesia lírica, que ele decide sacrificar com esse gesto”⁵¹. O retorno ao líquido detona, de qualquer modo, uma tentativa de ruptura com ele. Deflagra-se entre a musicalidade e a aspereza, entre o fluido e o sólido, entre o etéreo e o corpóreo, a *crise* que parece ser permanente à poesia de João Cabral.

[...] a fase de crise é aquela que acompanha a crítica do lirismo, a qual se iniciou contrastando o ideal de clareza da imagem e de rigor na construção do poema – o sonho do poeta-engenheiro – com o teor fortemente evocativo da expressão na lírica moderna, cujo efeito encantatório, análogo ao sonho, participa da *natureza fluida* dos fenômenos interiores. Esse ideal de clareza e de rigor, que desponta com a morfologia do sensível [...] manifestou-se, de maneira incisiva, na *vontade de petrificar a incessante fluidez* da experiência subjetiva⁵²

Se consideramos a poética cabralina antes de tudo como um poética de tensões, a “tendência em transformar o que é líquido ou sem preciso volume em forma concreta”⁵³, que apenas se acentuará a partir de *Psicologia da Composição*, não se torna uma tendência isolada em sua obra. Podemos dizer que ela será dominante, mas não será a única, pois, em diversos momentos, o líquido submerso voltará a jorrar nos versos. Costa Lima resumiu esse movimento de natureza dialética na imagem de uma “bola de neve” que, ao rolar, acumula novas camadas que se depositam sobre as antigas.

[...] tais elementos de permanência e variação não vivem segregados, como a parte acalmada e a parte em movimento de um organismo. Porquanto a própria distinção não tem sentido no poeta. Uma parte da outra se alimenta. A imagem mais aproximada é a da bola de neve que rola pela montanha, a cada volta crescendo a bola que já é.⁵⁴

Aquela que Benedito Nunes chama a “poética negativa” de João Cabral, e que Secchin denomina como “poesia do menos”, será marcada pela depuração e pelo esvaziamento, por

50 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 69

51 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 49

52 Ibidem, p. 62

53 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 274

54 Ibidem, id.

uma “desacralização”⁵⁵ em que se reconhece algo do movimento baudelairiano de uma profanação, um rebaixamento de todas as coisas, sem dissimular a “penúria da matéria prosaica de que provém”⁵⁶, a aridez crua do deserto.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.)⁵⁷

Faz parte desse movimento que busca expor a secura sem disfarces, o outro gesto de deixar a nu os processos poéticos, deixando ver as imagens de dentro do seu fazer-se, “desagregando a metáfora”, para usar a imagem de Benedito Nunes, no sentido de “restabelecer o circuito social comunicativo da poesia.”⁵⁸ Costa Lima também aborda o mesmo movimento em que a poesia se despe, como uma mulher.

[...] em Cabral desaparece mesmo o mistério da poesia. Ela desfaz seu “encanto”, desmancha seus recursos ilusionistas, propõe-se como mera linguagem, postulando, em suma, a revisão mais completa dos capítulos essenciais a uma poética contemporânea⁵⁹

João Alexandre Barbosa lembra ainda que a negatividade de que os três poemas da *Psicologia da composição* são imagem, indicaria uma “recusa a partir da qual é possível repensar os dados da criação [...] o que se recusa [...] é a perpetuidade de uma poética e, por isso, ela é negativa”⁶⁰. Faz parte dessa recusa o desafio a que se lança a poesia de João Cabral de estabelecer um trânsito entre composição e comunicação, rompendo com a ideia de que uma poesia auto-reflexiva é, obrigatoriamente, uma poesia apartada do real. Neste ponto, como em outros, não parece de fato haver uma *resolução* na poética cabralina, mas sim uma *tensão*, como disse João Alexandre Barbosa, entre uma coisa e outra, de modo que uma não necessariamente exclui ou é incompatível com a outra. O crítico nos lembra da “maneira pela qual é possível ver o seu texto como *tensão*, e não *resolução*, entre o fazer e o dizer – sistema de convergência, sempre precário, através do qual o poeta se situa e se define ao situar e

55 LIMA, Luiz Costa. op.cit., p. 312

56 NUNES, Benedito. op. cit, p. 63

57 MELO NETO, João Cabral de. “Fábula de Anfion” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 54

58 NUNES, Benedito. op. cit., p. 61

59 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 311

60 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 58

definir os rumos de sua obra.”⁶¹

Algo muito próximo é dito por Haroldo de Campos em um ensaio sobre o poeta lembrado por João Alexandre: “[...] sua poesia é dialética não para o conforto de alguma síntese ideal, hipostasiada no absoluto, mas pela guerra permanente que engendra entre os elementos em conflito, à busca de conciliação, e onde o possível se substitui normativamente ao eterno.”⁶²

Modesto Carone diz algo muito próximo de Haroldo de Campos, lembrando que se há uma “fala de pedra” em João Cabral, há também um termo que poderia ser considerado polar em relação a essa fala: a água. Modesto Carone chega mesmo a chamar João Cabral de “um poeta da água”, instalando uma polaridade água x pedra que seria intrínseca ao seu fazer poético. Podemos talvez dizer que a água é o fluxo, a pedra é a contenção, a pedra é o modelo do poeta, a água é o seu sintoma.

Sua fortuna crítica, acompanhando uma das linhas de força mais presentes em sua poesia, tem-no considerado, de preferência, um poeta “enxuto”, “seco”, poeta da pedra, de cabra – Cabral! - da faca-só-lâmina sem ferrugem, arquiteto e construtor à procura de coisas e medidas claras, traçadas sob aquele sol a pino que espanta sombras e evita umidade. É uma posição justa que se vê ancorada em evidências do texto cabralino. Mas o zelo em afirmá-la de uma forma categórica, desloca do foco mais geral da leitura a interveniência de um termo que pode ser considerado polar em relação à “fala de pedra” do poeta brasileiro: a água, que se distribui fartamente pela obra e invade o próprio fluxo do seu poema-discurso⁶³

O próprio Cabral sugere, poeticamente, a existência de uma dialética, muito próxima da dialética benjaminiana, a atravessar sua obra no poema “O Sim contra o Sim”⁶⁴, onde não há necessariamente escolhas ou exclusões, tampouco hierarquizações, mas sim um jogo tensivo de contrários, onde tanto uma coisa quanto a outra deve ser compreendida e aproveitada nas suas singularidades. De Marianne Moore, Francis Ponge, Miró e Mondrian, até Cesário Verde, Augusto dos Anjos, Juan Gris e Jean Dubuffet, realiza-se no poema uma espécie de montagem de operações poéticas, conexões, conflitos e diálogos nos quais, em alguma medida, o poeta se vê.

61 Ibidem, p. 92

62 CAMPOS, Haroldo de. apud BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 92

63 CARONE NETO, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 43

64 Cf. MELO NETO, João Cabral de. “O sim contra o sim” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 287

Desperto e trazendo para o interior do texto poético as “palavras impossíveis de poema”⁶⁵, o poeta poderia chegar até a dureza da paisagem árida de sua infância - em si mesma marcada pelo signo da falta, desmistificando-a, “mostrando-a sob o ângulo da penúria que a corrói”⁶⁶ - poderia chegar até a dureza das coisas, alcançando o mundo justo,

mundo que nenhum véu encobre⁶⁷.

No entanto, a tarefa de *abrir a imagem*, dominar o líquido, o desafio da clara construção do poema, só poderia revelar-se, tal como já foi dito, como uma obsessão na obra cabralina à medida que, a rigor, ela é tarefa que não termina nunca. Neste sentido, os versos finais da “Fábula de Anfion” talvez tenham uma significação dupla. Por um lado, a recusa do lirismo significa “a conquista de um processo de composição”⁶⁸ ao lançar as bases do que será a sua poética de formas, como diz João Alexandre Barbosa, de resíduos e impurezas, em que a flor é fezes, “flor é a palavra flor”, deixando ver “a natureza residual e impura da poesia.”⁶⁹ Por outro, o fracasso de Anfion em dominar a flauta persistirá como *coisa inconfessável*, que não se deve falar, ou se deve mesmo fingir que não existe. Uma das estrofes da parte final da “Fábula de Anfion” traz o que parece ser uma imagem para a persistência desse fracasso.

daquele grão de vento
recebido no açude
a flauta cana ainda?

Nessa estrofe, são as cenas da infância do poeta que voltam e a cana surge como uma imagem da memória que sobrevive latente sob outra. A temporalidade nesse ponto faz-se ela também outra, muito mais complexa, feita de dobras, como se um tempo fosse retirado de outro e o passado se descobrisse no presente.

Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.

65 Conferir os versos de “Antiode”, talvez o poema que melhor deixa ver esse processo de recusa e criação de uma poética. MELO NETO, João Cabral de. “Antiode” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 69

66 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 73

67 MELO NETO, João Cabral de. “O engenheiro” in: op. cit., p. 34

68 BARBOSA, João Alexandre. op. cit., p. 46

69 NUNES, Benedito. op. cit., p. 61

A montagem de temporalidades que parece se realizar no poema de João Cabral é justamente proposta por Eduardo Sterzi em “O Reino e o Deserto - A inquietante medievalidade do moderno” em que o crítico retoma a “Fábula de Anfion” lendo-a de forma conjunta ao seu modelo mais imediato, o melodrama *Amphion*, de Paul Valéry, e o poema “O rei menos o reino”, de Augusto de Campos. As diferenças entre o poema de Cabral e o melodrama de Valéry são lembradas no texto. Como diz Sterzi, “a versão escarpada do *locus amoenus* da tradição clássica”⁷⁰, que parece estar em questão em Valéry, é substituída no poema de João Cabral pela árida paisagem do deserto. Há ainda uma diferença sugestiva no que diz respeito à figura feminina – espécie de ninfa – oculta por um véu que, no melodrama de Valéry, lança na água da fonte a lira de Amphion e, no poema de João Cabral, encontra-se ausente, subsistindo, no entanto, como procuramos sugerir, nas dobras do poema. A lira de Apolo, substituída pela “flauta seca” no poema de João Cabral, estabelece uma singular reciprocidade com a paisagem que, como lembra Sterzi, não se verifica no melodrama de Valéry.

Tal reciprocidade paisagem-instrumento pode ser vista, considerando o caráter metapoético da “Fábula de Anfion”, como uma reciprocidade entre paisagem e poema, tornado-se o deserto o meio a partir do qual Cabral afirma sua “*ética estética da aridez*”⁷¹. Tal ética estética seria assumida igualmente por Augusto de Campos que em “O rei menos o reino” também retoma o gesto de “cultivar o deserto”. O desejo de esterilidade comum, como observa Sterzi, a ambos os poetas, apesar das diferenças entre eles, integra uma série de outros pontos convergentes, como o fato dos dois poemas trazerem a imagem de um rei diante do deserto, e ambos explorarem igualmente “o contágio entre paisagem negativa e personagem, assim como entre estes e o poema”⁷². Sterzi se pergunta, no entanto, de onde viria tal relação entre a esterilidade da paisagem, o homem, e a esterilidade feita princípio poético, já que esta não estava dada no modelo mais imediato de Cabral: o poema de Valéry.

Sua resposta encontra-se na sobrevivência de um *tópos* de origem medieval – aquele da *terra devastada* – na modernidade. Entre as suas reemergências na modernidade está o célebre poema de T. S. Eliot, *The Waste Land*, lembrado por Eduardo Sterzi, onde se percebe uma denúncia da esterilidade feita símbolo de toda uma época, denúncia que, em Cabral e em

70 STERZI, Eduardo. “O Reino e o Deserto - A inquietante medievalidade do moderno” in: *Boletim de Pesquisa NELIC*: Edição Especial v. 4 - “Dentro da perda da memória”: Dossiê João Cabral de Melo Neto. Florianópolis - SC, 2011, p. 06

71 Ibidem, p. 07

72 Ibidem, p. 16

Augusto de Campos, se converte, como diz Sterzi, em desejo de esterilidade. O ponto que nos interessa é justamente a peculiar montagem de temporalidades que se produz quando um motivo medieval e, ainda, um motivo antigo, ressurgem na modernidade.

A “superação efetiva do modernismo”, que, segundo Eduardo Sterzi, se verificaria tanto no poema de Cabral quanto no de Augusto de Campos, resultaria, desse modo, “menos de uma radicalização do moderno do que *uma interpelação e questionamento do moderno pelo antigo* (na figura de Anfion) e, sobretudo, *pelo medieval* (na imagem da terra devastada associada à do rei)”⁷³. Dessa maneira, a “superação” do modernismo aconteceria não por uma relação de confronto com a não-modernidade, mas por uma “intrincada dialética”, como bem diz Eduardo Sterzi, da modernidade *com* a não-modernidade, “em que anacronismos e sobrevivências revelam-se tão essenciais à arte, mesmo em sua fase “moderna”, quanto os impulsos rumo ao novo e ao desconhecido”⁷⁴.

A “irrupção da *medievalidade* em plena modernidade”⁷⁵, ou, como estamos buscando sugerir ao longo deste trabalho, a irrupção da antiguidade na modernidade e contemporaneidade, percebida por nós a partir da reemergência da imagem da Ninfa, termina por “inquietar a história”, para usar a expressão de Eduardo Sterzi, o que compreende, como ele diz, a história da literatura e da cultura, mas também a história em geral. A propósito, como a imagem da Ninfa, a da *terra devastada* é “uma autêntica imagem dialética [...] uma imagem a um só tempo medieval e moderna, irreduzível seja a seu momento de proveniência (a Idade Média), seja a seu momento de recorrência (a Modernidade)”⁷⁶.

No caso de um poema como “A Fábula de Anfion”, vemos o moderno inquietado pelo medieval e pelo antigo de modo que a ilusão de uma modernidade, uma cidade, um poema ideal e puro é confrontada a todo momento com a sua impossibilidade, com a devastação, com as paisagens de morte que são um outro nome para o sintoma a corroer a obra por dentro, ou, para dizer com Eduardo Sterzi, um outro nome para “a destruição que subjaz a estes poemas”⁷⁷. Não se insinua ainda aqui a velada figura feminina que Valéry, de forma ambígua, denominou o Amor ou a Morte?

A imagem da “flauta cana ainda” na “Fábula de Anfion” parece igualmente trazer para os versos de João Cabral a atmosfera volátil e fluida do poema “L'après-midi d'un faune”, de

73 Ibidem, p. 17

74 Ibidem, p. 18

75 Ibidem, id.

76 Ibidem, p. 20

77 Ibidem, p. 18

Mallarmé.

*Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!*

Uma das traduções sugerida por Décio Pignatari para os dois versos reproduzidos acima seria:

Volta, pois, instrumento de fugas, maligna
Flauta, a reflorescer nos lagos onde me ouves.⁷⁸

Tal “instrumento de fugas” se encerra em uma ambiguidade no contexto do poema de Mallarmé a partir da imagem de Sírinx, ninfa por quem Pã se apaixonou, transformada em caniço (cana), depois transformada em flauta (siringe). O instrumento abre-se então em múltiplos sentidos possíveis: é a ninfa em fuga, é a própria flauta cujo som flui através do tempo, não deixando de conter também a própria tradição lírica da poesia.

Essa flauta, “cana ainda”, ainda *ninfa maligna*, será, no entanto, nos versos cabralinos, silenciada ao máximo, como se de fato fosse dominada, perpetuada em sua fuga, para que o poema possa se fazer enquanto um sólido edifício, para que o artista possa fazer no lugar de não fazer, possa

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas⁷⁹.

em uma afirmação da vida até na morte.

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;

78 CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé*. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010 (Coleção signos; 2), p. 97

79 MELO NETO, João Cabral de. “Psicologia da composição” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 64

mesmo quando é uma explosão
 como a de há pouco, franzina;
 mesmo quando é a explosão
 de uma vida severina⁸⁰.

Todos esses movimentos que ensaiam um sentido de sobrevivência sempre latente na poética cabralina parecem fazer parte de uma mesma potência ou força que também se traduz na sua obstinada vontade de “domar a explosão” seja da morte, seja do inconsciente, seja de todas as variantes de que se faz a matéria poética⁸¹.

Ser como um toureiro que dribla a morte, a todo momento reafirmando a vida, a claridade, os impulsos de construção. A pulsão de vida em João Cabral move sua poesia e sua luta constante com a morte. É quase comovente a firmeza com que o poeta se entrega à sua tarefa de fazer, ainda que tudo convide ao não fazer, a sua insistência em domar aquilo que é, por natureza, indomável, tarefa que ele mesmo parece ter qualificado em um de seus poemas como inútil. No entanto, há que se “fazer o inútil sabendo que ele é inútil”, diz um dos versos de “O Artista Inconfessável”⁸².

Parece-nos essencial pensar na necessidade que, em alguns momentos se impõe, principalmente naqueles de profunda negatividade, de *afirmar a razão* contra todos os monstros produzidos pela própria cultura. Cabral, nesse ponto, em muitos nos recorda Warburg, Benjamin e Freud que, como tão bem lembrou Georges Didi-Huberman, mesmo voltados para a razão, não puderam deixar de perceber e buscar compreender os efeitos que outras potências que escapam ao nosso controle exercem sobre ela.

Warburg sofreu diretamente com tudo que denominava de Monstrum da condição humana: sofreu com seus próprios monstros psíquicos; sofreu com os sismos da história, a começar pelo antissemitismo, esse “monstro por excelência da cultura ocidental. Sem interrupção nem esperança, defendeu a sensatez – a sofrosiné dos antigos gregos – contra todos os irracionaisismos. Mas, como Freud ou Benjamin, não pôde fazer outra coisa senão reconhecer e querer compreender o domínio dos monstros sobre a própria razão. O Homo Sapiens, como bem sabemos, é um lobo – ou seja, uma fera – para o homem. E os documentos da cultura são uma profusão de arquivos em que as marcas do pensamento se entremeiam com as marcas da barbárie⁸³

80 Idem, *Morte e vida severina* in: op. cit. p. 180

81 Cf. MELO NETO, João Cabral de. “Alguns toureiros” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 132

82 MELO NETO, João Cabral de. “O Artista Inconfessável” in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 58

83 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Gestos memorativos, deslocados, reversivos: Warburg com Darwin” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

João Cabral, mesmo perseguindo sua obsessão de racionalidade, permaneceu atormentado pela morte, pela paisagem dos cemitérios, pelo inconsciente ou pelo sentimento que por vezes lhe tomava das mãos um verso lançando-o ao acaso. Ainda que ele negasse e se dissesse curado de tudo aquilo que era treva e morbidez⁸⁴, sabia ser inútil a tarefa de controlá-los, mas devia assumi-la como uma forma de fidelidade a si mesmo. “Máquina de comover”, todavia, o seu dispositivo de deflagração corre o risco da secura e do acaso – não obstante a lucidez, o jogo de inteligência que possa presidir a composição de sua engrenagem.”⁸⁵

No entanto, em oposição ao dado sintomático que se infiltra e escapa, sua poesia nos lembra a todo momento da medida do homem, que “não é a morte mas a vida”, da importância de nos medir com e contra tudo aquilo que nos assombra. João Cabral então *abriu a imagem*, expôs o avesso do poema, rasgou com a lâmina de sua faca, com todas as pontas da sua linguagem áspera e difícil, o corpo indomável da Ninfa.

Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras paralelas, latente⁸⁶.

Parte 3

Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixas), poema-livro de 1955, como diz João Alexandre Barbosa, apresenta-se desde o seu título como uma espécie de obsessão, no qual João Cabral retomaria uma de suas “ideias fixas”, “a relação entre composição e comunicação, tratada em termos amplos de linguagem e realidade.”⁸⁷

João Cabral revelou-se, de certo modo, ao longo de toda sua obra, um poeta que poderíamos talvez chamar de obsessivo. João Alexandre Barbosa lembra algumas obsessões

Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 200

84 [...] a maior influência que sofri foi a de Le Corbusier. Aprendi com ele que se podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído. Foi ele quem me curou do surrealismo, definido como arte fúnebre em seu livro *Quando as catedrais eram brancas*. A partir de *O engenheiro*, optei pela luz em detrimento da treva e da morbidez. - MELO NETO, João Cabral de. “Entrevista de João Cabral de Melo Neto” in: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 301

85 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 56

86 MELO NETO, João Cabral de. “Catecismo de Berceo” in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 60

87 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 145

do poeta “reveladas por meio de imagens recorrentes: folha branca, concha, “o poema, com seus cavalos”, “...a forma atingida/como a ponta do novelo”, o cultivo do deserto “como um pomar às avessas”, a qualidade mineral da palavra.”⁸⁸

O próprio João Cabral fala da “vantagem de se viver com uma obsessão” ao considerar *Uma faca só lâmina* como uma de suas obras mais tensas no que diz respeito ao tratamento do verso. “Vejo um caráter muito mais ético do que poético nesse poema. Falo da vantagem de se viver com uma obsessão, não importa qual: pode ser uma ideia política, o amor de uma mulher. A pessoa torna-se mais lúcida, mais criativa, mais capaz, se tem uma obsessão.”⁸⁹

A maior parte dos críticos de João Cabral leu *Uma faca só lâmina* como um poema metalinguístico, cujo tema principal era a própria arte poética, o desafio de construir um poema dando conta da tensão entre imagem e realidade, composição e comunicação. Marly de Oliveira foi uma das únicas a ver *Uma faca só lâmina* como um “poema complexo, denso, que gira em torno de uma obsessão, a que me reservo o direito de qualificar de amorosa. Este algo cortante, que fere e faz sofrer, cujo núcleo é, em última instância, só lâmina, reaparece em vários momentos.”⁹⁰

A partir de uma análise do poema, buscaremos sugerir que talvez ele tensione as duas coisas, deixando ver uma na outra, isto é, a obsessão poética na obsessão amorosa e vice-versa. A experiência amorosa que se mostra sempre tensa, difícil, algo distante e cortante porque fere, como bem viu Marly de Oliveira, surgiria então como uma das formas encontradas para falar da própria experiência de escrita, procedimento que, de certa maneira, já estava dado em *Os três mal-amados*.

Em *Uma faca só lâmina*, no entanto, esse processo que a nós parece recorrente na poesia de João Cabral, em que o objeto amoroso surge como um meio de refletir sobre a própria poesia e a obsessão poética é também obsessão amorosa, atinge um nível de tensão que *Os três mal-amados* ainda não podia apresentar. No texto em prosa, as vozes surgiam separadas, obviamente podemos perceber as relações de tensão que ali já se preparavam entre uma e outra, mas elas não se confundiam no corpo do texto. Em *Uma faca só lâmina*, no entanto, elas surgem como que amalgamadas, em tensão elevada e constante, uma voz saindo

88 Ibidem, p. 71

89 MELO NETO, João Cabral de. “Entrevista de João Cabral de Melo Neto” in: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 304

90 OLIVEIRA, Marly de. Prefácio in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. xix

de dentro da outra, como uma imagem de dentro de outra imagem, um tempo de dentro de outro tempo, em uma cena quase trágica em que a poesia é um objeto de desejo.

A atmosfera de tensão que percorre o poema do início ao fim deixaria ver aquilo que Benedito Nunes chamou um “pathos da inquietação”, “pathos que também atravessa a alma do poeta quando ele se arrisca a manter, sobre o papel em branco, a luta aberta com e contra as palavras.”⁹¹ No caso específico de *Uma faca só lâmina*, “o sentimento de inquietação, obsessivo quando permanente, é o sentimento de uma ausência impreenchível, que cai no vazio de sua própria avidez.”⁹² No poema, o objeto comparado, como diz Benedito Nunes, está ausente, como uma figura que se furta.

*Uma faca só lâmina*⁹³ é um longo poema de “trezentos e quarenta e oito versos, dividido em nove partes centrais (de A a I), uma introdução e um epílogo, de oito quadras cada um, de rimas pares e assonâncias.”⁹⁴ Para João Alexandre, *Uma faca só lâmina*, no seu exercício metalinguístico, seria a tematização da “forma de carência”, imitada pelo poeta, uma forma que se coloca, logo nos primeiros movimentos dos versos, como ausente.

A introdução do poema acumula imagens em camadas e temos mesmo a impressão, lendo os versos, de que uma imagem salta de dentro da outra ou já contém em si mesma algo da outra. Da bala enterrada no corpo, salta-se para o relógio, do relógio para a faca e da faca para a lâmina. Os versos introdutórios encenam a abertura de um corpo que se mostra penetrado. É preciso imaginar essa abertura, ter diante dos olhos um corpo rasgado. Outro ponto importante dessa introdução é o fato das imagens acumuladas – bala, relógio, faca – estarem vivas e em movimento no poema. Da bala, por exemplo, o poema destaca seu “vivo mecanismo”, mesmo o seu “coração ativo” compartilhado pelo relógio, ele também “vivo e revoltoso”. Por fim, a faca, que não possui bolso ou bainha, sendo definida portanto pela sua negatividade, também é viva, é “parte de vossa anatomia”.

O pronome possessivo “vossa” nos sugere logo na introdução que o poema parece se dirigir a alguém, a um corpo desconhecido que pode mesmo ser qualquer um (“algum corpo”). A relação de formalidade que o pronome escolhido implica parece reforçar também a distância entre aquele que fala e o receptor desconhecido. No entanto, a *forma ausente* que

91 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 97

92 Ibidem, p. 100

93 MELO NETO, João Cabral de. *Uma faca só lâmina*. in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 183-195

94 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 145

parece estar latente por todo poema – feito o “relógio submerso” - tensiona-se com um corpo rasgado que o poema não mais disfarça, mas expõe, ele mesmo vivo e morto, assim como os objetos que nele penetram, objetos que trazem em si algo de morte, mas que, paradoxalmente, o poema faz questão de afirmar no seu aspecto vivo.

Assim como a faca caracteriza-se pela ausência do bolso ou bainha, também o homem que a primeira estrofe da parte A nos apresenta se caracteriza por uma ausência que ele carrega junto com a bala, o relógio ou a lâmina alojada em seu corpo. *Uma faca só lâmina* parece assim marcado desde o início pelo *signo da ausência*, de uma incompletude, de uma falta que parece ser aquilo que detona a obsessão. Cabe lembrar que uma obsessão só existe quando aquilo que se busca, ao parecer próximo, revela-se, no entanto, cada vez mais distante.

O primeiro verso da segunda estrofe que constitui a parte A de “Uma faca só lâmina” acentua a negatividade do poema e a tensão em que todo ele parece se estruturar.

Mas o que não está
nele está como bala:

Poderíamos pensar que aquilo que se ausenta se faz presente como algo que faz sofrer. O que não se alcança, o que não se pode ter completamente por algum motivo, aloja-se no corpo como uma bala, que poderia talvez ser uma imagem mesma para o sintoma que persiste latente. Toda a parte A desenrola uma série de negações a partir das quais o que não está converte-se em presenças perturbadoras e mortais. O que não está é vivido pelo homem como bala que causa dor e pode matar, como o relógio, que consome aos poucos a juventude, os anos, como uma faca nova, mais afiada, capaz do corte mais profundo e exato. Mas, dentre todos os símbolos, é o da lâmina cruel aquele que melhor indicaria a ausência levada pelo homem, pois a mesma ausência é levada pela “faca reduzida à sua boca”.

A imagem da boca que no verso substitui a imagem da lâmina começa por sugerir algo de uma sensualidade subterrânea no poema que, vez por outra, timidamente aflora. Do mesmo modo, a “fome” a que a faca estaria entregue, poderia mesmo sugerir a fome ou o desejo a que o homem que carrega a ausência feito bala relógio ou lâmina estaria também entregue. O desejo por um corpo que foge parece ser a própria ausência que esse homem leva.

Na parte B, a imagem da faca é explorada e ela surge enquanto uma metáfora que, a nosso ver, parece ser do próprio corpo que se ausenta, forma encontrada para traduzir essa ausência que perfura, faz sofrer. Os detalhes da descrição de tal faca nos sugerem a natureza dessa ausência ou desse *corpo em fuga*.

Em sua parte B, o poema destaca novamente “a vida de tal faca”, descrevendo-a como imagem que está viva, mesmo podendo ser também veículo de morte. Paradoxalmente, no entanto, a imagem vive e é cultivada pelo que *não* lhe dão, pelo que lhe negam. Novamente, uma negatividade, uma falta, um *não comer*, serve para definir a imagem. A esse propósito, Benedito Nunes, em um movimento que nos interessa particularmente, aproxima a dialética da inquietação que, segundo ele, atravessa o poema, de uma dialética do desejo cuja natureza é crescer pela falta, ou seja, aumentar na mesma proporção em que se torna cada vez mais distante. “A dialética da inquietação é a mesma dialética de desejo e da “ideia fixa”; seu modo de ser é um não-ser ativo. Ela se faz com o que não faz, refazendo-se, porém, a cada passo, por obra de sua própria carência.”⁹⁵

Na trilha dessa “dialética do desejo”, o primeiro verso da estrofe seguinte

Podes abandoná-la,

nos aponta, como lembra João Alexandre na leitura que faz de *Uma faca só lâmina*, “para um possível receptor (leitor ou o próprio poeta), confirmando, mais uma vez, o subterrâneo diálogo que já se viu implícito no uso do possessivo.”⁹⁶ O possível receptor que a construção do verso indica poderia ser também uma *forma feminina ausente*, uma mulher amada desde sempre fugitiva, volátil.

A faca, possível imagem dessa *forma em fuga*, definida pela ausência, por não estar, assim como a faca se define só pela lâmina, mesmo em regime de privação e carência, resiste,

E como faca que é,
fervorosa e enérgica,
sem ajuda dispara
sua máquina perversa:

O poema tensiona neste momento a potência de vida e de morte que assaltam a mesma imagem. Capaz de regenerar-se a si mesma, a “faca intestinal” surge na exuberância de sua vida como reduto de morte, de perigo, de perversão.

As três estrofes seguintes nos trazem uma imagem ambígua, um objeto de natureza

95 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 101

96 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 149

fugitiva a debater-se no seus sucessivos paradoxos. João Alexandre Barbosa lembra o jogo com os oxímoros que caracteriza essa parte do poema a que o poeta teria se visto obrigado diante da “dialética de aproximação a um objeto cuja própria natureza recusa a apreensão.”⁹⁷

Ao falar em “lâmina despida”, os versos novamente deixam transparecer uma sensualidade ambígua (vital e mortal) e a lâmina surge quase como uma mulher nua, definida pela ausência de qualquer tecido que a cubra, mas também por ser ela mesma a própria ausência. Trata-se de uma faca que vive a se parir em outras, uma faca fértil, como será a Andaluzia, que vive se transformando em outras, encenando sucessivas metamorfoses como uma fonte, ou, como uma ninfa.

Na última estrofe dessa parte, colocada entre parênteses, como um trecho explicativo ao movimento de equivalências e montagens de imagens feito pelo poema, percebemos que todas as imagens acumuladas – faca, relógio ou bala – são apenas metamorfoses de uma mesma imagem, formas diferentes de falar desse corpo cuja ausência fere. Bala, relógio e faca não seriam dessa maneira, como viu Costa Lima,

núcleos imagéticos que disparassem seus feixes germinados, cada um dos outros dois independente. Ao contrário, trata-se de uma mesma imagem, cuja tríplice nomeação resulta do esforço do criador em assegurar um signo sempre mais próximo da sua intenção significativa⁹⁸

A melhor entre elas seria a da faca só lâmina justamente por compartilhar com a *forma em fuga* a sua ausência. O aproveitamento da imagem no poema é, neste sentido, muito próprio no sentido de que a forma, como a imagem, aparece e se deforma, se desdobra em outras. A maneira como os versos a encadeiam em sequência e mesmo o uso dos “:” nos indica um mecanismo explicativo recorrente que *desdobra obsessivamente a imagem* como forma de penetrá-la. Neste sentido, o aproveitamento da imagem responde a uma

concepção do poema antes fundada na disposição do que na exposição, isto é, não é a imagem encontrada, sentida, que se afirma responsável pelo que o texto comunica, mas o modo pelo qual é ela resolvida em relação aos outros elementos que fazem parte do objeto construído. No corpo do poema, a imagem deixa de ser sentida para ser pensada em função do conjunto⁹⁹

Ainda nessa última estrofe, o poema nos diz que a vida dessa faca se mede pelo

97 Ibidem, id.

98 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 290

99 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 46

avesso, talvez por não se tratar de uma vida como qualquer outra, mas uma vida que traz em si mesma a morte, a esterilidade, a carência – o traço de apagamento - que faz dela só lâmina. Por isso, é preciso rasgá-la, perfurá-la, pois é no avesso da imagem onde se percebem as sobrevivências, e essa vontade de abertura surge mesmo como uma obsessão que aumenta quanto mais esse corpo insiste em se fechar.

Na parte C, o ritmo do poema segue quase hipnótico em suas repetições, inversões e explicações. Assim temos, por exemplo, os dois primeiros versos de abertura:

Cuidado com o objeto,
com o objeto cuidado

Ao recurso formal da inversão que reforça o aviso de cuidado e, ao mesmo tempo, o encerra em círculos obsessivos, podemos pensar também no sentido semântico. Com que tipo de imagem temos que ter cuidado? Certamente não com uma imagem rasa, transparente, que se mostra em todos os ângulos, e sim com uma imagem paradoxal que ao se mostrar se esconde, ao se deixar abrir se fecha, que faz experimentar a felicidade e os abismos da loucura, o que há de trágico e de “maravilhoso” na possessão.

O cuidado de que o poema nos fala talvez também seja necessário para melhor dominá-la, levá-la, ao invés de ser por ela levado. Como está dito na parte D, faz parte desse processo compreender o regime da “imagem-sintoma”. Se ela por vezes inunda, há também a “maré-baixa da faca”, refluxo da imagem, onde talvez se possa alcançá-la. No entanto, mesmo em maré-baixa, a imagem não se apaga. Sendo sintomática, ela apenas adormece para, insuspeitadamente, voltar a despertar. Não são outros os movimentos do desejo ou da paixão amorosa, quando o pensamos já morto, o desejo, por um motivo qualquer, volta a queimar.

O “talvez” com que se inicia o primeiro verso da segunda estrofe da parte D de “Uma faca só lâmina” não deve passar despercebido. É como se ele trouxesse para o interior do poema uma desconfiança em relação ao próprio sintoma, desconfiança fundamental para uma poética que busca dominar o fluido. Os dois versos finais da estrofe surgem mais resistentes a uma interpretação do seu suposto sentido. Talvez seja possível pensar que quando a imagem adquire a forma do relógio, sua “maré-baixa” se traduza no cessar de sua fertilidade, da qual as abelhas, não por acaso ligadas às ninfas na antiguidade clássica, eram imagem.

O último verso da parte D, complexificando o movimento do poema, traz, entre parênteses, como coisa suspensa que o texto poético talvez não quisesse dizer, o momento do

fluxo, quando a imagem explode inesperada, ressurgindo “com todos os seus cristais”, palavra também recorrente em João Cabral que se opõe à pedra bruta e encerra mistério. Ressurgir com todos os cristais parece ser aflorar novamente como *forma que ofusca e se furta*, encerrando-se em si mesma. No embate entre pedra e cristal, a poética cabralina busca o modelo da pedra, não lhe interessa a raridade do cristal, sua perfeição, e sim a aspereza, a irregularidade, todas as pontas e quinas, os espinhos que a fazem ao modelo do cacto.

[...] com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto¹⁰⁰.

Dessa maneira, a poética que busca dominar o líquido a todo momento se mede pelo caráter em si mesmo indomável daquilo que é líquido. Essa talvez a sua crise, a sua fenda. O parênteses denuncia, como recurso gráfico, a vontade de fazer do sintoma um dado sem importância, no entanto, mesmo à parte, o contra-movimento existe no poema, não é simplesmente retirado, e o lança em territórios móveis e difíceis que não podem simplesmente ser reduzidos a esquemas porque *tensos*, como também o são a faca, o relógio e a bala.

A parte E do poema, indo na direção de um dos polos dessa tensão, reforça, no entanto, a importância, a urgência em afastar a umidade. O adjetivo “forçoso” por si só dá conta dessa urgência. Ele abre o primeiro verso dessa parte e volta a aparecer no início da terceira estrofe de modo que sua repetição só vem acentuar ainda mais a recusa de certa poética feita

(na unidade que criam
salivas de conversas,
tanto mais pegajosas
quanto mais confidências).

Neste momento, o parênteses cumpre uma função explicativa ao reafirmar o que não interessa ao poema: o lirismo, o tom pegajoso das confidências. Logo após a umidade, os versos recusam a atmosfera, o ar, também ele fluido, e manifestam a sua preferência pelas “câmaras severas”. O ar dos pássaros, o ar elevado, relacionado a qualquer impulso de transcendência, é ainda uma vez negado em favor de um ar duro, sem vertigem.

Em seguida, o poema recusa a noite e reafirma uma poética voltada para a “febre do

100 MELO NETO, João Cabral de. “Resposta a Vinícius de Moraes”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 64

sol do Nordeste”.

à febre desse sol
que faz de arame as ervas,
que faz de esponja o vento
e faz de sede a terra.

É possível traçar a partir dessas oscilações uma dialética a recortar em especial essa parte do poema: umidade x secura.

Uma faca só lâmina não deixa de surgir, neste sentido, como afirmação de uma poética. No entanto, essa afirmação não exclui, no próprio poema, suas zonas de sombra, os pontos em que ela escapa, e isso pode ser percebido pela natureza da imagem que o poema convoca desde o início: ausente e ambígua. Uma outra característica da imagem é ainda ressaltada na parte F do poema: sua resistência, traduzida não só pelas constantes metamorfoses da imagem no poema, como também pelo fato de ela não poder ser retirada facilmente do próprio corpo, feito bala alojada, ou cena impressa na memória, sobrevivente no tempo.

ninguém do próprio corpo
pode retirá-la,
não importa se é bala
nem se é relógio ou faca,

A potência, que resvala em certa embriaguez amorosa, da *imagem ausência*, ainda se expressa no belo modo com que se encerra essa parte do poema:

bala, relógio ou faca,
imagens de furor.

Esse momento do poema parece dialogar com um momento anterior, presente na última estrofe da parte C, em que a faca é caracterizada pelo seu ardor. *Ardor* e *furor* são termos que caracterizam esse instrumento cortante, emprestando a ele algo de um desejo que arde e, ao mesmo tempo, fere.

Na parte G, na dialética da distância e proximidade, da ausência e da presença da imagem que, no mesmo movimento, se revela e se obscurece no poema, eis que ela surge como forma afiada encrustada no corpo, fazendo com que aquele que a leva dentro de si, possuindo-a, tocando-a e abrindo-a, torne-se

insolúvel no sono
e em tudo quanto é vago,

como se a única forma de se tornar resistente a ela, fosse levando-a dentro de si. Ao mesmo tempo, o poema nos diz que o homem se torna resistente a tudo que é vago. O que termina por nos dizer algo da natureza dessa imagem: ela traz essencialmente algo de sono, de vago, sua natureza é fluida. Ao levar a imagem, ainda que seja como coisa que fere e faz sofrer, é como se o homem pudesse então dominá-la, sem correr o risco de perdê-la, pudesse, tal como outrora desejava Raimundo ao falar do seu sonho, tocá-la com as mãos.

Que pôde conservar
treze anos na palma
o peso de uma mão,
feminina, apertada.

Essa última estrofe da parte G suspende, por meio de um *enjambement* a aparecer no terceiro verso, o caráter específico dessa mão. A pausa, acentuada pela vírgula, deixa mais entrecortado e difícil o ritmo, não permite que haja uma continuação fluida da leitura, mas o efeito provocado pela simples menção de uma mão feminina surge quase como um ponto que arrasta para si um série de imagens que o poema já vinha explorando de maneira sutil em momentos anteriores do poema. A boca, a lâmina despida, a abelha, o furor do desejo, todos convergem para essa mão feminina a conservar-se apertada pelos anos.

Podemos pensar na próxima parte do poema, “H”, como a conformação de uma poética do corte certo, aquele que expõe as vísceras, deixa ver o indesejado, o impuro, o baixo, concebe a imagem antes como rasgo, como acidente, do que como coisa fechada ou elevada. O que *Uma faca só lâmina* ensaia parece ser o processo de abertura da imagem, ela pretende-se então nua, feita uma Vênus aberta. Tal nudez se faz, no entanto, como sabemos, uma nudez dupla, em si mesma aberta e fechada.

De uma nudez “dura”, “escultural”, “mineral”, esculpida nos seus detalhes, o corpo nu de Vênus nos recorda, como escreve Didi-Huberman, um mármore liso e frio, “pálido como uma pedra”. “Mas o coração do seu corpo nos restará impenetrável, mesmo que ele se ofereça aos nossos olhos na sua mais completa nudez.”¹⁰¹ Este é o contorno essencial dessa figura: um corpo que se esconde – movimento improvável – na sua nudez.

Em uma “solidão pensativa” essa Vênus ou a própria figura do Amor, como escreve Didi-Huberman, se afasta de nós e de sua própria divindade. Sua nudez se faz ao mesmo tempo uma nudez mineral e uma nudez celeste. Esse traço duplo do Amor, nos lembra Didi-Huberman, já estava dado no Banquete, de Platão: “Se então existisse apenas uma Afrodite,

101 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vênus*. Nudité, rêve, cruauté. Paris: Gallimard, 1999, p. 12

existiria apenas um Amor. Mas como ela é dupla, há mesmo, necessariamente, dois Amores.”¹⁰²

Diante dessa Vênus dupla em sua nudez, Didi-Huberman se distancia de uma visão tradicional da estética que separa forma e desejo. Como ele diz, essa separação significaria, diante de um nu, “guardar o julgamento e esquecer o desejo, guardar o conceito e esquecer o fenômeno, guardar o símbolo e esquecer a imagem, guardar o desenho e esquecer a carne.”¹⁰³ Diante disso, a Vênus de Botticelli seria apenas um nu celeste e fechado, totalmente livre da sua nudez, dos seus desejos e pudores, “da sua (da nossa) culpabilidade, esta maneira de *corte* que todo desejo fundamentalmente impõe.”¹⁰⁴

Como repensar essa “nudez que o nu botticelliano abre e fecha ao mesmo tempo diante de nossos olhos?”, se pergunta Didi-Huberman, apontando para o que parece ser a quase urgente atitude de *tocar* ou, como ele diz, “abrir Vênus”.

É a Warburg, leitor de Nietzsche – que percebeu de maneira expressiva essas misturas, essas zonas de indefinição entre Apolo e Dioniso – que Didi-Huberman se volta na busca da nudez ignorada da Vênus de Botticelli. No mesmo movimento em que Warburg observa um dualismo e uma tensão fundamental na obra de Botticelli, ele sugere, como lembra Didi-Huberman, que, no caso do pintor renascentista, a representação e o trabalho de objetivação do mundo visível se encontrariam submetidos a um contra-motivo, ao que Warburg chamará, juntamente com Freud, de sintoma.

Dizer que uma representação está submetida a um sintoma, como escreve Didi-Huberman, é dizer que tudo aquilo que nela é estável, fruto de construções objetivas, pode, de uma hora para outra, se desestabilizar, se desarranjar, diante de algo inesperado, impensável, ou mesmo indesejado. “As fórmulas de pathos segundo Warburg não devem ser pensadas em uma simples teoria da expressão, mas sobretudo em uma teoria do sintoma”¹⁰⁵, o que termina por fazer das imagens “situações impuras”, indicativas de um processo sempre em formação, “algo que não encontrou a pacificação dos resultados concluídos.”¹⁰⁶

Diante da necessidade de “abrir Vênus”, rasgar a imagem e expor o seu avesso, Didi-Huberman lembra Alberti e seu tratado *Da Pintura*, onde já se falava da atenção ao corpo, seu “envelope exterior”, mas também da atenção ao que está no interior do corpo, à sua natureza

102 Ibidem, id.

103 Ibidem, p. 16

104 Ibidem, id.

105 Ibidem, p. 30

106 Ibidem, p. 31

mesma, para que se chegasse às composições mais harmônicas possíveis. Para tanto, fazia-se necessário rasgar o envelope visível, perfurá-lo, cortá-lo, ou seja, *abrir os corpos*. Portanto, a beleza dos corpos, a sua venustidade, a perfeita composição dos seus membros dependeria antes da crueldade de um “ato cortante”.

O horror antes da beleza, a explosão e a catástrofe antes do nascimento do mundo. No entanto, se abrir um corpo, romper seu envelope, pode fazer da forma exterior a mais harmônica possível, Didi-Huberman se interroga no sentido inverso.

“[...] abrir um corpo, não é desfigurá-lo, afetar toda sua harmonia? Não é produzir uma ferida e, com ela, o surgimento de um informe que o belo ordenamento estrutural não apaziguará, à medida que as carnes, massas ou farrapos informes ao corpo permanecerão ligados?”¹⁰⁷

O corpo ao invés de se harmonizar, se convulsiona, encerrando-se numa pergunta que sempre o acompanhará. Deslocadas, as vísceras se tornam parte indissociável da beleza, estão na sua origem e estão no seu acontecimento enquanto uma beleza dupla, feita de explosão e serenidade, vida e morte. Quanto mais cindida, quanto mais inquietante e bela. Um pensamento sobre a nudez, sobre um corpo rasgado e exposto, não poderia neste sentido deixar de montar juntas, como lembra Didi-Huberman, “estrutura/ferida”, “forma/informe”.

Algo muito próximo desse gesto de abertura é feito por Bogdana Paskaleva ao nos lembrar da necessidade de “problematizar o corpo da ninfa, onde a questão da sua nudez reside, e sua indeterminação, a incerteza desse corpo.”¹⁰⁸

Em “The Nude Nymph: The Inhuman Object of Desire”, o corpo ambíguo da Nínia (cabe lembrar que Vênus nunca deixou de ser uma ninfa, ainda que superior às outras), sua imediata falta no excesso da transparência, permite que a autora fale em um corpo feminino inumano que não só não é humano, já que a ninfa é uma criatura intermediária, como também é um corpo cruel, bárbaro, insensível, um corpo desumano.

O corpo feminino nu traria, dessa maneira, uma complexidade, uma indeterminação que o potencializa. Não é simplesmente um corpo nu que se expõe, que se revela, mas, antes de tudo, um corpo que na sua nudez se encobre, fazendo-se obscuro.

A ambiguidade da nudez nífrica vem principalmente do fato de que mesmo vestida com a exuberância dos seus “acessórios em movimento”, ela está sempre nua. Dupla nudez.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 41

¹⁰⁸ PASKALEVA, Bogdana. “The Nude Nymph: The Inhuman Object of Desire”. in: Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale, abril e maio, 135, 2016, p. 02

Os contornos do corpo, os contornos do pano no ar. As Ninfas surgem quase nuas, estranhamente sensuais e angelicais. “As Ninfas distinguem-se por um peculiar tipo de nudez: a 'quase'-nudez.”¹⁰⁹

Mas o problema central que se coloca para a autora seria como uma *Pathosformel* como a Ninfa pode, ao mesmo tempo, investir-se de desejo e representar o desejo? E ainda, o que exatamente é a relação entre desejo e afeto? “Como é teoricamente possível que a ninfa, conectada ao afeto, pode chegar à posição de ser um objeto do desejo?”¹¹⁰

O que está em questão é a transformação da simples fórmula-imagem em um objeto de desejo, por exemplo, quando Jolles descreve sua fascinação amorosa diante da mulher de passo ligeiro do afresco de Ghirlandaio, o que se tem é um movimento em que ele, ao invés de entender o que se passa com a imagem externamente, é totalmente afetado por ela. A imagem o toca profundamente, o persegue, tornar-se quase uma obsessão. Em outras palavras, ela se tornou um objeto de desejo. Não por acaso, na resposta de Warburg à carta enamorada de Jolles, o tom que predomina é completamente o oposto. No lugar do desregramento amoroso, uma ponderação filológica, no lugar da aproximação íntima da imagem, uma tomada de distância, no lugar do extravasamento, uma contenção. Mas não seriam as duas cartas, ali, a todo momento chocando-se entre si, justamente uma alegoria para os dois movimentos intrincados na mesma *Pathosformel* Ninfa?

O ponto fundamental, no entanto, dessa transformação da fórmula-imagem em objeto de desejo é aquilo que Warburg chamou “empatia”, uma empatia tanto do espectador diante da imagem, quanto da Renascença em relação às fórmulas de intensidade da antiguidade.

Para a autora, a compreensão da Ninfa enquanto um objeto de desejo teria o preço de reduzir a sua imagem a uma simples fantasia masculina e, ao mesmo tempo, de excluir do campo do desejo tudo aquilo que teria características simplesmente humanas. Além da serva florentina, objeto de desejo de Jolles, a autora recupera também a imagem da Gradiva, objeto de fascinação e de desejo não só do arqueólogo Norbert Hanold, como também de Freud. No entanto, percebemos aqui uma incompreensão em relação à própria natureza fluida da Ninfa, voltando para divisões de gênero que o limiar onde se suspende a Ninfa tensiona e complexifica. Ver a imagem da Ninfa, este objeto a um só tempo teórico e de desejo, simplesmente como uma imagem diminuída pela fantasia masculina, é diminuí-la justamente em sua potência ambígua.

109 Ibidem, p. 15

110 Ibidem, p. 04

Pensar a Ninfa é pensar as potências de um feminino que vive tanto no masculino quanto no feminino. Trata-se, mais uma vez, de uma intricação. Um jamais se tornará o outro, mas um jamais poderá se separar do outro. A Gradiva, antes de ser objeto de desejo de um homem, é ela mesma o próprio homem. A autora mesma falará do processo de identificação com o objeto desejado em que “é o objeto desejado que obtém o sujeito que deseja.”¹¹¹

Ela o domina, ela é que o assombra como um fantasma, podendo salvá-lo ou destruí-lo, ela é que nunca cessa sua marcha e, em suas metamorfoses, não só resiste no tempo, como nunca se deixa capturar. “A transformabilidade do não-humano, mais-do-que-humano corpo da ninfa, se torna uma condição da sua natureza fugaz – esta não pode ser capturada por causa de sua forma em constante mudança.”¹¹² *Vênus intocada e Vênus rasgada*.

Quase poderíamos ver na imagem poética criada por João Cabral - aquela de rasgar a ausência para apreendê-la em um gesto de obsessão amorosa que termina sendo também obsessão poética – a imagem plástica criada por Boticelli nos quatro painéis feitos pelo pintor a partir de uma das histórias do *Decameron*, de Boccaccio, mais precisamente a história contada na quinta jornada, que juntos formam a “História de Nastagio degli Onesti”. O conjunto dos quatro painéis permite ver, como observa Didi-Huberman, “a transformação mais radical [...] da Vênus “eternamente nascente” dos Ofícios. O que eles deixam ver, na realidade, é qualquer coisa como *uma Vênus eternamente diante da morte*.”¹¹³

Os quadros mostram uma bela jovem, cujo corpo e os cabelos recordam os da Vênus que, em toda as cenas, foge de maneira patética, aparecendo sempre perseguida ora por um cavaleiro, ora por cães de caça. Como nota Didi-Huberman, nos dois primeiros painéis, a cena de perseguição e fuga se dá em um bosque próximo à costa, no terceiro, a jovem aparece em meio a um banquete em uma construção gestual onde a fuga se transforma em queda. No primeiro plano do painel central, o que se vê é a jovem caída com as costas voltadas para cima e o cavaleiro a rasgar-lhe o dorso, colocando suas mãos na ferida aberta. Na direita do quadro, veem-se os cães devorando nada menos do que as entranhas da jovem, talvez seu coração, arrancadas pelo cavaleiro. Há ainda um outro personagem à esquerda, cuja presença ou a interpretação do que ele realmente faz na cena não fica muito clara. Uma absoluta calma é o que se percebe em todo o resto da cena.

111 Ibidem, p. 11

112 Ibidem, p. 17

113 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vênus*. Nudité, rêve, cruauté. Paris: Gallimard, 1999, p. 64 e



“Historia de Nastagio degli Onesti” (quadro II), Sandro Botticelli, 1483

A cena pintada por Botticelli recorda, em diversos elementos, a história que se conta na quinta jornada do Decameron. Uma história cujos temas principais, como diz Didi-Huberman, têm um caráter essencialmente psíquico, são questões de empatia, desejo. Trata-se, basicamente, de um jovem homem que ama e não é correspondido, o que se desdobra na imagem da mulher “insensível e dura” (a bela indiferente), na dor psíquica ligada ao sofrimento amoroso e na vontade mesma do suicídio.

O quadro de Botticelli retoma os detalhes da narrativa de Boccaccio a partir do momento em que “para melhor saborear o seu tormento”, o homem de nome Nastagio erra por uma floresta até o momento em que tem lugar a aparição de uma bela jovem nua e em fuga. Ela está justamente sendo perseguida pelos cães enormes e pelo cavaleiro. Na história de Boccaccio, o jovem tenta defender a jovem moça e, nesse momento, toda a ação de perseguição se suspende e o cavaleiro, como em um sonho que parece se infiltrar na realidade, introduzindo ali uma outra temporalidade, começa a contar ao homem sobre tudo aquilo que levou àquela “caça infernal”.

Na história do cavaleiro, de novo estão presentes os temas do amor não correspondido, da mulher insensível (outra forma da *femme fatale*?), e do suicídio que na história se realiza levando à condenação de ambos ao inferno. Ele, por ter tentado dar um fim aos seus

tormentos na terra, ela, por os ter provocado. Um passa a estar irremediavelmente ligado ao outro. O homem condenado a eternamente perseguir seu objeto amoroso, a mulher condenada a eternamente dele fugir. E há ainda o ponto mais interessante. Toda vez, como conta o cavaleiro a Nastagio, ele consegue capturá-la, ela cai por terra, ele enfim pode abrir-lhe o corpo, tocar o seu coração tão duro e insensível, dá-lo aos cães, devassar aquele corpo antes tão distante, tão inatingível. Mas, logo no momento seguinte, ela renasce, se levanta, não está mais morta, foge na direção do mar e a perseguição recomeça.

O trabalho incessante de deslocamento é notado por Didi-Huberman nesse conjunto de painéis. A relação entre causas exteriores e causas interiores presente em *A Primavera* – as turbulências da atmosfera refletindo as turbulências do desejo – estaria presente em um dos painéis na forma de uma correspondência entre a ferida aberta no dorso da jovem e o intervalo que se desenha interrompendo a massa de folhas da floresta. Duas fendas, duas feridas, uma no corpo, outra no céu. A própria mudança no modo de representação da floresta, percebida por Didi-Huberman de um quadro a outro, parece acompanhar as metamorfoses do desejo da personagem, indicando-as. Muito mais “irritada” no primeiro painel, ela, aos poucos, se pacifica, se civiliza no terceiro, até desaparecer na cena do casamento onde os troncos selvagens são substituídos por colunas antigas perfeitamente simétricas.

A potência psíquica que Didi-Huberman acompanha em Botticelli seria ainda percebida no que ele chama de “aparição do informe”, uma maneira de nomear a predileção por parte de certos autores antigos por “acidentes da forma”, ou seja, as metamorfoses, deformações, desfigurações, entranhas, vísceras, líquidos, substâncias que não se vê ou não se apreende totalmente, mas que se agitam intermitentes dentro dos corpos.

Mas por quê a mulher, em todas essas cenas de crueldade, surge nua? Para Didi-Huberman, ela surge nua justamente porque ela é um objeto de desejo, um objeto, neste sentido, psíquico, e porque a sua função primeira é a de surgir, aparecer, *investir o olhar*. Como ele bem percebe, nada é mais aparente do que a nudez no meio do mundo social, justamente no meio de um banquete, como o que vemos em Botticelli. Ligada ao desejo, a nudez dessa jovem também estaria ligada ao sonho e à crueldade¹¹⁴.

114 No capítulo do *Erotismo* dedicado à beleza, Bataille fala, lembra Didi-Huberman em *Ouvrir Vénus* (1999), da contradição fundamental do homem situado entre a “vontade de durar” e o esforço de ferir a si mesmo, rasgar-se. De um lado, um desejo de conservar o corpo, de outro, um desejo de destruí-lo. Na mesma contradição, existiria a beleza e a própria nudez. A partir de Bataille, Didi-Huberman vê a nudez como esse processo duplo. De um lado, a imagem do corpo se oferece, um conjunto orgânico, íntegro. De outro, a imagem do corpo se abre, se desintegra, se despedaça. Não podemos dizer que nessa mesma contradição já vivia a Vênus de Botticelli representada como uma

Toda a parte H de “Uma faca só lâmina” se dirige àquele que “trabalha com palavras”, a um homem vago e geral, não a um *eu*, para quem é necessário não mais as palavras empoeiradas, desgastadas pelo uso pouco refletido, mas palavras afiadas, que são relógio, bala e faca, que são como uma *forma feminina em fuga* que precisamos rasgar cirurgicamente.

O procedimento cirúrgico que prevê o avesso como operação poética está expresso em “O sim contra o sim”, onde João Cabral termina por falar de si mesmo a partir do “verso cicatriz”, aquele que é sempre ferida, acidente, da poeta Marianne Moore¹¹⁵.

No gesto de abrir a imagem está também aquele de abrir o poema, expor o seu avesso, ensaiando fluxos e refluxos poéticos, movimentos e contra-movimentos de um modo que, como disse Georges Didi-Huberman, “não há mais imagem do corpo sem a imaginação da sua abertura.”¹¹⁶

A atitude criadora de João Cabral corresponde a esse estilo cauteloso e lento, de avanço e recuo, de paciência e atenção concentrada, estilo de poeta tecelão que maneja a linguagem como um tear, enrolando o desenrolando, em movimentos de ida e volta, nos fios do discurso que os fusos das palavras tramam, a rede verbal das coisas. Mas essas operações de enrolar e desenrolar, de fazer e refazer, de decompor e recompor, equivalem à cirurgia poética de Marianne Moore, uma das afinidades eletivas de João Cabral, que diseca e revira as coisas pelo avesso para melhor conhecê-las.¹¹⁷

A imagem da “lâmina que opera” surge, neste sentido, como um tema recorrente em João Cabral que acentua o aspecto cirúrgico de sua poesia. Esta deve ser escrita com o “lápiz bisturi” de Marianne Moore, só assim o vocabulário daquele que escreve se fará arejado, equilibrado pela claridade, recusando o mofo, a penumbra das casas fechadas.

“mulher maldita”, uma “anti-deusa”, tornando simplesmente impossível situá-la exatamente de um lado ou de outro, separando a vida da morte, o desejo da crueldade, a beleza de um fundo trágico? Como também se pergunta Didi-Huberman, “não podemos dizer dessa jovem vítima que ela não é nada, nada de situável, enquanto nudez, aparição, presença fantasmática, corpo já morto e que não cessa, no entanto, de morrer de novo diante dos nossos olhos?” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 97). Botticelli pintou assim um sonho ruim na forma dessa anti-deusa, mas, como disse Freud, citado por Didi-Huberman, “mesmo os piores sonhos visam a realização de um desejo”. O desejo, aqui, não parece ser outro senão o de possuir – abrir completamente – essa Nífea nua. Mas, como na história de Boccaccio, ela apenas se deixa abrir para mais uma vez se fechar. “Abrir Vênus” é desde logo uma tarefa impossível, uma tarefa de sonhos, de imaginação, uma tarefa que, como o desejo que nos sonhos muitas vezes realizamos, não termina nunca. Por isso, ela não poderia deixar de se converter, nos versos do poema de João Cabral, em uma obsessão.

115 Cf. MELO NETO, João Cabral de. “O sim contra o sim” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 286

116 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus*. Nudité, rêve, cruauté. Paris: Gallimard, 1999, p. 99

117 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 141

Nos versos que constituem a parte H, a própria arte poética se confunde com a arte amorosa, com a vontade de captura da figura sempre ausente. A obsessão em capturar essa *forma de ausência* parece ser também a obsessão em capturar as coisas de que o poeta desesperava por não saber falar delas em verso, para que o texto poético, dissecado e vivo, tenha

a agudeza feroz,
certa eletricidade,

Em sua leitura de *Uma faca só lâmina*, João Alexandre vê essa parte do poema como a conquista de uma forma da ausência, de carência, como ele diz, representada pela lâmina que agora poderá ser imitada pois “entre ela e a linguagem já se estabeleceu uma relação necessária.”¹¹⁸ Ele ainda escreve: “o que se diz pela linguagem de faca é a imitação de um objeto (ausência) a que somente aquela linguagem dá acesso.”¹¹⁹ A redução à linguagem permitiu a João Cabral, e aqui está uma das noções centrais do ensaio do crítico, aprender com os objetos “uma forma de *imitar* a realidade. Para dizer tudo: a sua é antes uma *imitação da forma* do que de conteúdos dados pelo real.”¹²⁰

A parte I de “Uma Faca só lâmina” entrelaça ainda mais os fios da arte poética com aqueles da experiência amorosa. As estrofes acumulam imagens de atenção, de vigília, estados que só seriam experimentados por aquele que guarda em si a lâmina, o relógio ou a bala. Quando aquele que escreve guarda as três variações de uma mesma *forma de ausência*, ou seja, quando ele as possui de fato, torna-se possível até mesmo o impossível. O que era vago se torna consistente, o inorgânico torna-se orgânico, o morto vive. E a vida aos poucos se espalha e inunda tudo, deixando espetadas as formas arredondadas, fazendo do acidente e do impuro a regra exata daquele que está sempre lúcido, daquele que não mais dorme.

O que *Uma faca só lâmina* termina por quase ensinar, em uma espécie de ética poética, é justamente a ter uma obsessão, levá-la sempre presa ao corpo, nunca abandoná-la. Viver a imagem como bala, relógio ou faca é vivê-la obsessivamente, como “ideia fixa”, porque é experimentar e desafiar a imagem no seu paradoxo, no que ela tem de morte, mas, e, principalmente, no caso de João Cabral, no que ela tem de vida. E não se trata de outra coisa a experiência de viver uma obsessão amorosa.

118 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 151

119 Ibidem, p. 152

120 Ibidem, p. 153

Em seu facetamento prismático, *Uma faca só lâmina* descreve, pois, por objeto interposto, de que bala, faca e relógio são casos exemplares, as fases, o dinamismo, a irrupção, o recesso, a atmosfera e a influência de um sentimento dominante, intenso, passional, que se implanta na carne e na alma, absorvendo a vida inteira do indivíduo.¹²¹

Não por acaso, este longo poema é dedicado a Vinicius de Moraes, entre os poetas, talvez aquele que mais se deixou rasgar pela experiência obsessiva de amar uma Ninfa.

[...]

Tu, que perpetuas o desespero humano – alma desolada da noite sobre o frio das águas
[– tu

Tédio escuro, mal da vida – fonte! jamais....jamais...[...]¹²²

O epílogo de *Uma faca só lâmina* expõe um movimento que parece ser de saída daquele novelo de imagens em direção à realidade, trazida pela lembrança. Nas primeiras estrofes, no entanto, o poema mais uma vez sugere o caráter ambíguo e inacessível da “ausência” de que partiu no início. A faca, forma assumida pela ausência, surge como “amiga ou inimiga”, “de porte tão secreto”. Logo depois, em um movimento de inversão, o poema vai da imagem final, a da lâmina, aquela em que mais se deteve por ser a mais carregada de vida, até a do relógio e, por fim, até a primeira, a da bala. Faz o movimento inverso para chegar ao que desencadeou a onda de equivalências e metamorfoses nas quais se descreve a coreografia do poema. E chega, por fim, à lembrança que vestiu todas as imagens de seu texto, portanto, à lembrança de uma outra imagem que se disfarçou, como coisa latente, sob todas as outras. Diríamos tratar-se, pelas poucas, mas perturbadoras sugestões oferecidas pelo poema, da lembrança de uma imagem feminina que o poema, no entanto, utiliza como um tema que lhe permite falar da arte poética, como modo de não falar abertamente de si mesmo ou de individualizar a mulher.

Qual seria, neste sentido, a melhor forma encontrada para falar de uma obsessão amorosa? Bala, relógio, faca, a lembrança (*Mnemosyne*), talvez sejam aqui apenas outros nomes de uma mulher que não é apenas uma mulher, mas uma espécie de ninfa.

A imagem intensa trazida pela lembrança escapa à própria apreensão pela linguagem, como a Ninfa termina sempre por escapar daqueles que a perseguem. O final do poema chega

121 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 101

122 MORAES, Vinicius de. “Invocação à mulher única” in: *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 54

da lembrança à realidade primeira, que depois se fez lembrança, que depois se fez bala, relógio e faca, que depois se fez poema. A potência do real em gerar imagens, continuamente, sem cessar, é reforçada pelas repetições em que se encerra o próprio poema.

*De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;*

*de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;*

*da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;*

*pois de volta da faca
se sobe à outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,*

*e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada*

*e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.*

“E ainda a gera, ainda,” surge como um movimento ininterrupto no interior do poema, quase um ponto fluido a escapar, mesmo por entre as abundantes vírgulas. À potência do real

em gerar imagens, responde a própria potência das imagens, em particular, a potência de uma imagem que é também um objeto de desejo. Diante da violência da realidade, a imagem rebentaria, feito onda na praia, feito sintoma latente, feito uma ménade grega em todo seu furor. Neste sentido, não parece ser a imagem que fracassa diante do real, mas o poeta que, em certos momentos, reconhece o quanto as imagens ainda e, mesmo contra sua vontade, perfurando a sua vigília, lhe escapam.

[...] a caça às imagens, sempre deceptiva, mas sempre exigida pelo caráter multisimbolizável da realidade, é como a caça ao Snark. Quanto mais se amplia a rede verbal de que é feito e com que se tenta caçá-lo, mais ele escapa através de suas malhas. Esse paradoxo da linguagem, que a poesia aviva e que nela se extrema, alimentando a inquietação do caçador, já está dado no próprio título do poema. Pois uma faca só lâmina – sem cabo – vem a ser uma imagem da ausência e da incompletude, que mais aumentam quanto maior o golpe com que a faca da linguagem recorta as coisas e penetra na sua carnadura perceptiva, feita de mil camadas verbais¹²³

O final do poema parece encenar a crise interna vivida pelo poeta. Se as imagens lhe escapam, se a ninfa lhe foge, a ele só resta lançar-se obsessivamente à sua caça para que então possa abri-las, dissecando-as parte a parte, expondo-as como objeto sólido no poema. Assim como a inacessibilidade do objeto de desejo não impede aquele que ama de tentar alcançá-lo, o rebentar da imagem não impede o poeta de tentar contê-la, mesmo sabendo que quanto mais ele rasga, mais elas se fecham. Neste sentido, a caça às imagens é antes de tudo uma *caça infernal*, como tão bem chamou Boccaccio, aquele para quem amar não poderia ser outra coisa senão amar uma ninfa. Uma caça infernal porque, tanto na poesia quanto no amor, trata-se de uma caça sem fim.

Se este descuida a menor fresta
a vida explode, extravasada,
como a explosão de uma romã,
que em espanhol se diz granada¹²⁴.

123 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 104 e 105

124 MELO NETO, João Cabral de. “Duplo díptico”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 67

Parte 4

Quaderna (1960) é apontado por diversos críticos, entre eles João Alexandre Barbosa, como o livro em que João Cabral abre, “pela primeira vez, a sua poesia para a celebração da mulher.”¹²⁵ Diante da presença do motivo feminino na obra, ele lembra, no entanto, a importância de perceber o modo pelo qual o poeta opera tal celebração. “Na verdade, dos vinte textos que compõem o livro, nove estão dedicados à composição de um espaço em que seja possível falar da mulher [...]”¹²⁶ Diante de uma poética marcada pela constante negação do lírico, como se mostra a poética de João Cabral, buscar compreender o modo como o motivo feminino é incorporado em sua poesia se faria, segundo ele, ainda mais necessário.

O fato é que se *Quaderna* não é o único nem o primeiro momento na obra de João Cabral onde o tema do feminino é explorado, parece ser de fato, como diz João Alexandre Barbosa, o momento ideal de uma “abertura para o lírico por excelência (o motivo feminino), sem que se corresse o risco de uma identificação com o “lírico” entre aspas.”¹²⁷

Depois de *Uma faca só lâmina*, onde o tema do feminino revelou-se latente, correndo nos subterrâneos de um poema que supostamente seria apenas uma reflexão sobre a arte poética, a coerência da poética cabralina pode ser percebida quando no livro imediatamente próximo, logo no seu poema de abertura, “Estudos para uma bailadora andaluza”, a figura feminina ocorre à superfície.

Para apreendermos o modo como a imagem feminina aparece em João Cabral seria preciso entender essa imagem feminina antes de tudo enquanto *forma*. O que acontece com a mulher vale para a maior parte dos poemas do livro em que o poeta vai, aos poucos, “fechando o cerco em torno do objeto, de tal modo que a linguagem atinge à objetividade ao isolar o que ali não é senão forma.”¹²⁸

A noção de “imitação da forma”, desenvolvida e pensada por João Alexandre Barbosa, basicamente pressupõe que João Cabral para falar de algo, a mulher, por exemplo, ponto que nos interessa, escolheria um outro elemento com que a mulher mantivesse uma relação de equivalência. Ou seja, ele escolhe uma coisa para falar de outra pelo fato de ambas possuírem a mesma *forma*.

125 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 157

126 Ibidem, p. 157 e 158

127 Ibidem, p. 158

128 Ibidem, p. 159

Para falar da mulher, por exemplo, João Cabral utiliza outras linguagens artísticas, elementos fluidos (água e lama) que dão a ideia de movimento, assim como frutas e vegetais (cana-de-açúcar) que transmitem sensações de gosto e prazer, cuja forma ele aprende e imita para que a mulher exista enquanto *forma* no poema. “A mulher [...] não entra em seu texto pela porta mole da sentimentalização: ela entra é pela linguagem, seja da dança, seja da arquitetura, seja das águas do “Rio e/ou poço”, seja da própria palavra, seja das frutas do Nordeste.”¹²⁹

Os objetos, os lugares e as substâncias de que João Cabral se serve para falar da mulher não parecem, no entanto, serem escolhidos ao acaso - algo impensado, diga-se de passagem, em uma poética obcecada pela racionalidade e pelo controle do texto poético como se faz a poética de João Cabral. Neste sentido, não nos caberia perguntar o que tudo aquilo que é escolhido pelo poeta para falar da mulher poderia nos dizer sobre a sua natureza, sobre qual seria exatamente essa *forma feminina* que se infiltra no poema?

Para chegar a uma possível resposta a essa pergunta, talvez seja interessante olhar alguns poemas em que se realiza esse procedimento de “imitação da forma”, “de aprendizado com a linguagem de um objeto de que ele (poeta) se serve para falar da mulher.”¹³⁰

“A mulher e a casa” é um dos poemas de *Quaderna* em que a “imitação da forma” pode ser percebida. Constituído por oito estrofes em redondilha maior, logo na primeira estrofe do poema, o poeta se serve da casa para falar da sedução da mulher. O que seria próprio da mulher passa a ser próprio da casa de modo que os atributos de uma passam a ser os da outra. O tom do poema é, desde o início, altamente erótico, os espaços internos da mulher sendo transferidos para os espaços da casa que esperam para ser devassados, corridos por dentro, penetrados.

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada¹³¹.

O poema a partir de então vai falar da casa, do seu “riso franco de varandas”, da sua “plácida elegância”, do seu exterior que encanta mas que não basta para conhecê-la de fato.

129 Ibidem, p. 163

130 Ibidem, p. 164

131 MELO NETO, João Cabral de. “A mulher e a casa” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 224

uma casa não é nunca
 só para ser contemplada;
 melhor: somente por dentro
 é possível contemplá-la.

A abertura da casa que o poema constrói, a vontade de ver por dentro, habitar os seus interiores, não deixa de refletir a vontade de abrir a imagem que já estava dada em *Uma faca só lâmina*. Há algo que nesse poema persiste daquela rasgadura do objeto amoroso, expondo suas vísceras para possuí-lo de fato, como agora a casa expõe o desenho de seus espaços internos para que melhor eles possam ser explorados.

Seduz pelo que é dentro,
 ou será, quando se abra;
 pelo que pode ser dentro
 de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
 com seus vazios, com o nada;
 pelos espaços de dentro,
 não pelo que dentro guarda;

Importante notar que a sedução que a casa exerce vem não do que ela guarda, de seus objetos, mas da organização dos seus espaços internos, de como o vazio inicial (o vazio da página em branco) converteu-se em salas, corredores, quartos. A casa neste sentido seduz não pelo seu conteúdo, mas pela sua forma, “assim como não é de uma possível essência interior da mulher de que se trata.”¹³² Seduz, ainda, não pela sua forma externa, que todos podem ver sem de fato vê-la, mas pela sua forma interna, por aquela que só se revelaria aos que decidissem abri-la. É assim que os espaços de dentro

exercem sobre esse homem
 efeito igual ao que causas:
 a vontade de corrê-la
 por dentro, de visitá-la.

A casa, que interessa enquanto forma a ser devassada, tensionada ao máximo no limite das suas possibilidades, nos faz lembrar a importância que teve a arquitetura para um poeta como João Cabral de Melo Neto. A proximidade entre João Cabral e a arquitetura é lembrada por Marcos Siscar em seu texto “A máquina de João Cabral” no qual o crítico fala em uma

132 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 165

“lógica *arquitetural*”¹³³ que se deixa ver de forma expressiva em um poema como “A mulher e a casa”, por exemplo, em que justamente o que interessa é a casa com os seus espaços vazios, menos o que os preenche. Na valorização do desenho do espaço, *a forma nasce antes*, ela se torna fundante do ato poético. Na dialética entre o dentro e o fora, Siscar ainda vai dizer que a poesia, para João Cabral, “seria o momento em que o dentro é resultante de um fora; em que o dentro só se delineia a partir das margens de uma certa construção poética”¹³⁴.

Marcos Siscar vai lembrar, no entanto, que a questão da interioridade do feminino, da qual um poema como “A Mulher e a Casa” é exemplar, torna as relações entre o dentro e o fora mais complexas na obra cabralina à medida que ao falar da mulher a partir de espaços internos que devem ser penetrados, servindo estes de metáfora do próprio corpo feminino, há uma inversão aparente e rejeita-se a exterioridade. O que parece estar em jogo, no entanto, quando Cabral busca penetrar nos interiores femininos, é uma relação dialética entre o interior e o exterior, de modo que o interior devassado também se faz abertura e o fora almejado também se fecha. Quando pensamos que o feminino em questão na poesia de João Cabral é um feminino nínfico, ou seja, ao mesmo tempo aberto e fechado, a sua interioridade já contém a exterioridade e vice-versa.

A perturbação de limites entre o dentro e o fora que a figura da Ninfa encarna se deixa ver em outra imagem utilizada por João Cabral para ilustrar o que ele teria feito em *Psicologia da composição* em uma carta a Clarice Lispector, que teria sido escrita no final da década de 1940, época da publicação de *Psicologia da composição* (1947), trata-se da imagem de uma máquina de algodão-doce. Para usar as palavras de Siscar, “a máquina não tem mistério”¹³⁵, por isso as máquinas, ou o maquinismo, sempre foram tão caros a João Cabral como uma espécie de modelo para a sua poesia. O fato é que o algodão-doce é uma espécie de matéria volátil, névoa doce que derrete na boca, que escapa feito água, vento ou nuvem.

O que Marcos Siscar vê como uma “alteridade” determinante no próprio funcionamento da máquina - máquina que, como ele diz, “coloca em situação de ambivalência a topologia dentro/fora e, conseqüentemente, a hierarquia da relação sentido/construção”¹³⁶ - terminaria por desencadear na poesia de João Cabral a “iminência do

133SISCAR, Marcos. “A máquina de João Cabral” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia”* como *topos* da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 292

134Ibidem, p. 292

135Ibidem, p. 294

136Ibidem, p. 296

contato com um elemento imponderado”¹³⁷, cujas figuras são justamente “o deslumbre, a aparição, a epifania, a doação, o risco, o “lampejo do sublime”¹³⁸, ou seja, tudo aquilo que nos escapa em alguma medida. Não estamos distantes aqui das “névoas ambivalentes”¹³⁹ em que se debate não só a máquina de João Cabral, mas também a Ninfa em sua materialidade volátil, essa *forma sintomática* que surge justamente de modo imprevisto, que se encontra recuada no tempo, nos longes da infância, dos quais justamente se faz tão íntimo o algodão-doce.

O que parece estar em questão no caso específico de João Cabral é, antes de tudo, *um jogo tenso* – quase obsessivo – ou, para usar as palavras do próprio Marcos Siscar, uma “relação de tensão permanente”¹⁴⁰ entre sintoma e técnica, entre diluição e construção, entre o líquido e o sólido, o fora e o dentro. Só a partir desse intervalo difícil, que torna qualquer ideia de identidade provisória, talvez possamos começar a entender todos os desdobramentos, toda a rede de significados que se estende a partir da bela imagem da poesia cabralina como uma máquina de algodão-doce.

Em algum momento, técnica e pulsão, máquina e desejo parecem tocar-se, de maneira que a estrutura mais rigorosamente planejada, mais eficazmente direcionada para uma finalidade, supõe (aporeticamente, dificultosamente) uma interferência de imperativos que são radicalmente heterogêneos aos seus. Como numa máquina de algodão-doce, temos um momento de encontro ou de troca entre um fora e um dentro [...] ¹⁴¹

A “máquina de algodão-doce”, ou o momento em que a sólida estrutura surpreende em si mesma improváveis fissuras, nos fazem lembrar de como é, em grande parte, ilusória a dicotomia entre o fluido e o construído, dicotomia redutora no sentido de que nos impede de ver como o fluido é em si mesmo construído e, em oposição, como o construído é constantemente inquietado pelo fluido. A tensão entre o fluido e o concreto pode ser vista em referências importantes para João Cabral como é o caso do pintor espanhol Joan Miró e mesmo do arquiteto francês Le Corbusier.

Em seu texto sobre Miró, João Cabral coloca no centro da obra do pintor de Barcelona, como ele chama, o movimento, o ritmo livre e intensificado que, não por acaso, animam a imagem que é em si mesma um embate entre o concreto e o fluido: aquela da Ninfa.

137Ibidem, p. 298

138Ibidem, id.

139Ibidem, id.

140Ibidem, p. 303

141Ibidem, p. 302 e 303

Na leitura feita por Cabral, Miró teria feito “explodir as normas da composição renascentista”¹⁴². Tais normas seriam aquelas a que comumente é relacionado o Renascimento, ou seja, o equilíbrio, a profundidade, a impassibilidade dos personagens. Como diz João Cabral, a busca dos pintores renascentistas pela terceira dimensão “anulava na superfície a possibilidade de receber o tempo”¹⁴³ e, com o tempo, restaria anulada qualquer possibilidade de recepção dinâmica da obra por parte do espectador. A terceira dimensão anularia, dessa maneira, a existência do dinâmico na pintura, levando ao “abandono do ritmo pelo equilíbrio”¹⁴⁴. Como sabemos, no entanto, o movimento, o ritmo, o *pathos* antigo, como percebeu Aby Warburg, não estava ausente da pintura renascentista, e sim deslocado para as margens da figuração, para os “acessórios em movimento” da imagem. O *pathos* deslocado – espécie de sintoma da obra – era capaz, como vimos, de subverter todo o restante da figuração, trazendo à tona aquilo que deveria permanecer escondido. Por isso, ele não deveria ser percebido, ou, se percebido, o melhor seria ignorá-lo. João Cabral não deixa de apontar essa força de desestabilização, de subversão, própria do sintoma, quando diz que em um tipo de arte que pede a fixação, como seria de fato o ideal da arte renascentista, “qualquer força excessivamente poderosa, por atraí-la, por impor-lhe mobilidade, seria fatal à ordem do conjunto”¹⁴⁵.

A pintura de Miró representaria, para João Cabral, algo como uma libertação do ritmo represado (deslocado, para falar com Warburg) na arte do Renascimento. Ao se colocar “contra a pintura” - à medida que, a partir do Renascimento, a pintura, para ser tida como tal, deveria se conceber a partir das regras da pintura renascentista - a obra de Miró seria o “receptáculo do dinâmico”¹⁴⁶, em outras palavras, o lugar por excelência do movimento.

Miró, esse “pós-cubista”, para usar as palavras de Cabral, é visto por ele como um artista errante, ao qual estaria associado um saber móvel, um *saber em trânsito*, nomeado pelo poeta como um “saber-não-chegar” que teria impedido “qualquer estagnação no artista”¹⁴⁷.

Em um gesto de dobra, em que Cabral termina por falar de si mesmo ao falar de Miró, o poeta responde aos críticos que destacavam apenas os “dons de colorista e de lírico” de Miró em sua primeira fase, dizendo que “quadros como *La Masía* apresentam uma estrutura

142MELO NETO, João Cabral de. “Joan Miró” in: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 22

143Ibidem, p. 18

144Ibidem, p. 19

145Ibidem, p. 20

146Ibidem, p. 21

147Ibidem, id.

tão cerrada, uma ordenação tão firmemente estabelecida, que não seria demais definí-los como obra de um pintor essencialmente marcado pela *preocupação de construir*”¹⁴⁸. Interessante como, em sua leitura, Cabral termina por configurar uma tensão na obra de Miró entre construção e movimento, entre o concreto e o fluido, tensão que, como estamos buscando sugerir, parece atravessar igualmente a poética cabralina.

Importante destacar também “o caráter não teórico” de Miró, lembrado por Cabral, e o fato de que o pintor não teria realizado um sistema de composição. “Não existe uma gramática Miró”, diz Cabral, o que terminaria por fazer com que Miró preservasse, mesmo em sua última fase, na qual ele alcançaria um *dinamismo* expressivo, as “oscilações, normais num trabalho que não se baseia em sistemas, isto é, em algo preciso e inalterável”¹⁴⁹.

A “exploração e consolidação das possibilidades dinâmicas da superfície”, como escreve João Cabral, se daria na última fase de Miró em que, de fato, o dinamismo irrompe e corre solto em uma precisa exploração das linhas. “Essa constante dinâmica se expressa por um crescente poder da linha e pelo desejo de obter, com sua linha, melodias absolutamente livres das limitadas melodias admitidas pela pintura fundada no Renascimento”¹⁵⁰. Com sensibilidade crítica, Cabral constrói em seu texto a tensão entre o olho errante e o olho fixo e estático do espectador dizendo que, diante de um quadro de Miró, o olho erra pelas suas linhas, não segue um trajeto fixo que lhe seria delimitado de antemão, mas descobre, a cada vez que olha novamente, um outro caminho, insuspeitadas possibilidades de sentido, conexões sempre novas. A bela imagem das “pequenas melodias dentro do quadro”¹⁵¹, com a qual Cabral busca transmitir algo do dinamismo da pintura mais recente de Miró, parece alcançar de modo sutil a potência de certas obras de arte que se suspendem naquele ponto escorregadio e difícil *entre* forma e afeto. É assim que o corpo da linha, tão exata, também se desfia, gira sobre si mesmo e se faz expressão de um movimento.

O que caracteriza seu trabalho, a partir de 1940, é um crescente poder da linha. [...] Uma linha [...] pertence à categoria do dinâmico e exige, para ser percorrida, um movimento do espectador. O corpo de uma linha pode ser mesmo, a expressão de um movimento. [...] Nesta composição, a linha é a mola. [...] Ela vos toma pela mão, tão poderosamente, que transforma em circulação o que era fixação; em tempo, o que era instantâneo. [...] O que essas linhas vos dão, não é uma ilusão de movimento. Elas vos impõem um verdadeiro

148Ibidem, id. Grifo nosso

149Ibidem, p. 27

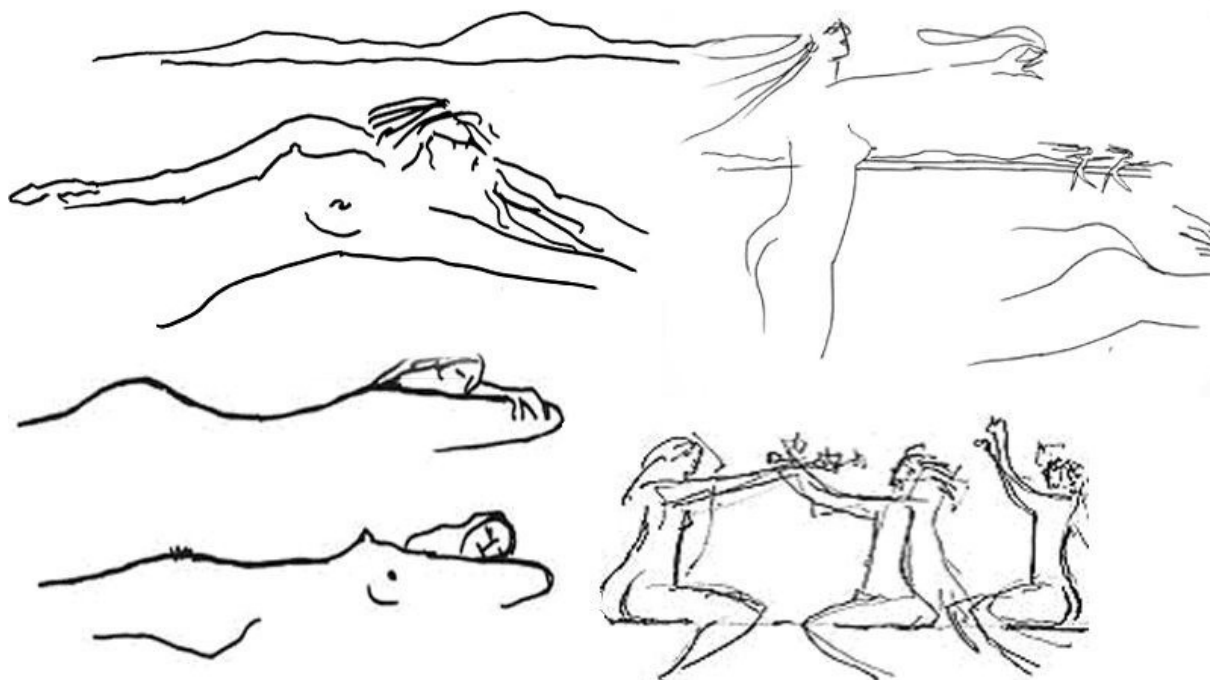
150Ibidem, p. 29

151Ibidem, id.

movimento¹⁵².

As linhas de Miró seguem sendo descritas por Cabral como linhas soltas que “se apoderam de vossa atenção”, diz ele, e que guardam sempre, em seu percurso imprevisível, “pequenas e mínimas surpresas”¹⁵³. O “segredo de sua linha”, como anota João Cabral, não deixa de ser a fonte de seu fascínio, de seu peculiar maravilhamento, de seu truque, como o são, a propósito, as linhas imaginadas e tornadas sólidas da *arquitetura fluida* de Oscar Niemeyer, na qual percebemos, igualmente, um inquietante jogo entre o fluido e o concreto.

As obras de Niemeyer parecem expor o desejo de fluidificar o concreto; parecem, neste sentido, buscar restituir o cimento às suas origens líquidas, de modo que diante da sua “curva livre e sensual”¹⁵⁴ que é quase como as curvas de um corpo feminino, o aspecto se confunde, e não temos mais certeza se estamos diante de um concreto armado ou de uma onda que se espraia. Ilusão do fluido no concreto, um concreto que paradoxalmente se faz fluido.



Mulheres, Oscar Niemeyer (croqui)

¹⁵²Ibidem, p. 30

¹⁵³Ibidem, p. 33

¹⁵⁴ A imagem foi retirada do “Poema da Curva”, de Oscar Niemeyer.

A *arquitetura ondulante* de Niemeyer nos traz igualmente a lembrança da *arquitetura transparência* de Le Corbusier, outra referência importante para João Cabral. A racionalidade, o rigor de construção, o “espírito artesanal” - encontrado por João Cabral em Miró e também em Le Corbusier e que o poeta, de maneira quase obsessiva, cultiva e persegue em sua própria obra – termina por se revelar inquietado pelo fluido, pelo movimento, seja em Miró, como vimos, seja em Le Corbusier, seja no próprio João Cabral.

No caso de Le Corbusier, estamos diante de uma arquitetura que se abre, uma arquitetura movimento, como era a pintura para Miró, que se concebe como fluxo, passagem, cruzamento, a pensar construções que valorizam os espaços vazios, de abertura e trânsito, espaços limiares por excelência, os vãos onde não se está nem dentro, nem fora, mas *entre*, de modo que podemos dizer, com o historiador suíço e crítico de arquitetura Sigfried Giedion, a respeito das casas de Le Corbusier: “o ar as atravessa”.

“As casas de Le Corbusier não são definidas nem pela espacialidade, nem pela plasticidade: o ar as atravessa! O ar torna-se fator constituinte! Para tanto, não contam nem o espaço, nem a forma plástica, apenas a relação e o entrecruzamento! Existe apenas um espaço único e indivisível. Caem os invólucros entre o interior e o exterior”¹⁵⁵

Em outro momento, no capítulo sobre o Flâneur das *Passagens*, Walter Benjamin anota: “*Intérieur* Hoje, o lema não é mistura e sim transparência. (Le Corbusier!)”¹⁵⁶. Não por acaso, diante dessa perfuração do sólido pelo fantasmático, do concreto pelo onírico, Benjamin nos chama a “compreender juntos Breton e Le Corbusier – isto significaria estender o espírito da França atual como um arco, com o qual o conhecimento atinge o instante bem no coração”¹⁵⁷.

Se há uma tensão entre construção e movimento, a construção, no entanto, é, para João Cabral, o ponto de onde se deve partir e é também o ponto ao qual se deseja chegar. Por isso, no caso de Miró, Cabral enfatiza o gosto pelo fazer como maneira de romper com o que ele

155 GIEDION, Sigfried apud BENJAMIN, Walter. “O Flâneur” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 712

156 BENJAMIN, Walter. op.cit., p. 706

157 BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 763

chama uma “automatização da sensibilidade”¹⁵⁸. Na luta permanente de “limpar seu olho do visto e sua mão do automático”¹⁵⁹, Miró, para João Cabral, valorizaria o trabalho criador como pura atividade, daí seu experimentalismo, suas pesquisas com a matéria, sua curiosidade e adaptação às técnicas gráficas mais diversas. Ao não partir de algo dado anteriormente, valorizando o fazer, Miró, mais uma vez de forma próxima ao que reconhecemos no próprio João Cabral, seria marcado pelo “exercício de um julgamento minucioso e permanente”. Cabral ainda diz, quase dizendo de si mesmo: Talvez pudéssemos chamar a isso, o intelectualismo de Miró, aproveitando o que na palavra possa indicar uma atitude de vigilância e lucidez no fazer, e, ao mesmo tempo, de contrário ao *deixar-se fazer* e ao *saber fazer*, ou por outra, ao espontâneo e ao acadêmico” (grifo do autor)¹⁶⁰.

Talvez possamos dizer, a partir da leitura que Cabral faz de Miró, que tais *formas voláteis*, como são as de Miró, de Niemeyer, de Le Corbusier, de João Cabral, são atravessadas por aquilo que Cabral chamou um “sentido do vivo” ao falar de Miró. Vivo, não esqueçamos, é o que está em movimento, pressupõe uma vitalidade como aspiração plástico-poética. Tal vitalidade, não por acaso, é aquela que anima desde sempre a *forma feminina em movimento* a esparramar seu fluido erótico pelos subterrâneos da poesia andante de João Cabral.

Na curta conversa de Miró, uma palavra existe: *vivo*, a meu ver muito instrutiva. [...] Essa sensação de vivo é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado. Ela nos é dada precisamente pelo que sai desse harmônico ou desse equilibrado, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida. [...] A descoberta desse território livre, onde a vida é instável e difícil¹⁶¹

“Essa sensação de vivo” talvez não esteja muito distante daquela que nos surge ao final do poema “A Mulher e a Casa”. Em seu final, o poema parece desenrolar uma cena erótica e a casa, que então vinha sendo descrita em sua forma equilibrada e harmônica, confunde-se com a mulher. Não há como separar uma da outra.

Valendo-se da imagem da casa, o poema aproxima-se de uma mulher ambígua que seduz justamente por aquilo que ela *não* mostra, como outrora a forma ausente em *Uma faca só lâmina* era desejada justamente por *não* estar. Ao mesmo tempo, a sedução a partir daquilo

158 MELO NETO, João Cabral de. “Joan Miró” in: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 37

159 Ibidem, p. 38

160 Ibidem, p. 40

161 Ibidem, p. 47 Grifo do autor

que não se vê, faz dela uma mulher erótica, à medida que o erotismo prevê justamente o jogo entre o que se mostra e o que se esconde. O poema igualmente apresenta uma dialética da casa, uma tensão entre o seu exterior e o seu interior, instaurando uma duplicidade que apenas acentua a ambiguidade da imagem. O objetivo da casa, no entanto, é apenas um: possuir aquele que a olha e este, ao corrê-la por dentro, poderá possuir a imagem que lhe possui, e aqui encontramos novamente o desejo e a obsessão do poeta. Fiquemos, por ora, com os atributos da casa: ambígua e erótica.

No poema “Rio e/ou poço”, também formado por oito estrofes em redondilha maior, se percebe o mesmo procedimento de “imitação da forma” de um outro objeto para chegar até a figuração da imagem feminina.

O próprio título do poema traz uma dupla possibilidade de leitura pelo “e/ou”, a primeira de natureza cumulativa, a segunda alternativa:

rio e poço
rio ou poço

A possibilidade de que ambas existam encerra o poema, desde o título, em uma ambiguidade e o fato da figura feminina de que o poema falará poder ser dita a partir de uma e outra, ou a partir de uma ou outra, faz dessa imagem algo igualmente ambíguo. Os dois primeiros versos do poema, ao trazerem a construção “de pé em ti mesma”, sugerem que os versos falam de uma figura feminina.

Quando tu, na vertical,
te ergues, de pé em ti mesma,
é possível descrever-te
com a água da correnteza,¹⁶²

O que o poema nos diz é que é possível descrever essa figura com a água da correnteza que é, basicamente, uma *água em movimento*. Neste sentido, há nessa figura feminina uma consistência líquida e um dinamismo que permitem ao poeta falar dela a partir da água da correnteza. Seu desafio, neste sentido, é aprender a linguagem do objeto, como dizia João Alexandre, que, nesse caso, se traduz na linguagem, no ritmo, na consistência fluida de uma água em movimento.

O que o poema parece propor é, antes de tudo, uma descrição da imagem feminina e, no próprio exercício de descrição, podemos ver o quanto o tema feminino insinua-se na

162 MELO NETO, João Cabral de. “Rio e/ou poço” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 235

poética de João Cabral enquanto uma forma, um objeto sólido que ele busca apreender em todas as suas partes, no seu avesso, para descrevê-lo, como diz o poema, examiná-lo. Essa *vontade de descrição* de um objeto que parece compartilhar com a água sua natureza fluida e fugitiva faz ouvir ainda uma vez a voz de Raimundo.

Ao descrever um objeto, o poema deve levar em consideração todos os seus estados, e isso inclui a própria posição em que o objeto se encontra. Nessa primeira estrofe, o poema especifica que a água em movimento serve para descrever a figura feminina quando esta está erguida, na vertical, ou seja, quando há na própria imagem senão um movimento, ao menos uma potência de movimento. A imagem se ergue, de pé em si mesma, para depois se deslocar ou mesmo para permanecer imóvel, embora a sua imobilidade – como uma pausa hesitante – esteja carregada de movimento. À água móvel, cujo movimento não cessa, presente nessa primeira estrofe, equivale uma *forma feminina levantada*, também ela feita de movimento.

No poema “Uma mulher e o Beberibe”, de *A educação pela pedra*, João Cabral volta a se servir do rio para falar da mulher. No jogo de equivalências entre rio e mulher, esta última *se move como* o rio. A mulher surge, como já aparecia em “Rio e/ou poço”, enquanto *forma em movimento* e é o andamento da água que imprime o ritmo de seu caminhar. Há nela também algo da indecisão que podia ser notada no próprio título de “Rio e/ou poço”, e que termina por dizer da impossibilidade mesma de esgotar essa *forma esquiva*.

Ela se imove com o andamento da água
(indecisa entre ser tempo ou espaço)¹⁶³

De volta a “Rio e/ou poço”, em sua próxima estrofe, a “alegria infantil” de que o poema se serve para falar da forma feminina talvez possa indicar o fato de se tratar de uma jovem moça, ou, de uma mulher que, mesmo que não seja tão jovem, conserva algo dessa alegria infantil que a faz parecer jovem, como se tal imagem resistisse à própria passagem do tempo. Sempre jovem, ainda que não tão jovem, essa imagem é como um riacho horizontal, ainda que se ergua na vertical. O paradoxo da imagem que já era explorado na primeira estrofe do poema, aqui se expande ainda mais. Embora a imagem esteja na vertical, são formas horizontais e não verticais que permitem descrevê-la. Talvez porque se trate de uma imagem cuja natureza é, ao mesmo tempo, profundidade e superfície.

163 MELO NETO, João Cabral de. “Uma mulher e o Beberibe”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 10

Neste sentido, a imagem que antes se erguia vertical pode, nos movimentos seguintes do poema, deixar-se tombar na horizontal. Todas as imagens que se sobrepõem nas próximas duas estrofes são imagens de desejo que parecem trazer para o interior dos versos o prazer do ato sexual que se denuncia pela umidade. Certas construções como “te deixas” sugerem o abandono e a entrega ao prazer. Nesses instantes, apenas por fora (note-se que o dentro permanece como que suspenso, encerrado em mistério, como eram aqueles espaços de dentro da casa, cujo objetivo, no entanto, é, pelo próprio ato sexual, ocupar) a imagem pode ser descrita por *recordar*, de maneira mais expressiva, as águas correntes.

O que está em questão no poema são, antes de tudo, formas que se recordam, uma deixando-se ver na outra, como um processo de transmissão e sobrevivência que não tem fim. Mas o que a imagem das águas correntes lembram nesse momento do poema parece ser, acima de qualquer outra coisa, o desejo. O desejo que é propriamente um fluxo, um líquido que jorra de forma intermitente e constante, um emaranhado de fios d'água em movimento. É por isso que no momento em que se abandona ao prazer, deitada, a imagem feminina mais recordaria as águas correntes, por serem estas últimas da mesma natureza que o desejo, compartilhando com ele a mesma forma. Assim, através de uma forma o poeta chega à outra, através de uma correnteza, aprendendo a linguagem da correnteza, o poeta conseguiria capturar o desejo à medida que este também se faz forma no texto poético.

Na quarta estrofe, o rio surge como forma que recorda a própria forma da mulher deitada. E a montagem de imagens termina por produzir um *páthos* erótico que escapa à própria forma que o contém e o deixa ver.

mas quando à tua extensão,
como se rio, te entregas,
quando te deitas em rio
que se deita sobre a terra,

O verso “quando te deitas em rio” parece tirar sua beleza da construção inesperada e em choque pois o substantivo “rio” ocupa o lugar de um advérbio na frase, seja de lugar ou de modo. Ao mesmo tempo, a construção não tão usual que permite ver o trabalho original e peculiar com a linguagem empreendido por João Cabral deixa quase a nu o processo de equivalência, de imitação da forma de que se vale constantemente a sua poesia. O verso seguinte, “que se deita sobre a terra” deixa ainda implícita a relação entre terra e cama. O rio que corre sobre a terra empresta sua forma para que o poema fale da mulher que se deita sobre a cama e, a partir desta cena, fale do desejo e do ato sexual. Neste momento do poema, já

podemos perceber que tanto a água da correnteza, quanto o rio, servem ao poema pelo seu aspecto líquido e pelo seu movimento. A mulher de que se fala a partir deles termina por se mostrar como uma *mulher líquida e em movimento*, feita, sobretudo, da potência de um desejo que escorre sem descanso.

O poema segue em um ritmo entrecortado por vírgulas, cujas pausas no entanto expandem-se para depois voltarem a se acentuar, é quase um regime de ondas, um fluxo e refluxo de água estagnada e água em movimento.

Os próximos movimentos do poema contrapõem a água em movimento da correnteza e do rio que aparecia nas estrofes anteriores, à água estagnada de um poço. Se a primeira apenas deixava ver a forma feminina por fora, é a segunda, a água do poço, que a deixa ver por dentro, expressando sua verdadeira natureza que não parece ser outra que não a do desejo, da profundidade e densidade de um desejo líquido.

Na água de poço em sua vertical imobilidade, em toda sua potência de movimento latente, concentrada e como que prestes a rebentar, o poeta encontra a forma adequada para dizer do desejo de que é feita essa forma feminina líquida e em movimento. A sua impetuosidade, que a imagem da correnteza expressa tão bem, a sua potência de vida, esconde porém o que nela há de profundidade, estagnação e morte. Em outras palavras, quando deitada, no instante do ato sexual, a ilusão de superfície revelada pela forma aparente da mulher (rio que corre sobre a terra), impede que se veja a verticalidade, a profundidade do desejo que a habita naquele momento. O paradoxo que a imagem concentra e que o poema tenta traduzir no seu jogo de formas é o da horizontalidade que contém em si mesma a verticalidade, da vida que traz latente a morte.

Os últimos versos deixam ver, em seu modo mesmo de construção que faz uso de recursos como a repetição, um acúmulo de imagens onde o próprio poema se adensa. A água que se faz densa de água, a alma que se faz densa de alma, são quase como os círculos obsessivos do desejo que se alimentam de si mesmos em um movimento sem fim de dobras, acidentes, instabilidades em que uma forma é tirada de dentro de outra forma, revelando-se a mesma e sempre outra. Fiquemos então com as características que a mulher assume nesse poema: ambígua, líquida e feita de desejo.

O poema “Imitação da água”, mantendo certo padrão formal dos poemas de *Quaderna* em que o tema do feminino aparece, como percebeu o crítico Antonio Carlos Secchin¹⁶⁴, se

164SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 133

apresenta em oito estrofes em redondilha maior e dialoga em diversos aspectos com o poema que acabamos de citar, deixando ainda mais explícito “o mecanismo de composição “imitativa” do poema.”¹⁶⁵ Agora, a mulher deitada na cama não mais recorda um rio a correr sobre a terra, a água em movimento de uma correnteza ou a água densa de um poço, e sim a água ao mesmo tempo calma e convulsa do mar.

O poema denuncia logo no título o mecanismo de imitação da água para falar da mulher. No entanto, nos seus movimentos iniciais, não há propriamente nada no poema que indique o fato dos versos estarem falando de uma mulher. Mesmo assim, é uma imagem feminina que nos chega quando nos deparamos com o verso muito plástico que abre o poema quase como a cena de um quadro ou de um filme.

De flanco sobre o lençol,
paisagem já tão marinha,
a uma onda deitada,
na praia, te parecias.¹⁶⁶

A *forma* deitada sobre o lençol imediatamente recorda para aquele que a vê uma onda deitada sobre a praia, como se ambas as imagens compartilhassem a mesma *forma líquida*, espalhada, no seu contínuo ir e vir. Dito de outra maneira, na forma da onda deitada sobre a praia, reconhece-se a forma dessa que logo interpretamos como sendo uma mulher deitada sobre o lençol, de modo que é a onda aquilo que o poema vai caracterizar nos seus movimentos iniciais, debruçando-se sobre a sua *forma* com o intuito de descrevê-la para, a partir dela, poder descrever o corpo deitado de flanco sobre o lençol. Ao mesmo tempo, a cena descrita pelo poema não deixa de retomar um “esquema clássico da ninfa adormecida que encontramos em Titien, Velázquez, Rembrandt, Goya [...]”¹⁶⁷

165 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 168

166 MELO NETO, João Cabral de. “Imitação da água”. in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 245

167 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda: Essai sur le drapé-tourmente*. Paris: Gallimard, 2017, p. 34



Ticiano Giorgione, *Vênus adormecida* (1507-1510)

Quase como um registro fotográfico, a onda é capturada pelo poeta no instante que antecede a sua rebentação, ou seja, quando sua crista atinge a altura máxima e sua pausa aparente é como uma imobilidade hesitante carregada de tensão. Esse instante escolhido pelo poeta – a “hora precisa” - não o foi ao acaso pois, entre todos aqueles que compõem a formação de uma onda, ele corresponde àquele onde a tensão é a maior possível. A onda prestes a rebentar já contém latente em sua parada toda violência da rebentação que no poema se confunde com a própria violência do desejo sexual. O clímax da onda parece corresponder ao próprio clímax do ato sexual quando o desejo atinge seu ponto máximo de energia para depois rebentar.

O poema faz questão de dizer que a onda não parava propriamente, mas se continha, apenas como um instante necessário e determinante do momento seguinte em um processo que Costa Lima chamou de “retificação da imagem” e que, segundo ele, seria essencial para a análise não só desse poema, mas de toda obra de João Cabral. João Alexandre Barbosa, em sua leitura do poema, percebe esse gesto como parte

da busca de uma linguagem que, imitando o objeto, seja capaz de vincular os termos do símile escolhido inicialmente para a nomeação de uma qualidade em si mesmo abstrata, sem que se perca o sentido da concreção. *Qualidade da mulher que é também a da onda, ou da água*, o que o poema comunica é necessariamente dependente da

procura de ângulos mais eficazes pelos quais seja percebida¹⁶⁸

A terceira estrofe faz uso de uma personificação ao falar das pálpebras e da pupila da onda, o que termina por aproximar esta última da *mulher líquida* que aqui, como no poema anterior, segue enquanto *forma submersa* nos versos.

Na quinta estrofe, ampliando ainda mais esse procedimento imitativo, o poeta vê na forma mesma da onda erguida no alto de sua crista uma outra forma, aquela de uma montanha em que a onda se converte, conservando-se água ainda (“flauta cana ainda”). Entre parênteses, o poeta explica que a semelhança entre uma e outra deve-se, no entanto, pelo que ambas têm de horizontal e fixo. O aspecto líquido, essencial ao sentido do poema, não é compartilhado pela montanha. Neste sentido, quando o poema nos propõe a imaginação de uma montanha líquida, acentua não só o caráter de resistência da água, expresso pelo advérbio “ainda”, indicando a recorrência disso que insiste em permanecer, como também o sentido essencial que o líquido tem na formação da imagem que o poema busca alcançar.

Se, no poema anterior, a terra era como a cama, em “A imitação da água”, a praia é como a cama. A natureza finita dessa praia tensiona-se com a vastidão do mar de que a praia participa, que aqui surge como a própria vastidão do desejo que muitas vezes tem lugar no espaço limitado da cama. A sétima estrofe fala em uma “imobilidade precária” da onda, indicando, como já procuramos esboçar, que a imobilidade da onda não é de fato uma imobilidade, e sim uma pausa que contém em si mesma a sequência do movimento, ou, como diz tão bem o poema

o dom de se derramar
que as águas faz femininas

Ao dizer que as águas são femininas, o poema assume a equivalência entre uma e outra. Assim, podemos dizer que a água é feminina e que a mulher, para João Cabral, é água. O que aproxima a água da mulher no poema é o “dom de se derramar”, partilhado por ambas, a água que se derrama em onda, a mulher que se derrama em desejo. O derramar-se parece ser no poema a metáfora para o fluxo do desejo que jorra no ápice do ato sexual. E, como já dissemos no comentário feito ao poema anterior, a forma com que o desejo se manifesta, a maneira como ele se dá a ver enquanto objeto, matéria, no ato sexual, é justamente enquanto algo líquido.

168 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 168 Grifo nosso

No poema “Chuvas”, de *Serial*, a água, mais especificamente a água da chuva, volta a se fazer feminina. O poema descreve uma chuva cujo sexo é de mulher que se opõe à aridez do “sertão masculino”. Feminina, a chuva é então referida a partir de imagens de desejo, o que, a exemplo do que acontece em “Imitação da água”, confere a este último um aspecto líquido e dinâmico de água que rola, tomba, atinge a terra.

[...]
caída, mostra a chuva
que é feminina, em curvas.

[...]
a chuva é sinuosa
e provocante rola.¹⁶⁹

Na última estrofe de “Imitação da água”, reemerge a imagem das “águas fundas” que outrora apareciam para falar do poço e metaforizar a profundidade característica do desejo. Toda a última estrofe é como uma espessa rede de desejo. À profundidade das águas fundas, soma-se a intimidade sombria, o descer naquilo que não se conhece, nos territórios móveis do inconsciente. Na bela imagem do “abraçar completo” não há também como não reconhecer o enlace de um corpo no outro, enlace muitas vezes impossível.

O último verso não fala apenas da mulher que copia dos líquidos seu abraço de desejo, mas fala também do próprio poema que copia dos líquidos a sua forma para melhor dominá-los, fazendo das águas fundas águas claras, e da intimidade sombria uma intimidade devassada.

No entanto, há algo em “Imitação da água”, talvez algo que se relacione com o próprio desejo que se expande nos movimentos finais do poema, que escapa ao domínio do poeta. Ao pensar sobretudo na imagem da montanha que, mesmo sendo montanha, é água ainda, Costa Lima fala em modificações que poderiam ser percebidas nesse poema em relação à “tendência de concreção do que é fluido”¹⁷⁰. Para o crítico, a matéria do poeta já não lhe escapa por ser líquida, mas sim por ser tensiva e ambígua, ao mesmo tempo sólida e líquida ainda, como a montanha que ele cria nos versos. “Melhor domada, não encontramos aqui um movimento unidirecional, mas sim um ir e vir, um fluxo e refluxo em que a onda é montanha e se mantém

169 MELO NETO, João Cabral de. “Chuvas” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 308

170 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 313

onda, em que a mulher é “onda deitada” e onda semovente”¹⁷¹.

O lugar que a “mulher-onda” ocupa neste e em outros poemas de Cabral, como viemos tentando sugerir, talvez seja então um entrelugar no qual o próprio Costa Lima entendeu estar presente a imagem feminina em João Cabral. “Nem envolta em misterioso halo, nem reificada, numa absoluta presença objetual.”¹⁷² Por estar nesse entrelugar, a mulher cabralina terminaria por se revelar sempre ambígua, concreta, mas essencialmente fluida (“montanha, água ainda”) seguindo o paradoxo daquela de que é imagem.

Podemos talvez expandir esse movimento para o conjunto da obra de João Cabral onde as imagens líquidas (o sintoma) a que ele pretende dar uma forma e dominar estão sempre indo e voltando em um eterno “romper-se”, “reemendar-se”, para lembrar os termos do poema “Para mascar com chiclets”, de *A Educação pela pedra*.¹⁷³

Como um movimento sintomático, a onda é descrita em “Imitação da água” enquanto um objeto de desejo. A onda torna-se o próprio desejo. No entanto, a mulher também é como a onda. A “mulher-onda” de que os versos falam encarna, assim, o próprio objeto de desejo. Em outras palavras, ela é desejo, e é por ser desejo que ela, em alguma medida, sempre escapará, como um gesto que nunca descansa e sempre recomeça, feito o movimento do mar. Tal mulher-onda de João Cabral em muitos pontos nos recorda a mulher líquida e fantasmática de Victor Hugo, conexão que não nos parece distante se considerarmos o fato de que, assim como João Cabral, “Hugo vê a mulher como um ser fluido.”¹⁷⁴

Por alguns instantes, a duquesa se deslocava languidamente sobre a cama, e tinha os vagos movimentos de um vapor no azul, mudando de atitude como a nuvem muda de forma. Ela ondulava, compondo e decompondo as curvas charmosas. *Todas as variações da água, a mulher as tem*. Como a água, a duquesa tinha não sei o que de esquivo. Coisa estranha de dizer, ela estava lá, a carne visível, e ela restava como um sonho. Palpável, ela parecia distante. Gwynplaine, assombrado e pálido, contemplava. Ele escutava seu peito palpitar e acreditava ouvir uma respiração de fantasma. Ele estava atraído, ele se debatia. Que fazer contra ela?¹⁷⁵

Em *Ninfa profunda*, Didi-Huberman expande um movimento que ele já havia esboçado em *Ninfa fluida*, aquele que percebe uma correspondência entre os tormentos

171 Ibidem, id.

172 Ibidem, p. 312

173 MELO NETO, João Cabral de. “Para mascar com chiclets”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 36

174 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda*: Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017, p. 20

175 HUGO, Victor apud DIDI-HUBERMAN, Georges. op. cit. , p. 18

psíquicos (turbulências do desejo) e as tormentas atmosféricas (turbulências formais). “A tormenta não seria, nem mais nem menos, que a morfologia do tormento, sua forma expressada, sua matéria em movimento.”¹⁷⁶ A questão, mais uma vez, é uma questão de morfologia. Como o desejo toma forma? As morfologias fluidas que Didi-Huberman encontra um pouco por toda parte nos trabalhos de Victor Hugo, destacando o que ele chama uma “poética da imanência” que caracterizaria toda sua obra, indicariam justamente o desejo, limítrofe e trágico, que ronda o destino humano como uma ameaça constante.

Didi-Huberman percebe uma inquietante correspondência que atravessaria os romances, os poemas, pensamentos filosóficos e também os desenhos de Victor Hugo: “a equivalência entre olhar uma mulher e afundar em um fluido.”¹⁷⁷ Desejar a “encantadora jovem” que, como lembra Didi-Huberman, surge logo na primeira página dos *Trabalhadores do mar*, passando sobre a neve, “uma ninfa com a sua “graça fugitiva”, evocando um voo de gaivota acima do mar [...] Um homem olha, imóvel e pensativo, sua Ninfa ou sua Gradiva oceânica”¹⁷⁸, equivale a se afundar na profundidade do mar. Novamente, a morte (o desconhecido) e o desejo mostram-se intrincados. “Hugo tornou indissociáveis os três motivos da mulher como *questão* de desejo, do mar como meio de luta e, enfim, da morte como destino comum ao desejo e à luta.”¹⁷⁹

O desenho em que Victor Hugo escreve em meio à tormenta as palavras “*Ma destinée*” surge então como mais uma entre as diversas imagens de turbulência (ondas, redemoinhos) que aparecem um pouco por toda parte em sua obra, seja ela literária ou plástica. Nele, Didi-Huberman encontra a expressão formal para os tormentos psíquicos ou, poderíamos dizer, a conquista de uma *forma de turbulência*, alcançada apenas com o ritmo incessante do trabalho artístico que, para Hugo, era como o trabalho do mar.

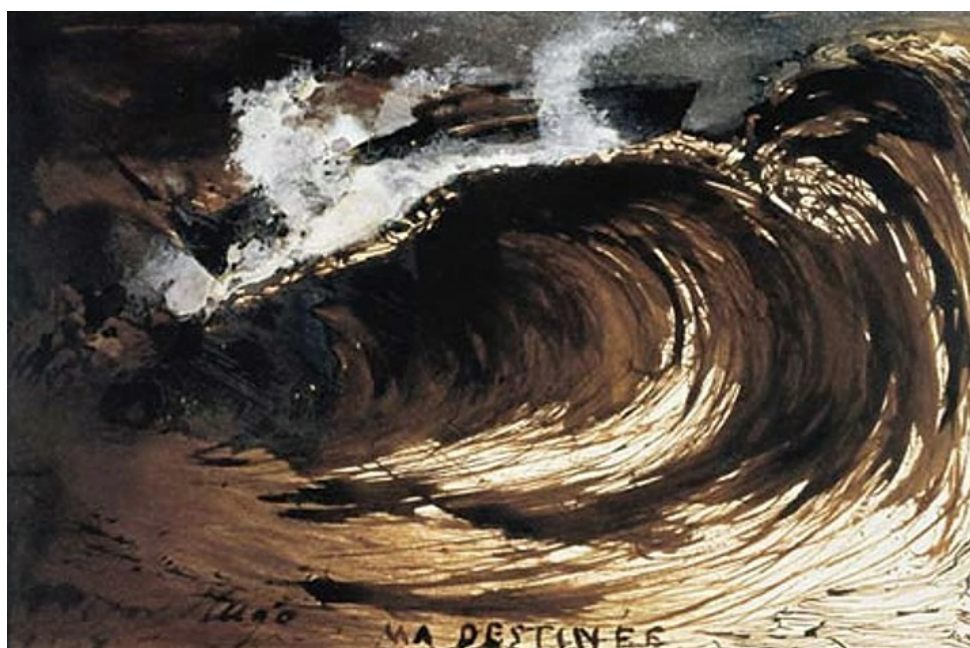
Tal forma ondeante e tempestuosa daria conta de expressar a ambiguidade, a violência, os “abismos moventes” de qualquer experiência do desejo. Em sua onda ao mesmo tempo corpórea e fantasmática, na qual a solidez dos traços inferiores choca-se com o vapor que se eleva no ar, fugindo no ponto culminante da onda, passa diante de nós – profunda no seu belo paradoxo - mais uma das metamorfoses da Ninfa.

176 DIDI-HUBERMAN, Georges. op. cit. p. 52

177 Idem. *Ninfa profunda*: Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017, p. 07

178 Ibidem, id.

179 Ibidem, p. 08



O que parece “absurdo” na onda e que, entretanto, pertence a qualquer “lógica” soberana, poderia ser apreendido sob o ângulo de uma *composição de forças antagônicas*: “O eterno tumulto gera suas regularidades estranhas. Uma geometria sai da onda”, lembra Hugo nos *Trabalhadores do mar*. Ora, esta geometria é uma dialética: não há onda no mar (“abismo do baixo”) sem os sopros do ar (“abismo do alto”); não há direção linear, sem uma direção desviada “que atravessa”, mostra-se então brutalmente contrariada por um movimento inverso; [...] A onda sem cessar extravasa. Ela é “errante e versátil”, maneira de nomear a sua fluidez absoluta. É um “caos” a estremecer, mas será uma “ordem” a pensar. Como ela é “enorme”, Hugo a fez rimar com a palavra “informe”. Mas ela não deixa jamais, no final, de imprimir delicadamente as suas formas pregueadas sobre cada concha que ela lança sobre a areia “com um ruído vago”... A onda – que é preciso compreender na sua duração própria, no seu movimento de amplitude quase escultural seguido do seu desmaio no meio do oceano – estaria então *entre o informe e a forma*.¹⁸⁰

Diante do que Didi-Huberman chamou um movimento de “feminização dos meios fluidos” que, em Victor Hugo, é correspondente àquele de “fluidificação da mulher”, podemos pensar em como, de maneira muito próxima, a mesma correspondência se dá a ver em João Cabral. Se o mar em Hugo é “feminino, fecundo, desejável e perigoso”¹⁸¹, em Cabral, a onda, a chuva, o rio, a lama, o canavial, a Andaluzia, são igualmente femininos, férteis e ambíguos. Os meios fluidos em Cabral são não apenas feminizados, como erotizados.

180 Ibidem, p. 100

181 Ibidem, p. 58

Mas esta ninfa fluida e profunda, *criatura da sobrevivência e criatura da tempestade*, onde os motivos dos “tormentos fluidos” (o vento, a onda), se encontram com os motivos do “tormento amoroso” (desejo, perseguição erótica), depois de ser abordada no seu momento humanista (renascimento florentino), no seu momento romântico (Victor Hugo), será pensada por Didi-Huberman justamente no seu momento moderno¹⁸².

Da mesma maneira que um pensamento voltado para as sobrevivências e os anacronismos não é, de modo algum, uma simples nostalgia do passado, a própria história da arte, como diz Didi-Huberman, não se distancia de uma certa história poética, indo a imagem da Ninfa warburguiana habitar todo um universo de linguagem e não apenas de imagens.

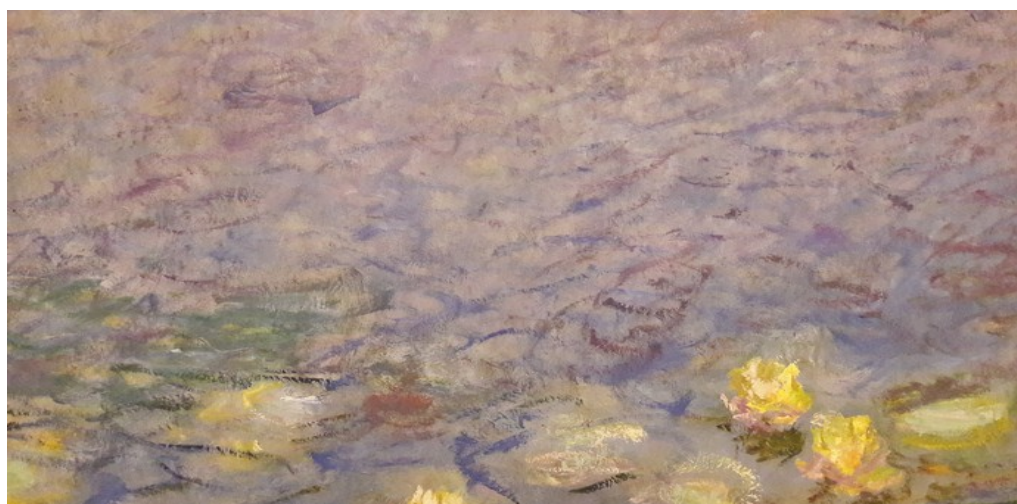
182 Para compreender a presença da Ninfa na modernidade é preciso, no entanto, endender a própria Ninfa de outra maneira. Para Warburg, lembra Didi-Huberman, a Ninfa “constituía bem mais que um simples motivo iconográfico: ela se revelava sob os traços de um verdadeiro paradigma. É então um personagem teórico à parte inteiro, portador, a esse respeito, de uma profunda lição de método.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126). Kurt W. Forster e Katia Mazzucco em *Introdução a Aby Warburg e ao Atlas da Memória*, na seção “A Magia da Ninfa”, também mostram como essa figura descoberta por Warburg nos afrescos de Ghirlandaio em Florença era vista por ele como uma espécie de alegoria de uma de suas ideias fundamentais: a da sobrevivência do antigo. “Naquele enigmática figura de menina acreditava ter encontrado nada menos que a chave para a compreensão do tema fundamental da sua pesquisa.” (FORSTER, MAZZUCCO, 2002, p. 17). Bogdana Paskaleva igualmente nos lembra que mesmo a ninfa existindo como fenômeno cultural ou personagem mitológico desde muito antes das pesquisas de Aby Warburg, foi ele, no entanto, quem “inventou e formulou a ninfa como um objeto científico”, ou um objeto, antes de tudo, teórico, capaz de não apenas alegorizar alguns de seus conceitos fundamentais, como o de *Pathosformel* e o de *Nachleben*, como também outros conceitos tais como o da imagem dialética e o conceito de aura benjaminianos. Assim como há uma dificuldade em dar um nome para a ciência de Warburg, também há uma dificuldade em simplesmente dar um nome à Ninfa. “É por isso que há tantos obstáculos em definir o que exatamente estamos estudando quando estamos estudando a ninfa - nós não sabemos como nomeá-lo: o personagem da ninfa, a “imagem” da ninfa, a *Pathosformel* ninfa, ou alguma outra coisa? Quando falamos nela, nós falamos de tudo isso ao mesmo tempo. A ciência sem nome tem os seus objetos sem nome, a ciência de muitas faces tem os seus objetos de muitas faces” (PASKALEVA, 2016, p. 01). “Uma personificação da Renascença pagã”, como escreveu Ernst Gombrich, “a perfeita encarnação do desejo erótico”, segundo Kurt Forster, “ser de sedução por excelência”, disse Alessandra Pedersoli, “figura por excelência do objeto amoroso”, escreveu Agamben em *Ninfas* a partir de Boccaccio, “ponto de intersecção da memória, do desejo e do tempo”, disse Georges Didi-Huberman; na multiplicidade de interpretações dessa figura recuperadas por Bogdana Paskaleva, o que se destaca é a compreensão da Ninfa como uma figura do desejo ou como uma imagem do objeto de desejo. Enquanto *personagem teórico*, essa imagem fluida alegorizaria também, vai dizer Didi-Huberman, um outro conceito fundamental para Warburg: o da migração das imagens. Essa migração ou fluidez das imagens é percebida por Didi-Huberman ao notar que a expressão “brisa imaginária”, justamente o elemento que era indicativo do desejo nas imagens renascentistas, vai aparecer um pouco por todos os lugares, como uma espécie de tópos literário. O fato desse tópos se espalhar por diversos lugares, chegando a aparecer, inclusive, como lembra Didi-Huberman, em obras modernas, nos preveniria “contra o erro que consistiria em ver no interesse pelas “sobrevivências do Antigo” nada mais do que uma pura nostalgia do passado clássico. *Mnemosyne* fala de desejo tanto quanto de memória, a *Nachleben* é uma questão de modernidade tanto quanto de arqueologia.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 128)

Didi-Huberman nos lembra das

“ninfas hölderlinianas na poesia simbolista, passando pela imensa produção “erótico fluida” e “atormetada” do romantismo francês [...] são os períodos modernos por excelência, os períodos onde tudo se reinventa graças a certas técnicas como em torno de uma certa noção de sujeito humano e, ao mesmo tempo, são os períodos por excelência onde nos apaixonamos loucamente pelas coisas antigas¹⁸³

A Ninfa, enquanto uma *Pathosformel*, mostra-se como “um cruzamento de preocupações morfológicas (diante das formas objetivas das imagens diante de nós) e de questionamentos antropológicos (diante das forças subjetivas das imagens no fundo de nós).”¹⁸⁴ É neste sentido, enquanto uma *forma de afetos*, que ela pode ser (re)encontrada, como lembra Didi-Huberman, em uma série de *morfologias fluidas*, na Ofélia, de Shakespeare, nos poemas oceânicos de Victor Hugo, atravessando diversos momentos da pintura de Gustave Courbet, na qual a reconhecemos na “Bacante adormecida”, nas “Banhistas”, na inquietante “Origem do Mundo”, na tempestuosa “Onda” que, não tão distante daquela de Victor Hugo, deixa ver também algo de um *páthos trágico* expresso na textura fluida e no movimento intensificado do mar e do céu.

No final do século XIX, Ninfa se espalha por todos os lugares, adota todas as posições e “toma partido” em todos os domínios da matéria, como do espírito [...] À espera deste tão secreto e tão grande pintor da Ninfa: Claude Monet que, durante mais de trinta anos, terá voltado seu olhar – até perdê-lo de vista – na falsa imobilidade das Nymphéas [...]”¹⁸⁵



Claude Monet, *Nymphéas* (1914-1926) (detalhe) Paris: Museu Orangerie (Foto: Maura Voltarelli)

183 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015, p. 129

184 Ibidem, p. 142

185 Ibidem, p. 133 e 134

Na literatura, lembra Didi-Huberman, as morfologias fluidas se deixam ver em Herman Melville, com seu *Moby Dick*, em Virginia Woolf, com *As ondas*, no desejo do poeta Rainer Maria Rilke de habitar a ressaca, de mergulhar na onda ou, mais próximo de nós, naquele que diz “*eu quero o fluxo*”, desejo de dissolução em um estado líquido embrionário em que o corpo se desintegra e se animaliza, expresso por Clarice Lispector em *Água Viva*.

Como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, *ela é aérea*, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? O do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto¹⁸⁶

A ampliação de um fluxo, tal como a reverberação de ondas provocada num lago após a queda de algum objeto, metaforiza os próprios fluxos do desejo em seu movimento desordenado como uma febre que se expande até jorrar para fora do corpo. No centro do desejo feminino, encontramos justamente *nymphè*, os pequenos lábios do órgão sexual feminino, sendo agitados e tocados.

Lábios: órgãos dos nossos movimentos mais íntimos, os mais fundamentais. Troca entre o exterior e o interior, lá onde inspiramos o ar ambiente e onde expiramos nossas emoções, nossos desejos, nossos suspiros, nossas falas. Órgãos do mistério da reprodução (as ninfas). Dotados desses movimentos, desses gestos fundamentais que são a pulsação da abertura e do fechamento¹⁸⁷.

Mas é Georges Bataille quem leva ao limite todos esses temas ao falar, como lembra Didi-Huberman, do motivo da “cabeleira feminina” (talvez apenas uma outra forma do emaranhado de pelos genitais), ao mesmo tempo em que usa expressões como “figuras fulgurantes”, “figuras fugitivas”. Não parecem de algum modo próximas dessas morfologias fluidas as figuras fugitivas e fantasmáticas de *Pedra do Sono* e mesmo a imagem dos “cabelos que são nuvens”?

186 LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 27 Grifo nosso

187 DIDI-HUBERMAN, Georges, “A la recherche du temps agi” (prefácio) in: PRÉVOST, Bertrand. *La peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Actes Sud, 2007, p. 13

Sobre as cabeças, os cabelos corriam abundantes , tão estrangeiros à fixidez das fontes quanto as mais transparentes medusas que a luz banha através das ondas [...] As figuras as mais fugitivas são assim projetadas no espírito e as figuras fogem do espírito: mas é certo também que uma verdadeira aflição não atingirá aquele que não fugiria das suas figuras da mesma forma que elas mesmas lhe fogem?¹⁸⁸

Na modernidade, os acessórios em movimento essenciais na figuração das ninfas, entre os quais o cabelo é um dos exemplos, são reconvocados, mas agora não mais como um simples detalhe, e sim assumindo um papel de intensificação e mesmo de excesso. Temos, desse modo, uma fotografia como a de Pierre Jahan, “Jorro de espuma”, lembrada por Didi-Huberman. Em uma espécie de recordação do próprio nascimento de Afrodite, vemos na imagem uma *forma feminina* que invade a espuma. O jorro d'água capturado surge quase como um fantasma de um corpo ao mesmo tempo violento e delicado.



Pierre Jahan, *Vague jaillissement d'écume* (1935)

Ao ver a imagem desse jorro d'água (cujo avesso poderia ser muito bem um jorro de sangue) não escutamos a voz clara de Raimundo falando de Maria como uma fonte, “líquido

188 BATAILLE, 1970, apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015, p. 151

que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar”?

Ainda uma outra imagem nos traz a atmosfera de fluidos em que desliza essa *mulher líquida* que, assim como aparece em João Cabral, é também objeto de desejo dos surrealistas no contexto daquela que Didi-Huberman chamou a sua “erótica de fluidos”. Ao falar dos motivos fluidos do cinema francês dos anos 20, Didi-Huberman cita, entre outros, o filme *L'Atalante*, de Jean Vigo, e reproduz um fotograma do filme onde vemos a Ninfa a dançar nas águas profundas, a um só tempo fluida e fantasmática, como ela nos chega em diversas imagens poéticas de João Cabral. “A Ninfa se torna aqui a mais presente e no entanto inacessível habitante das águas profundas, ela dança nessas águas lentamente, fantomaticamente, enquanto sufoca, quase morto, o homem que ainda a deseja.”¹⁸⁹



L'Atalante, Jean Vigo (1934)

Nos fluidos desliza essa mulher líquida em um movimento de ressaca de todas as coisas. Como não lembrar, a propósito, dos motivos fluidos que igualmente invadem o filme “Limite”, de Mário Peixoto, lançado em 1931. A água, em seu movimento de vida e morte, atravessa um filme limiar por excelência, como é “Limite”, cujo silêncio, ensurdece.

Entre outras belezas, o filme nos dá as muitas portas e janelas, limiares sobre os quais pousa a câmera ligeira, lenta e precisa, seja em seu gesto de aproximação minimalista que, no

189 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015, p.

mesmo movimento, revela e indetermina, seja em seu gesto de vertigem, quando a câmera literalmente dança sobre uma, entre tantas, paisagens de água. Tudo é movimento.

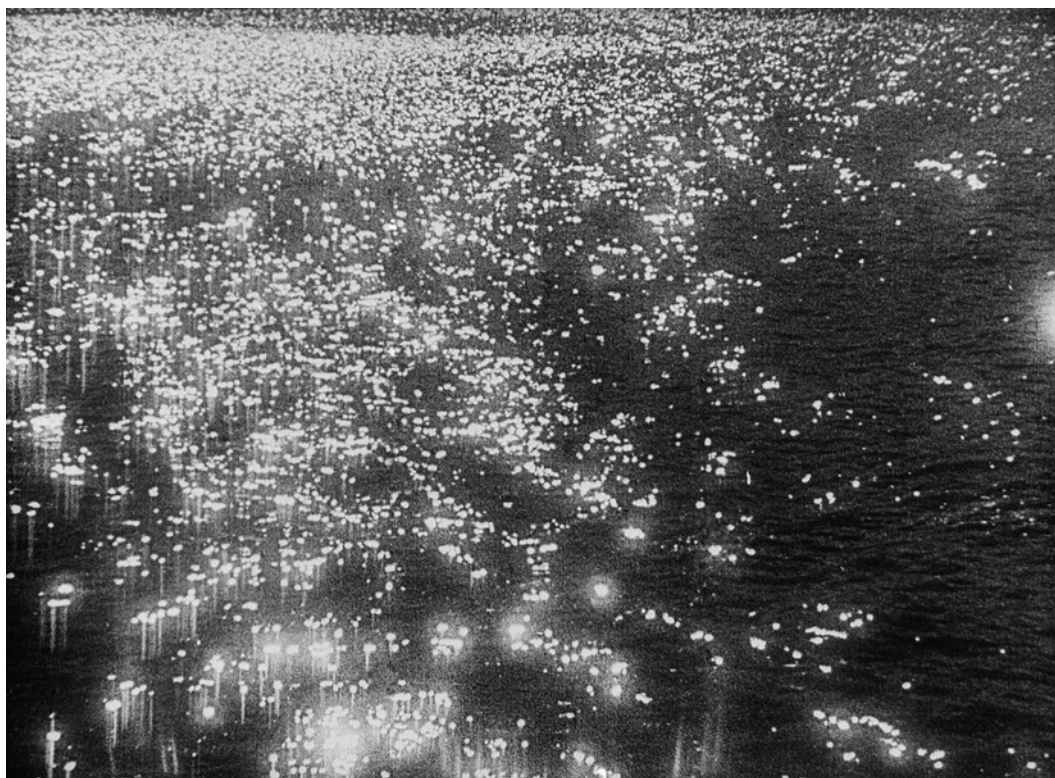
Fluidos que tumultuam a paisagem em uma permanente estranheza de atmosfera e de textura. Turbulências. O quieto é apenas presságio. Um sopro. O vento sobre os cabelos. O vento a estremecer todas as coisas, a levantar sutilmente a barra do vestido de tantas mulheres que passam, a enrugar os matagais, a fazer flutuar as folhas, a varrer os restos para as portas velhas dos casarões que ele faz hesitar, nem abertas nem fechadas. A indecisão dos pés, o cansaço, a dissolução, a paixão que ainda se lê escrita sobre a partitura rasgada. Tudo é movimento.

Os beirais das casas correm. As rodas giram sobre os caminhos empoeirados e se transformam, no deslizar furtivo da câmera, em rodas de uma máquina de costura com seu batimento regular e incansável. O tema musical é uma tempestade à parte, quando é agil, mas também quando é fundo e melancólico. As coisas passam....passam tão rápidas que chegam apenas como borrões, manchas de movimento. As cruces no cemitério, os cruzamentos, as passagens...O barco à devira e a imensidão opressiva e sedutora do mar. As nuvens negras a vagar sobre o céu.

Em sua sequência final, o filme monta de forma convulsa e frenética imagens de um mar em fúria e de uma fuga em disparada. O mar. Sua erupção sobre as rochas, suas espumas abundantes, o entrelaçamento de seu recuo e de seu ataque. Ritmos. A pulsação da onda que sobe e desce inconstante. A vaga que se estende e se recolhe. Explosão de uma vitalidade líquida. Desmesura cuja outra face é a da morte. A morte é o início e o fim. Os focos de luz sobre o mar calmo. Vagalumes errantes. Cristais a faiscar sobre a água que é o início e o fim. Que é a ausência de início e fim, que é desejo.

Diadorim acendeu um fogueiro, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. [...] Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me lembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me lembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. [...] eu me esquecia de tudo, num esparecer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende.

Perto de muita água, tudo é feliz.¹⁹⁰



Cena do filme Limite (1931), de Mário Peixoto

Em suas aparições intermitentes, nos labirintos de todos os seus fluxos, a ninfa líquida pode ser vista um pouco por todos os lugares, “ela sabe por todos os lugares passar, ou se infiltrar, ou se apaixonar, ou turbilhonar aqui e lá...Sua graça mesmo é o signo [...] da sua sobrevivência.”¹⁹¹ E como resposta àqueles que decretaram a sua desapareição, ou mesmo associaram a vida líquida a algo como uma “vida desintegrada” no sentido negativo, ou a ideia da “*jeune fille*” como sendo um puro produto da sociedade de mercado, Didi-Huberman diz ser necessário, antes de tudo, “investigar a extensão do campo da ninfa”.

Não seria necessário dizer, simplesmente, que Ninfa é indestrutível no sentido em que Freud, depois de Spinoza, pôde falar do desejo ele mesmo – que ela encarna – como de algo indestrutível por excelência? A juventude da Ninfa não tem portanto idade. Ela não nos é tão antiga porque ela sabe atravessar nosso contemporâneo. Ela não nos é tão contemporânea porque ela não cessa jamais de retornar de longe¹⁹²

190 ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 45

191 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015, p. 164

192 Ibidem, p. 165

Assim a reencontramos, enquanto *forma fluida* e feita de desejo em um poema de João Cabral onde o cruzamento de preocupações morfológicas e antropológicas se destaca. Trata-se de “Jogos frutais”, outro exemplo de *Quaderna* em que o poeta se serve da forma de outros elementos para falar de sua mulher líquida. Dessa vez, as frutas do Nordeste emprestam seus gostos, suas cores, texturas e cheiros para falar da mulher e o poema parece atingir com precisão esse lugar instável onde a forma é desejo e o desejo é forma.

Construído em quartetos e tercetos que se alternam, com versos curtos de ritmo ágil e bem marcado, o poema nos traz uma mulher sem transparência, cuja textura densa lhe é emprestada da fruta. Para facilitar a leitura, dividimos o poema em quatorze partes de quatro estrofes. Adjetivos como “concreta”, “densa” e “intensa” marcam os primeiros movimentos do poema. A imagem do mel aparece em dois versos, assim como também é repetido duas vezes o adjetivo “intensa” em uma retomada de ritmo, mantendo o encadeamento das imagens entre a segunda e a terceira estrofe da primeira parte.

Por ser “sem transparência”, de aspecto sólido, a mulher/fruta que aos poucos vai se desdobrando no poema é identificada com uma intensidade de mel, não de águas claras. Como vimos, na tradição clássica, a água sempre foi associada às ninfas, e, em alguns textos, o mel também aparece associado a essas figuras femininas pelo seu sentido de fertilidade e pela sua doçura que remete ao prazer. No poema, esse prazer se traduz formalmente no uso repetido do adjetivo “intensa”. Além disso, no contexto do poema de João Cabral, o mel em sua morfologia mais sólida, mesmo pegajosa, sem deixar de ser fluida, serve muito mais à solidez que se quer associar à imagem feminina do que as águas claras, sem deixar de sugerir qual seria a natureza dessa imagem feminina. A “intensidade de mel”, neste sentido, permite falar do *desejo como forma*. Não se trata de um desejo sem medida, um “desejo que cega”, como diz o poema, mas de um desejo que se determina pela *forma*, pela própria natureza da imagem.

Da mesma maneira, a fruta é imitada não pelo seu conteúdo, mas pela sua *forma*, pelo que nela há do aspecto da mulher de que falam os versos, ou, como diz João Alexandre Barbosa, pela sua “imagem de relação com a mulher”.

O que se imita neste caso é menos o objeto fruta do que a sua imagem de relação com a mulher, quer dizer, o momento de seu curso em que ambos os termos (mulher e fruta) falam a mesma linguagem. Repita-se: imitação da forma, e não do conteúdo, a via para o abstrato está assegurada sem que se percam as matrizes do concreto.¹⁹³

193 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São

A última estrofe dessa que classificamos como a primeira parte do poema parece já resvalar em um território de desejo e prazer erótico, sem deixar de buscar emoldurá-los em uma forma específica. Eis que essa forma mais uma vez se mostra na imagem do mel.

E tens idêntica
carnação de mel de cana
e luz morena¹⁹⁴

O mel serve de fato de modo muito particular aos fluidos do prazer. É ele mesmo fonte de prazer e de atração, ele mesmo de aspecto ambíguo, não se pode dizer se sólido ou líquido, habita mesmo um lugar entre os dois, e quando, em um deslizamento de formas, ele de repente surge no poema associado à cana-de-açúcar, o desejo enfim toma forma. A carne, lugar do desejo, do prazer sexual, da vivência do corpo, ao se fazer de mel e de cana, permite ao poeta falar do desejo e da mulher a partir de uma imagem retirada da tradição clássica e de outra retirada do seu universo particular, das paisagens de sua infância. Da cor amarelada que ambos partilham, o mel e a cana ainda dividem o açúcar, o doce, dividem o prazer. Assim, o poeta chega à luz desse corpo, sua luz interna que não é sem cor, mas que do mel e da cana, do sol do Nordeste, empresta o tom moreno.

Na segunda parte, a mulher/fruta é descrita no poema a partir de substantivos como “cristais” e “ar”, o que lhe dá uma consistência vaporosa, quase sublime quando pensamos nos cristais. O adjetivo que acompanha as palavras cristais - “luminosos” - enfatiza ainda mais esse aspecto evanescente da imagem. No entanto, essa luz que em diversos momentos aparece no poema é a luz do sol do Nordeste, uma luz que transmite à imagem uma pulsão de vida que, em João Cabral, é também vontade de construção, o desejo de dar forma ao poema.

de volta às construções de razão como as antes
das que irradiam em torno
o espaço de um mundo de luz limpa e sadia
portanto
justo¹⁹⁵

É neste sentido que a imagem surge em sua “carnação dourada, solar e alegre”, retirada por instantes dos mistérios em que se encerram os cristais e trazida para o espaço

Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 167

194 MELO NETO, João Cabral de. “Jogos frutais” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 248

195 MELO NETO, João Cabral de. “Exposição Franz Weissmann”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 82

onde ela pode ser tocada com as mãos. Em seguida, as brisas do Recife é que lavam a imagem, tocando-a como uma brisa do desejo – *brise imaginaire* – e a fruta que diz a mulher é tanto o sol quanto o cristal.

Mas ao poeta lhe interessa a fruta que pode ser mordida, a fruta que diante dele se abre, não a que se fecha partindo. Por isso, ele vai dizer:

O teu encanto está
em tua medida,
de fruta pernambucana,
sempre concisa,

Novamente, parece haver uma tentativa de tornar a imagem próxima a partir daquilo que lhe é próximo. Por isso, não é qualquer fruta que se mostra capaz de dizer a mulher, mas apenas a fruta de Pernambuco, a fruta que pode ser, como planejava Raimundo, desenhada. Os adjetivos que aparecem nesse trecho resumem quase que o movimento de toda uma poética e, mais especificamente, falam de uma poética do feminino em João Cabral que se interessa pelo feminino enquanto *forma*, enquanto tema que pode ser trabalhado e retrabalhado em suas variações, desintegrações, em suas semelhanças e diferenças.

“Jogos frutais” é quase um exercício serial em que Raimundo joga com a imagem para melhor desenhá-la. A mulher que lhe interessa é aquela que ele possa abrir, por isso o fruto de que aqui ele se serve para falar da mulher não poderia ser outro que não o “fruto medido” de Pernambuco, a *fruta forma*.

O deslizamento de formas que o poema realiza continua a fazer-se e a mulher segue sendo descrita a partir da fruta, mas também da cana. A cana-de-açúcar lhe empresta a exatidão de suas linhas, a sua elegância. Em outros poemas, João Cabral também se vale da cana, enquanto um elemento da sua paisagem regional, do seu microcosmo, como disse Benedito Nunes, para falar da mulher. Em “Alto do Trapuá”¹⁹⁶, a cana surge feminina, emprestando à mulher as mesmas características de linhas uniformes e exatas, as cores claras, o porte aristocrático.

Não só a cana, mas também a lama que povoa as suas recordações de infância, lembra ao poeta das formas femininas. Em “Aventura sem caça ou pesca”, de *Crime na Calle Relator*, a lama dá lugar ao rio para falar da mulher. A “lama fêmea” surge como espaço a ser explorado pelo menino como se explora um corpo de mulher. A ele restaria deixar-se ir pelo

196 MELO NETO, João Cabral de. “Alto do Trapuá” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 134

seu “leito sensual e morno”, lançando-se nas delícias e nas sombras do caminho. A experiência que se dá a ver nos versos, disfarçada naquela de andar sobre a lama, não parece outra que não aquela da possessão.

Mas havia o andar pela lama,
amor e medo, pedra e mel,
e era o fim mesmo da aventura
esse andar na lama: ela tem
carinho de carne de coxa
e das mucosas que contém,
certa textura feminina,
acolhimento de mulher,
e certa qualidade viva
que a faz lasciva para o pé.
Andar nela é do bom difícil,
um arrancar-se que não se quer¹⁹⁷.

A lama talvez tenha servido a João Cabral para falar da mulher justamente por aquilo que ela traz de úmido, sendo a lama a água que se mistura à terra e se cola ao corpo, sendo difícil de arrancar. É a mesma umidade da qual se quer e não se quer sair que “Jogos frutais” denuncia em alguns momentos, como conteúdo latente nas fibras da cana, como o desejo líquido que se abriga nos interiores da mulher. Nesse momento, a figura feminina é novamente poço e profundidade:

Porém profunda
tanta fibra desfaz-se
mucosa e úmida.

É possível notar nesses poemas que citamos que João Cabral faz uso daquela que Antonio Carlos Secchin chamou uma técnica de *deslocamento* no tratamento do tema erótico por meio da qual “o poeta, desviando-se (aparentemente) do objeto feminino, efetua intensa sexualização das imagens que o conotam”¹⁹⁸. De fato, tanto frutas, quanto a cana-de-açúcar ou a lama, surgem úmidas, sensuais, altamente erotizadas nos poemas.

No caso da fruta, seca por fora, úmida por dentro, ela revela-se múltipla, assim como a mulher vai terminando por se mostrar, a exemplo do que acontecia nos outros poemas, em sua natureza tensiva e ambígua. Apesar de ambígua, o poeta a afirma sem metafísica, pois ela lhe interessa enquanto *forma*, enquanto coisa que pode ser desenhada, examinada, controlada.

197 Idem. “Aventura sem caça ou pesca”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 290

198 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 146

“Jogos frutais” parece encenar dessa maneira algo da tensão da obra cabralina, pois à voz do poeta que insiste em afirmar obsessivamente a perfeição de seu fruto medido, de justo tamanho, se contrapõe uma voz que parece interna ao próprio poema, infiltrando-se em alguns instantes como um contra-movimento que instala e gera a tensão.

O poema segue fazendo-se como se fosse aos poucos retirando diversas camadas de sentido da imagem, descascando-a como se descasca uma fruta para então poder saboreá-la. Porque o que nessa fruta interessa é sobretudo o prazer de saboreá-la, saciar a urgência de “fundir-nos nela”. Não há como não ler esses versos de outra maneira que não seja como mais uma forma encontrada pelo poeta para falar do desejo por um outro corpo, do ato sexual em si mesmo, a partir de outros elementos.

No poema “As frutas de Pernambuco”, de *A escola das facas*, parece ser essa mesma tentativa de falar do desejo erótico e do ato sexual a partir das frutas da sua paisagem de infância que volta. No poema escrito em dísticos, as frutas de Pernambuco, lugar masculino para o poeta à medida que não gera nada e apenas “agride tudo”, são descritas como “frutas fêmeas”, igualmente sedentas. Nesse poema entretanto, o poeta encontra uma imagem que ainda aparecerá em diversos outros poemas para se referir à Andaluzia e ao seu caráter fértil, de terra que gera continuamente, sem cessar, opondo-se, nesse sentido, à paisagem árida de Pernambuco, mas não às suas frutas, que, como a Andaluzia,

São ninfomaniacas, quase,
no dissolver-se, no entregar-se,

sem nada guardar-se, de puta.
Mesmo nas ácidas, o açúcar,

é tão carnal, grosso, de corpo,
de corpo para o corpo, o coito,

que mais na cama que na mesa
seria cômodo querê-las¹⁹⁹.

É quase a mesma imagem que salta de um poema para o outro. Em “Jogos frutais”, em detrimento do que alimenta, a fruta é referida apenas pelo prazer que pode oferecer. O mesmo acontece em “As frutas de Pernambuco”, onde a cama é o lugar ideal para querer tais frutas, e não a mesa. Além disso, é a experiência do corpo na forma do prazer que se experimenta ao

199 MELO NETO, João Cabral de. “As frutas de Pernambuco”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 112

unir-se a outro corpo que está em questão em “As frutas de Pernambuco”. A repetição quase obsessiva da palavra corpo, que aparece três vezes no espaço de dois versos, já seria suficiente para perceber a importância que o desejo corpóreo adquire no poema. “Ninfomaníaca”, palavra recorrente em João Cabral, como veremos mais adiante, resume esse estado febril de vida, o dissolver-se que é metáfora para a própria fluidez do desejo e, ao mesmo tempo, aponta o que nos parece ser a natureza de tais frutas, de tais mulheres.

Novamente, trata-se em “Jogos frutais” de uma mulher jovem - “és fruta de carne jovem – toda ela feita de desejo. Os adjetivos que o poema acumulam por si só dão conta de expressar tal desejo: “ácida” e “acesa” para falar da carne, “nervoso” para falar do cajá, e o ritmo segue em ascendência feito um crescente de sensações que é como a erupção de um sabor muito intenso que permanece na boca.

É fruta sobrevivente, porém fruta que não sacia, que quanto mais se deseja, mais se quer, que não termina nunca de ser desejada, como outrora era a imagem que nunca se deixava terminar de abrir. A sede de que falam os versos não serve apenas como metáfora do desejo, mas, pensando no próprio sentido literal da palavra, sede é antes de tudo sede de água, vontade de água. A água de que é feita a fruta, a fruta de que é feita a forma feminina do poema.

Fruta líquida, terminam por dizer os versos, mas também fruta podre. Solar e bela, mas, ao mesmo tempo, mórbida, e que seduz justamente pelo que também tem de mórbido. Feito fruta decaída, o procedimento de rebaixar a imagem faz dela ainda mais complexa, paradoxal no que tem de vida e morte. Quase podemos ver latente nessas imagens algo da própria poética cabralina com sua vontade de construção, suas salas arejadas, iluminadas, seu impulso solar sendo invadido, no entanto, por um incômodo, um mofo repentino e indesejado, um cemitério, uma aversão, um desejo que toma forma, mas que também escapa de uma única forma.

Nos seus movimentos finais, o poema reafirma a fruta pernambucana de dentro dos seus inquietantes paradoxos. De repente, ela perde sua medida, seduz no intervalo dos seus contrastes, entre o verde e o podre, nos abismos da sua ambiguidade. Aqui não há mais como separar João e Raimundo, ou como não ouvir um no outro, porque, “de há muito e sempre”, “uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”²⁰⁰.

200 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 152

Sabes a ambas
em teus contrastes de fruta
pernambucana.

[...]

És assim fruta verde
e nem tão verde,
e é assim que te vejo
de há muito e sempre.

E bem se entende
que uns te digam podre e outros
te digam verde.

O poema de abertura de *Quaderna*, “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, parece concentrar os procedimentos de “imitação da forma” de que o poeta se valerá para falar da imagem feminina nos demais poemas do livro. Desse modo, que seja ele o poema de abertura, é, por si só, sintomático da maneira pela qual João Cabral falará da mulher e, mais ainda, da natureza da mulher que lhe interessa poeticamente.

“Estudos para uma Bailadora Andaluza” é um longo poema de seis partes, cada uma formada por oito quadras “em redondilha maior; primeira parte: rimas em /i/ , segunda em /e/ , terceira em /i/ , quarta em /i/ , quinta em /e/ , sexta em /i/”²⁰¹. Na exploração da quadra, no entanto, que remete a gêneros literários mais populares como a trova, podemos pensar que o poeta talvez respondesse à sua vontade de comunicação; mas também, no contexto de um livro como *Quaderna*, em que a quadra e toda uma organização compositiva do poema em torno do número quatro ganha destaque, a escolha de tal forma responde às próprias exigências da composição.

Largamente empregada por João Cabral, a quadra torna-se paradigma em *Quaderna*. É a *cuardenia via* como um módulo controlador da elaboração e do encadeamento das imagens. Instrumento metodológico de precisão analítica, a quadra, exercendo função cartesiana, permite dividir um objeto em tantas partes quantas sejam necessárias ao seu perfeito entendimento poético. Por intermédio dessa divisão “analítica”, nos dois níveis de linguagem – linguagem-objeto e metalinguagem – um dos quais, o da metalinguagem, sobrepõe-se reflexivamente ao outro – continua o processo de decomposição da metáfora, responsável pela estrutura translúcida de “Estudos para uma Bailadora Andaluza”²⁰²

201 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 133

202 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 114

Logo no título do poema, chama atenção a palavra “estudos” que poderia aproximá-lo do universo plástico da pintura. A “visualidade da cena”²⁰³, como bem notou Costa Lima, se impõe nos versos. Há em sua extensão e na maneira como o poema explora a imagem da bailadora qualquer coisa que parece de fato nos remeter a diversos esboços, às composições seriais, estudos de uma mesma imagem, “aproximações”, como disse Costa Lima, para que se chegue à “forma exata”, variando entre si em relação ao ângulo em que ela é desenhada, à luz, aos diferentes gestos e posições assumidos pela imagem que se quer apresentar, como uma exaustiva preparação que antecede ou adia o que seria o quadro final.

O título da composição já ensina a maneira da abordagem: a) estudos, aproximações, b) de uma bailadora e não de uma bailarina. Estudo não dos sentimentos que desperte – estes ficarão sob as palavras dos versos – mas da figura acesa. Por isso estudo não propriamente da dançarina, mas da dança, do corpo em dança²⁰⁴

Os diferentes estudos exploram, portanto, a mesma imagem – a de um “*corpo em dança*”, para usarmos a expressão de Costa Lima²⁰⁵ – a partir de outros elementos de que o poeta se serve para melhor apreender tal imagem em movimento, apresentando e experimentando os meios de tentar abri-la, de se aproximar dela e fazê-la habitar enquanto *forma* o poema.

I
Dir-se-ia, quando aparece
dançando por siguiurias,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.

Todos os gestos de fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.

Então o caráter do fogo
nela também se adivinha:
mesmo gosto dos extremos,

203 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 298

204 Ibidem, p. 299

205 Ibidem, id.

de natureza faminta.

gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.

Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas siguiurias,

de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha²⁰⁶.

Na primeira parte do poema, reproduzida acima, o fogo serve ao poeta para falar da *imagem feminina em movimento*. O poema inicia-se em hipótese com o modo condicional do verbo dizer - “dir-se-ia” - no que parece uma antecipação da insuficiência do fogo para dar conta de dizer tal imagem; essa insuficiência apenas será afirmada de maneira mais clara nas estrofes finais da primeira parte. O sentido de hipótese é ainda reforçado com a repetição da mesma construção verbal na segunda estrofe. Diante do emprego do modo condicional do verbo, Benedito Nunes chama atenção para o fato de o poema postular a “identidade categorial entre dois termos apenas como hipótese descritiva.”²⁰⁷ Segundo ele, falta às imagens que vão se suceder ao longo do poema, “a unidade de apreensão, com fundamento num nexo de semelhança, da metáfora em estado puro [...]”²⁰⁸

A bailadora, neste sentido, não é o fogo, este último não lhe serve como metáfora. O que o poema ensaia parece muito mais um exercício de aproximação entre duas imagens distintas por aquilo que elas possuem em comum do ponto de vista morfológico. Sobre essa mesma conversão da imagem em metáfora também disse Costa Lima.

206 MELO NETO, João Cabral de. “Estudos para uma Bailadora Andaluza” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 199

207 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 115

208 Ibidem, id.

Na identificação da que dança com a imagem do fogo, não se contrai o fogo na intimidade da mulher, o que se daria pela conversão da imagem em metáfora (mulher de fogo, por exemplo, em metáfora-clichê da sensualidade). O movimento é inverso. São as entranhas dançadas que constituem a imagem do fogo²⁰⁹

Em uma atmosfera marcada por intensa visualidade, a primeira cena que o poema descortina é a de uma aparição que surge dançando. Logo no primeiro verso, percebemos a ocorrência de um *enjambement* que suspende o sentido do verbo “aparecer”. A irrupção da imagem feminina no poema ganha com esse recurso formal uma densidade muito maior e a aparição é percebida quase como um susto. Identificada inicialmente com o fogo, a bailadora dividiria com ele características como o aspecto evanescente da chama, que o próprio uso do verbo “aparecer” também enfatiza, terminando por se comunicar com o que o fogo possui de mortífero, sua potência de devastação e esterilidade.

Mas, sobretudo, o que as estrofes seguintes deixam ver é que o fogo serve inicialmente para falar dessa mulher que dança sobretudo por aquilo que ele lhe empresta de ardor, um ardor que não parece outro senão o próprio ardor do desejo. Ao falar dos gestos da bailadora como “gestos do fogo”, “gestos das folhas do fogo”, lembrando o cabelo e mesmo a língua, cujas formas curvas e convulsionadas pelo movimento da dança recordam as chamas que também desenham curvas no ar, o poema parece falar de gestos de desejo, que poderiam também ser chamados de *gestos intensificados*, para lembrarmos Warburg, os gestos dos cabelos e das vestes em movimento que também incendiavam por serem os índices do desejo nas imagens renascentistas.

É justamente diante daquilo que ele chama um “paradigma coreográfico” que Georges Didi-Huberman lembra o fato de Warburg ter notado, em diversos artistas do Renascimento, o constante ressurgimento de um *gesto intensificado*, principalmente nesse processo em que o passo se transforma em dança. “Nietzsche no artigo sobre “A visão dionisíaca do mundo” já havia falado da dança como uma “linguagem gestual realçada”, o que é um modo de denominar a conversão do gesto natural (andar, passar, aparecer), em fórmula plástica (dançar, rodopiar, dançar a pavana).”²¹⁰

Um conceito como o de *Pathosformel* ao explorar a potência do *páthos* como gerador

209 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 299

210 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 219

de formas e também intensificador dessas formas guarda diversas afinidades com as reflexões de Nietzsche feitas em *O nascimento da tragédia*. Não por acaso, a potência do *páthos* pôde ser pensada por Aby Warburg a partir de suas leituras de *O nascimento da tragédia*, onde há uma superação da oposição entre paixão e ação e, como lembra Didi-Huberman, uma descrição da “força inconsciente como produtora de formas”, da “dor transformada em arte trágica”.

Toda estética de Nietzsche concerne ao problema da intensificação, quer se trate do dançarino dionisiaco que exacerba o gesto e, como um *Laocoonte* musical, “cinge-se de serpentes”, quer da “linguagem dos gestos”, elemento corporal importantíssimo na definição nietzschiana da atividade dionisiaca²¹¹

Nos termos de Nietzsche, o dionisiaco revela-se como um estado de embriaguez no qual a plenitude de vida ao tangenciar o divino aproxima-se do extremo de uma experiência de morte.

Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. [...] Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. [...] ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte [...] ²¹²

O fogo, mesmo que se mostre inadequado para apreender a imagem da bailadora, diz do desejo de que ela é feita. Um desejo que é tanto fonte de vida, quanto experiência de morte. Por isso, a bailadora traz a “carne em agonia”, “carne de fogo, só nervos”. A carne em agonia não é outra coisa senão uma carne que morre, que se deforma enquanto consome a si mesma. Ao mesmo tempo, por ser de fogo, só nervos (“só lâmina”), é carne que vive de maneira extrema. Nessa altura do poema, vemos que a aparição evanescente do início, o que a chama teria de inefável, é envolta em uma carnação do desejo de modo que a imagem se tensiona e se complexifica. Esse “corpo de ardor” a irromper no poema é visto por Costa Lima como um “corpo vivo pelas facas que cultiva” que se refere a outras imagens do corpo cultivadas ao longo da obra cabralina. Costa Lima não vê tal corpo como um objeto de desejo e sim como um corpo de luta, de resistência à vida severina. Talvez possamos, no entanto,

211 Idem, “Em busca das fórmulas primitivas” in: op. cit. , p. 183

212 NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 28

borrar tal separação entre resistência (luta política) e desejo, pois um corpo que deseja e, ao mesmo tempo, é desejado, é sobretudo um corpo resistente, isto é, indomável.

Esse corpo de ardor está mais para o corpo vivo pelas facas que cultiva do que para o corpo que, por sua ardência e sensualidade, carnalmente cativa. Ou seja, o corpo que aqui se cultiva antes se refere a outras imagens do corpo constituídas na obra do poeta, as quais, em comum, apontam para certa ideia de homem, mineral e de ossos, de carne transformada em nervos, para dele extrair maior potência ativa de luta, tanto contra a vida severina, como contra as sentimentalizações²¹³

O “gosto dos extremos” de que fala o poema, característica comum entre a bailadora e o fogo, parece ser o próprio gosto pela desmesura, pela intensidade do desejo, e aqui parece existir mesmo algo de um *páthos* trágico que atravessa a imagem. Não por acaso, o poema fala de seu “gosto de chegar-se ao fim”, de “atingir a própria cinza”, outro modo de dizer do seu gosto de morrer ou fazer morrer. Se morta, a imagem surge como era no primeiro verso do poema: uma aparição, um fantasma.

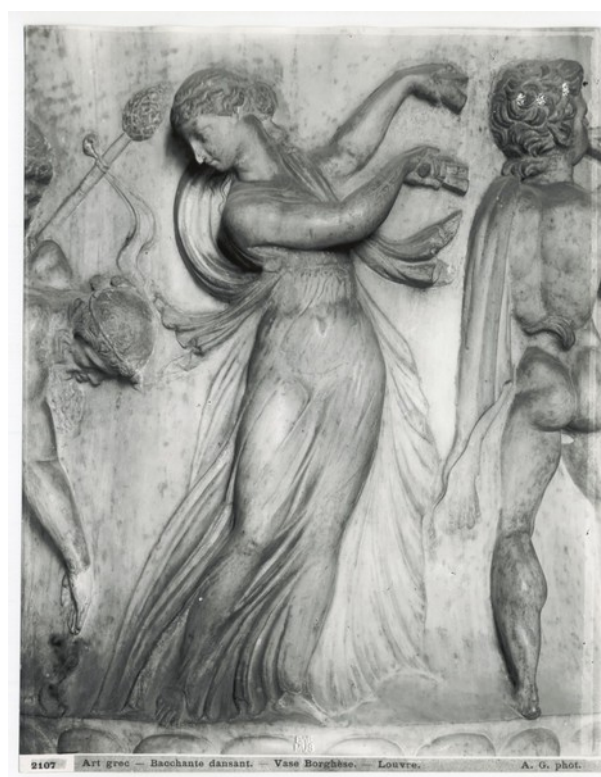
O próprio fogo, permeando seus cabelos,
 não os queimava. Os habitantes das aldeias,
 desesperados com tantas barbaridades,
 armaram-se e lançaram-se contra as Bacantes.
 Ah! Nosso rei! Vimos ali naquela hora
 fatos prodigiosos! O ferro das lanças
 não provocava sangramento em suas carnes
 e com um simples arremesso de seus tirsos
 elas cobriam de feridas hemorrágicas
 seus inimigos. Aquelas frágeis mulheres
 punham em fuga à sua frente os homens todos,
 prova cabal de que algum deus as ajudava.
 Depois desses prodígios vimo-las voltarem
 ao lugar onde começou sua corrida,
 às fontes que seu deus criara para elas,
 lavando ali as mãos ainda ensanguentadas [...] ²¹⁴

213 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 300

214 EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 238



Bacante agitando um tamborim, Vaso Borghèse. Museu do Louvre. (Biblioteca Nacional da França)



Bacante dançando, Vaso Borghèse. Museu do Louvre (Biblioteca Nacional da França)

Por tudo isso, por ser imagem de um desejo sem medida, que arde até queimar, o fogo não serve ao poeta para dizer a mulher que dança. Em outras palavras, há algo na *forma feminina em movimento* que o poeta não encontra na forma do fogo: a capacidade de arrancar-se de si mesmo. O fogo precisa ser provocado constantemente, atizado para não deixar de existir. No entanto, a bailadora não precisa de um outro para acendê-la, ela se acende sozinha, “é capaz de acender-se estando fria”, é capaz de sempre nascer de novo, mesmo estando morta.

Há na bailadora um sentido de sobrevivência, uma pulsão de vida e de desejo que no fogo, em determinado momento, se esgota. O fogo contém o que em todo desejo existe de morte, mas não o que nele também existe de vida. Há ainda nessa primeira parte do poema uma antecipação de uma imagem que aparecerá apenas em sua parte final. Ao dizer que a bailadora se acende “fibra a fibra”, metonimicamente há algo que nos remete à cana e mesmo à espiga que ao final conterà em si mesma a imagem desse *corpo-incêndio* que dança, como uma mênade em sua “carreira tresloucada”²¹⁵.

215 Ibidem, p. 210

No segundo estudo, o cavalo servirá ao poeta como tentativa de apreender a imagem e dizê-la em toda violência do seu desejo. Parece importante lembrar que o cavalo já havia servido ao poeta como imagem da própria poesia lírica metaforizada na imagem da flauta (“cavalo/solto, que é louco”) na *Fábula de Anfion*.

É com um sentido muito próximo que ele voltará a aparecer no poema em questão. Novamente, o cavalo serve de imagem para aquilo que é impossível dominar, que não se consegue dizer ou apreender totalmente. Por isso, essa segunda parte acumula expressões de ambiguidade, limiares que não se situam nem em um ponto nem em outro.

Logo na primeira estrofe, a bailadora é referida como uma possível cavaleira que subisse ao dorso da dança, como se sobe ao dorso de um cavalo. Por um jogo de imitação, a atividade de andar à cavalo é posta em relação de equivalência pelo poeta àquela da dança. No entanto, os versos logo fazem com que a imagem pare indefinida, situando-a em um intervalo entre ser cavaleira ou égua. Como um pensamento que de repente se infiltra no interior do poema, mas que está à parte, o segundo verso da primeira estrofe surge entre parênteses, um recurso formal que parece marcar a interrupção do ritmo do poema pelo pensamento expresso na dúvida em relação à posição exata da imagem de que se fala. A ambiguidade, que gera a própria dúvida, se instala nos versos como um nó que não se desata e apenas vai se adensando nas próximas estrofes. Estas passam então a referir-se tanto ao que a imagem tem de mulher quanto ao que ela tem de animal. A *forma em movimento* traz tanto a tensão de quem monta o animal, quanto a do animal que é montado.

Podemos pensar que essa segunda parte do poema ao referir-se principalmente à ambiguidade da figura feminina de que se fala, ressalta a animalidade de tal figura, o que ela traz de selvagem como coisa que lhe é emprestada do cavalo e que faz dela *forma indomável*. O aspecto selvagem da imagem é também aquilo que nela há de sombra, de inconsciente, o que nela há que se fecha e resiste à insistente abertura que o poeta busca empreender. Neste sentido, podemos pensar, com João Alexandre Barbosa, que “este grupo do poema, na verdade, veicula a derrota da tessitura imagística, ao mesmo tempo que se liberta da necessidade da “poetização” metafórica.”²¹⁶

O espaço limiar do “entre” é posto em destaque na sexta estrofe pela repetição da preposição “entre” que aparece duas vezes iniciando o primeiro e o terceiro versos. Na atmosfera tensiva dessa segunda parte, Costa Lima vê uma imagem para a própria tensão que,

216 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 172

segundo ele, atravessaria a poesia de João Cabral.

[...] como perfeitamente distinguir onde acaba em Cabral a linguagem que exprime e a linguagem que sobre si reflete, entre linguagem e metalinguagem? Os dois movimentos estão mutuamente entranhados como na bailadora a parte que cavalga e a que cavalga nela. Essa intersecção permanente não nos parece explicável se não partimos do ponto de vista da tensão em que lavra esta poesia²¹⁷

A própria imagem da dança ou dos corpos em dança, tão cara a João Cabral, também poderia ser pensada como uma manifestação artística que reflete o próprio lugar tenso e dialético da poética cabralina. Como lembrou João Alexandre Barbosa ao analisar o poema “A bailarina”, a dança surge como uma arte limítrofe, “situada entre o concreto do plástico-coreográfico e o inefável da música”²¹⁸, sendo apreendida no poema em seu ato de deflagração, sem que haja um desfecho. Este último permaneceria como “hipótese no horizonte do texto”, indicando que ao poeta, nesse momento, interessa, como diz João Alexandre, mais o processo do que a sua realização.

De maneira muito próxima, Waldecy Tenório diz que “na poesia de João Cabral, essa relação entre inspiração e trabalho resolve-se dialeticamente na dança. A dança é domínio técnico, disciplina, trabalho, mas é também improvisado, liberdade, inspiração.”²¹⁹

A bailadora então se suspende entre o que nela domina e o que nela é dominado, como quando nos descobrimos entre o sonho e a realidade no limiar que é o despertar, a tal ponto que uma passa a estar dentro da outra (e de novo surge a fruta dentro da casa), gerando a outra, e sendo, de modo intermitente, gerada por ela. Por isso, não há como traçar uma linha que divida ou permita separá-las. Como coisa ambígua, a questão não se resolve, e a bailadora é as duas coisas: é a égua e a cavaleira.

Como um corpo que dança, a bailadora parece se encontrar nessa segunda parte do poema em um intervalo difícil de capturar porque se situa entre a imobilidade e o movimento, recordando aquilo que Domenico da Piacenza no seu *Tratado sobre a arte de bailar e dançar* chamou de “dançar por fantasmata”. “Domenico chama fantasmata uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda série coreográfica.”²²⁰

217 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 302

218 BARBOSA, João Alexandre. op. cit., p. 51

219 TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul - SP: Ateliê Editorial, 1996, p. 150

220 AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 23 e 24

Ao se debruçar sobre o conceito de “dançar por fantasmata”, Giorgio Agamben lembra sua relação com a teoria aristotélica da memória na qual estão ligados intimamente tempo, memória e imaginação, já que, segundo Aristóteles, somente quem percebe o tempo é capaz de lembrar e tanto a lembrança quanto a percepção do tempo se dão através da imaginação.

A memória é feita de imagens (*phantasma*, em grego), neste sentido, dançar por fantasmata é dançar por imagens. “O verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na “imagem como cabeça de medusa”, como pausa não imóvel, mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica.”²²¹

Esta *pausa não imóvel*, esse entrelugar, seria o instante decisivo de toda uma *série coreográfica* porque recorda os movimentos precedentes e, ao mesmo tempo, carrega virtualmente os movimentos futuros. Passado e futuro tensionam-se em um presente feito de uma conflagração dos dois tempos, presente explosivo capaz de imprimir algo de um *páthos* inimitável dentro de uma série coreográfica. “É certo que nada se assemelha mais à visão da imagem como Pathosformel do que “fantasmata”, que contrai em si, em uma brusca parada, a energia do movimento e da memória.”²²² Agamben ainda diz “que as fórmulas, exatamente como as Pathosformel de Warburg, são híbridos de matéria e forma, de criação e performance, de novidade e repetição.”²²³

Algo do gesto suspenso entre movimento e memória está em questão no modo como João Cabral apreende a arte da dança. O que lhe interessa de fato parece ser o meio, o entre-movimento, o entre-tempo que caracteriza o “dançar por fantasmata”. O intervalo da dança parece criar na sua poesia o lugar dialético onde ele perfura e, ao mesmo tempo, perde a imagem.

A bailadora, suspensa nesse limiar, nessa pausa carregada de tensão, nos surge como uma imagem de natureza dialética. Nem imóvel, nem em completo movimento. Ela parece surgir então naquele lugar onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível, precisamente o lugar de onde nos olha a Ninfa, essa aparição que, oscilando, já se mostra como desapareição, imagem sobrevivente do passado (concentrada de memória), mas imagem lançada na direção do futuro (concentrada de energia dinâmica).

Mas ao poeta interessa, sobretudo, domar a imagem, apreendê-la enquanto forma no poema. Por isso, ele recorre a um terceiro estudo, dessa vez, experimentando a imagem do

221 Ibidem, p. 25

222 Ibidem, p. 27

223 Ibidem, p. 28

telegrafista. Na atenção da bailadora enquanto dança é que o poeta percebe algo da atenção que também existe no telegrafista, passando então a ver um no outro. A um instante de dúvida, uma hesitação que parece ter restado da parte anterior, se sucede, no entanto, a certeza. A terceira parte parece surgir entre todas as outras como a mais metalinguística do poema, não só pela referência ao telegrafista que transmite e decifra uma mensagem, talvez uma metáfora para o próprio poeta, como também pela hesitação entre dúvida e certeza que esta parte tematiza e que parece ser a hesitação permanente da poética de João Cabral. Ainda que o poeta assuma a certeza, como acontece nesse terceiro estudo, a dúvida parece permanecer como coisa latente que vigia à espreita.

No entanto, é preciso reafirmar a certeza para que todo poema não se desfaça em pleno ar, fugindo com a bailadora. E o que o faz ter certeza de que a telegrafia poderia conter a bailadora é justamente a “linguagem do diálogo” de que fala o poema, uma linguagem que estabeleça a comunicação, mas que se faça exata, “desflorida”, “linar”, “concisa”, todos adjetivos tão caros a João Cabral nos quais ele desejava obsessivamente fazer caber toda a sua poesia. A dança da bailadora em seus gestos precisos passa então a ter, como ele pretendia que também tivesse a sua linguagem, uma “dicção em preto e branco”, sem profundidade ou qualquer falha.

Como uma “forma exata”, a bailadora poderá ser então, na quarta parte do poema, dita a partir do camponês com o qual ela compartilhará a firmeza com que pisa sobre a terra. Como viu João Alexandre Barbosa, parece acontecer aqui uma ampliação

da perspectiva de *visão* da dança, incluindo as relações entre a bailadora e um contexto social mais amplo: agora a imagem da árvore lhe serve para dizer de uma radicação que, sendo da bailadora andaluza, a transcende para ser do homem ligado, “plantado”, na terra.²²⁴

Em uma imitação da forma do camponês, este último empresta à bailadora o que ele tem de duro e seco, a sua vocação de ser terra, estabelecendo então uma oposição entre a bailadora e a bailarina. “Há uma espécie de referência à imagem da bailarina que, tanto Mallarmé quanto o próprio João Cabral, haviam antes cultivado, agora recusada em função da “impureza” radicada desta outra.”²²⁵

A bailadora interessa justamente enquanto *forma impura* que não é divina, idealizada e

224 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 173

225 Ibidem, id.

assexuada como a bailarina, mas sim decaída no sentido de estar mais próxima à terra e à própria realidade regional do poeta. O que está em questão na opção por essa forma impura, como percebeu João Alexandre Barbosa, é a conquista de uma linguagem da poesia fundada, antes de tudo, no *aprendizado com o objeto*, que permitiria ao poeta “usar da linguagem da poesia para tratar daquelas coisas que o torturavam por não saber falar delas em verso. A conquista da linguagem da poesia significa [...] a conquista de dicções “impuras” com relação ao “lirismo” assexuado e mofino.”²²⁶

A conquista de uma dicção impura é que permitiu ao poeta ver na bailadora a própria realidade nordestina, da qual o camponês é imagem, tão cara à sua poesia. No *deslizamento de formas* realizado pelo poema, ou, naquilo que Luiz Costa Lima chamou um processo de “descascamento”²²⁷, a bailadora comparada ao camponês passa também a ser como a árvore. Ambos, camponês ou árvore, compartilham com a bailadora a sua íntima relação com a terra. Nos seus gestos dançantes que buscam a terra e a reafirmam a todo momento, pisando e repisando sobre ela de maneira coordenada, o poeta viu os mesmos gestos de pedra da sua “ética estética da aridez”, para lembrarmos Eduardo Sterzi.

O que João Cabral termina por realizar ao ver na bailadora uma imagem da sua paisagem regional é um questionamento em relação aos limites tradicionais do lirismo amoroso. O motivo feminino não se encontra, como percebeu Costa Lima, apartado da realidade na poesia de João Cabral, ao contrário, ele surge como mais um modo de refletir sobre ela e de fazê-la presente no poema. Tal feminino, no entanto, não deixa de ser pulsão erótica, mais uma variação do gesto de afirmação da vida até na morte, tão caro a João Cabral.

O amor não é uma trégua na realidade, assim como a “bailadora” não se confunde com seu esgaçar-se aéreo, a bailarina. Essa diferente maneira de olhar amor e mulher permite seja vista a proximidade desta com o que não entraria no poema amoroso tradicional, proximidade com o camponês, a árvore e a terra²²⁸

Vale lembrar que o vínculo entre mulher e terra que se desenha em “Estudos para uma Bailadora Andaluza” persistirá ao longo da poesia de João Cabral e será explorado em diversos poemas nos quais não mais a terra é que servirá para falar da mulher, mas a mulher, mais especificamente uma mulher cuja natureza é de ninfa, é que servirá para falar da terra Andaluza e de sua fertilidade, justamente sua pulsão de vida, sua “ninfomania”.

226 Ibidem, p. 174

227 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 305

228 Ibidem, p. 304

Na quinta parte, logo após os movimentos em que a bailadora termina por refletir questões essenciais da própria poética cabralina, a *forma feminina em movimento* volta a se partir em duas. Ela agora é como duas estátuas, uma indicando o começo, outra o final da dança, de modo que o final recordaria o início, como está dito logo na primeira estrofe. A duplicidade da imagem impõe igualmente um duplo desafio.

A primeira estátua, que seria a bailadora no início de sua dança, como também poderia ser o poeta no início da sua tarefa de escrita, desafia alguma presença interna que o poema descreve como sendo justamente o que na bailadora há de fluido, de indomável. A estátua, forma imóvel, surge então não tão imóvel, não só por implicar um desafio, como também por fazer-se carregada de uma tensão entre o que resiste a se deixar apreender em uma única forma e a forma impressa no corpo da bailadora. O desafio está justamente em modelar, dar forma ao líquido, e aqui novamente voltamos à questão que já estava dada em *Os três mal-amados*, quase percorrendo círculos obsessivos dançados pelo próprio poema.

Sua dança sempre acaba
igual que como começa,

Já a segunda estátua, a bailadora ao final de sua dança, ou o poeta ao final da escrita, diante do texto sobre a página, impõe um desafio que não é mais a si mesma, mas ao outro, à “assistência”, pois ela já impôs um estilo à íntima presa, ou seja, já deu ao líquido que lhe escorria por dentro uma forma, já soube domar o desejo, sugerido pela própria palavra “íntima”, soube apagar o incêndio que a consumia por dentro e que consumiria tudo, até a sua dança, ou, melhor dizendo, o “livro da sua dança”, que parece ser uma imagem para a linguagem da dança da bailadora que deve ser aprendida pelo poeta.

Na última estrofe, algo como um contra-movimento parece atuar no texto poético. O que volta, como uma aparição, é a própria “figura desafiante de suas estátuas acesas”, que nos parece uma imagem para o desejo que de novo arde, como os gestos de fogo do início do poema.

O fogo, como o desejo, é uma ameaça constante. A imagem da bailadora, feita de desejo, é, dessa maneira, sempre desafiante, difícil, tensa. Sabendo disso, o poeta parte para o que será o último estudo do poema em que ele experimentará ainda uma outra imagem capaz de dar conta de tudo aquilo que na *forma feminina em movimento* é vida e morte, forma e deformação da forma: a espiga.

No entanto, mais do que a espiga propriamente dita, o que interessa ao poeta é o “processo de espiga”. Há, desse modo, um entendimento da imagem não como algo que tem uma origem e um fim determinados, e sim enquanto um processo de incessantes metamorfoses.

Mas qual seria o processo da espiga que permitiria ao poeta descrever a dança da bailadora? Talvez seja, como nos mostram as imagens do poema, um desnudar-se fundado na experiência erótica do corpo. João Alexandre vê esse desnudar-se como uma “completa desmetaforização do objeto: a sua nudez final é também a forma do poema “a palo seco” que lhe dá expressão. [...] Trata-se, assim, de um desnudamento em dois níveis simultâneos: o do objeto do poema (a bailadora) e o do próprio poema.”²²⁹

Dessa maneira, seguindo um movimento que também aparece em outros poemas nos quais é tematizado o motivo feminino, em “Estudos para uma Bailadora Andaluza” o poema *se despe como uma mulher*, naquele que Costa Lima chamou de “um dos maiores momentos da lírica amorosa da poesia contemporânea brasileira.”²³⁰

6

Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, envolvida de palha;
madura, quase despida.

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.

Não só da vegetação
de que ela dança vestida
(saías folhudas e crespas
do que no Brasil é chita)

mas também dessa outra flora
a que seus braços dão vida,
densa floresta de gestos
a que dão vida e agonia.

229 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 175 e 176

230 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 308

Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora, de fato, sempre,
continue nela a vesti-la,

parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e, como a palha que seca,
vai aos poucos entreabrindo-a.

Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque, terminada a dança
embora a roupa persista,

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.



Pablo Picasso, Faunos e Ninfas
(Biblioteca Nacional da França)

Assim como a espiga vai desfolhando-se e, aos poucos, deixa ver, submerso em todas as suas camadas, o milho escondido, também a bailadora vai se despojando da “folhagem que a vestia”. Tal folhagem não é apenas a da sua roupa - suas “saías folhudas e crespas”, suas vestes esvoaçantes que descrevem uma outra dança enquanto ela dança, dobrando-se sobre si mesmas em suas abundantes pregas - mas também aquela que o poema tão bem expressou na bela imagem da sua “densa floresta de gestos”. Como a espiga, a bailadora veste-se com as folhas de sua saia e com o *transbordamento*, a desmesura de seus gestos. O que a bailadora parece não saber é que nos gestos a que seus braços dão vida e agonia sobrevive o gesto a um só tempo de vida e morte das ninfas da antiguidade. Afinal, como não ver nas saías folhudas e crespas da bailadora as vestes ondeantes das mênades pagãs como um traço sobrevivente infiltrando-se em um corpo dançante na modernidade, denunciando uma espécie de inconsciente artístico a atuar por entre as dobras do tempo?

Nesse movimento, por meio do qual nos voltamos para algo como um *diálogo de formas*, se expressa, em certa medida, aquele feito por Aby Warburg ao perceber no exuberante drapeado dos tecidos leves e transparentes das personagens femininas de *A Primavera* não apenas uma relação direta com as suas “fontes” literárias mais próximas, como também a reemergência de um traço mais antigo que já poderia ser encontrado nas figuras femininas das mênades e bacantes esculpidas sobre os sarcófagos, vasos e baixos-relevos da antiguidade. “[...] a eroticidade botticelliana [...] não corresponde apenas a suas “fontes” literárias, como, por exemplo, a tudo que podemos ler em Poliziano. Também é corporalmente assediada por “ritmos originários” que já modulam a superfície de sarcófagos antigos”.²³¹

A propósito do particular interesse de Warburg pela dança e, sobretudo, pelos trajes, Kurt W. Forster e Katia Mazzucco lembram sua atenção aos desenhos do arquiteto Bernardo Buontalenti que compõem uma série feita para os *Intermezzi*, de 1589, espetáculos que associavam dança, teatro, música e canto. Um dos desenhos da série mostra duas mulheres dançando. Uma delas traz no movimento do vestido, ao mesmo tempo leve e ricamente ornado, e na própria posição dos pés, proximidades com as imagens feitas por Ghirlandaio e outros pintores florentinos da época, representando o corpo feminino em movimento.

231 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 217



Jovens dançando, Bernardo Buontalenti para o Intermezzo La Pellegrina (1589)

[...] este traje feminino fantástico, feito de múltiplas superposições, com capas e véus ondeantes no ar, nos oferece um exemplo instrutivo para a história do maneirismo ornamental ; [...] *Os ornamentos derivam na verdade do modelo da Ninfa* que, graças às relações fecundas entre as diferentes artes, se torna na Renascença um tipo particular da jovem moça da Antiguidade. A ninfa é uma dessas invenções atraentes, graças à qual o Quattrocento italiano conseguiu associar de uma maneira feliz, e que lhe é própria, o gênio da arte e o sentimento da Antiguidade.²³²

No traje da bailadora com sua multidão de folhas superpostas e na intensidade de seus gestos, que o poema faz questão de sublinhar, não parece existir algo de uma cultura ornamental *fin de siècle* que se infiltra nesse momento moderno? Dito de outra maneira, a forma feminina fluida e esvoaçante do *art nouveau* não parece voltar como bailadora, sendo toda sua folhagem apenas uma outra expressão do ornamento que, como lembra Warburg, deriva do modelo da Ninfa?

A respeito da sobrevivência das “fórmulas patéticas” da antiguidade nas danças modernas, Didi-Huberman lembra o livro de Maurice Emmanuel, *A dança grega antiga*, em

232WARBURG apud LESCOURRET, Marie-Anne, “Aby Warburg. Les costumes de scène pour les intermèdes de 1589” in: *Aby Warburg et la tentation du regard*. França: Éditions Hazan, Collection: Beaux Arts, 2013, p. 167 Grifo nosso

que o diretor do corpo de baile da Ópera de Paris faz um estudo arqueológico de algumas representações figuradas da antiguidade, como vasos gregos do século V a.c, e vê a presença das mesmas fórmulas coreográficas em corpos na modernidade. O drapeado, que estende um traço gestual entre a bailadora e as mênades pagãs, ocupa um lugar de destaque também no estudo de Maurice Emmanuel. O tema dionisiaco que, reaparecendo na dança clássica a desarranjaria com seu natural transbordamento, seria outro ponto de contato entre o estudo de Maurice e Warburg, e mesmo com o poema de João Cabral, deixando ver o poder de *Nachleben*, de sobrevivência, dessas fórmulas antigas.

Também não nos surpreende ver o tema dionisiaco – mênades e bacantes – impregnar de sua desmedida o belo comedimento dos passos, saltos e posições clássicos. O corpo dançante, com seu vocabulário gestual reprodutível, dá lugar a uma coreografia mais misteriosa, mais “primitiva” e pulsional, uma coreografia de movimentos irreprodutíveis, ligados a rituais violentos demais para que possam ser reconstituídos [...] Assim, Maurice Emmanuel evoca o “limite extremo da curvatura da coluna vertebral [...] alcançada pela bacante que avança em passos miúdos e em meia-ponta. *Evoca a figura muito flamenca* do “rodopio com sapateio sobre a planta dos pés [ou] a meia-ponta, às vezes acompanhado por estranhos arqueamentos das costas ou flexão dos joelhos. Evoca as danças fúnebres dos gregos antigos como uma “gesticulação” feita de rasgar roupas, bater no peito e arrancar os cabelos. Evoca, por fim, as danças dionisiacas e, em termos mais gerais, orgiásticas.”²³³



Relevo com cena dionisiaca, Roma primeira metade séc I D.C. Florença: Galeria de Uffizi (Foto: Maura Voltarelli)

233 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 223 Grifo nosso

A medida rigorosa do clássico, das danças apolíneas, dá lugar nas danças antigas a desmedidas, êxtases e ao trágico. “É preciso compreender que com o trágico vem o combate dos seres entre si, o conflito dos seres dentro deles mesmos, o debate íntimo do desejo com a dor”²³⁴. Esse debate íntimo parece ser encenado pela própria bailadora nos seus gestos de vida e morte o que termina por fazer dela, antes de tudo, uma *forma ambígua* a debater-se entre o “gosto dos extremos” e a “dicção em preto e branco”.

As relações com a dança antiga se expandem ainda para o universo da performance. Kathleen M. Gough refere-se à própria “fórmula de pathos” como um paradigma performático no sentido dos “gestos restaurados” que são colocados em ação, teatralizados.

Movendo-se entre as disciplinas da história da arte, antropologia, filosofia, psicologia e o teatro, Warburg desenvolveu um paradigma performático no final do século XIX que ele chamou de “fórmula de pathos”, que foi conceptualizado em torno de algumas imagens da figura da mulher-em-movimento, a quem ele se referia como “Ninfa”.²³⁵

A respeito da Ninfa, a autora ainda escreve: “Uma mulher em movimento rápido aparece performando voos acrobáticos através das disciplinas, épocas históricas e um vasto terreno geográfico e teatral.”²³⁶. Nas suas múltiplas encarnações - sendo a ninfa uma intricação na qual atuam juntos, sem possibilidade de separação, mas também sem possibilidade de integração, a forma, um componente estético, e o páthos, um componente convulsivo – essa *imagem do movimento em movimento* irrompe como uma “potência política”, nos termos da autora, que não pode mais ser separada de uma potência estética.

A Nova Mulher - como ela apareceu no teatro Ibsen, nas danças de Isadora Duncan, em bicicletas e em comícios políticos - *em todas as suas vastas encarnações na virada do século estava o paradigma da Ninfa*, enquanto a Ninfa era o paradigma para estas onipresentes encarnações. Ela era aquela força que permitia a Warburg ver qualidades táteis nas alegorias pictóricas, enquanto as alegorias pictóricas permitiram a Warburg ver a força real de um movimento político que jamais poderia ser separado dos movimentos estéticos²³⁷

“Estudos para uma bailadora andaluza”, em seus últimos movimentos coreográficos, encena o que parece ser o processo de *abertura da imagem* de que nos falava *Uma faca só*

234 DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 225

235 GOUGH, Kathleen M. “Between the Image and Anthropology - Theatrical Lessons from Aby Warburg’s “Nympha”” in: *TDR: The Drama Review*. New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2012, p. 115

236 Ibidem, p. 120

237 Ibidem, p. 126 Grifo nosso

lâmina. Como a espiga, a bailadora vai aos poucos se entreabrindo, deixando ver o que antes estava escondido. O interessante é perceber como a sua nudez permanece ambígua. Isso porque, ao final da dança, a imagem feminina está nua, embora a roupa ainda a cubra. “A esse respeito sempre potencialmente nua, mas sempre velada no brilho mesmo da sua aparição.”²³⁸ A espiga, como nenhuma outra forma, talvez pudesse melhor dizer da bailadora por ser em si mesma uma forma dupla, feita de camadas que aos poucos vão sendo retiradas, desfolhadas, até mostrar todo seu conteúdo latente.

Ainda que a imagem persista ambígua e por isso inapreensível - Waldecy Tenório chega mesmo a dizer que a bailadora é a *miss* que fugiu em uma referência ao poema “A Miss”²³⁹ - o final do poema encerra uma singular beleza, quase criando um lirismo de outra natureza, porque permite, com movimentos muito eróticos e sensuais, num jogo de sombra e claridade que alterna a exuberância das roupas e dos gestos com a simplicidade do corpo nu, àquele que vê a imagem possuí-la de fato enquanto *forma* na qual ela se converteu (“espiga, nua e espigada”), forma que permanece, *ainda que apenas na memória*, sobrevive como lembrança, conservando-se para sempre aberta, nua, ao alcance das mãos.

Parte 5

A bailadora andaluza abre espaço na poesia de João Cabral para a bela passagem da “sevilhana”, a mulher em movimento cuja presença será expressiva nos seus últimos livros. Em diversos poemas, João Cabral se serve das mulheres de Sevilha, mais propriamente do seu “caminhar sevilha”, para falar da mulher que lhe interessa poeticamente e que os últimos poemas que comentamos nos permitem descrever como uma *forma líquida, ambígua, feita de desejo e em movimento*.

Na *forma feminina em movimento* que irrompe nos versos de “Uma sevilhana pela Espanha”²⁴⁰, como não reconhecer a própria forma carnal e erótica da bailadora e, ainda, aquela mais antiga da criada a aparecer na austera cena florentina com ares de uma mênade pagã? Como não ver na sensual vitalidade e fertilidade encarnada pela sevilhana, que tanto

238 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda*: Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017, p. 13

239 TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza*: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral. São Caetano do Sul - SP: Ateliê Editorial, 1996, p. 167

240 Cf. MELO NETO, João Cabral de. “Uma sevilhana pela Espanha” in: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 314

interessa à poética cabralina fundada na negatividade e na esterilidade do deserto, a potência do feminino inapreensível da qual a Ninfa é imagem?



Sandro Botticelli, Ninfa di Acheloo - Alegoria da abundância (1480) (detalhe)

Em “Uma sevilhana pela Espanha” parece igualmente vir à tona, denunciada nos detalhes das “ruas paris”, na multidão das grandes cidades da modernidade urbanizada, a própria forma da passante baudelairiana que, em João Cabral, assume os traços de sua sevilhana com a “cabeça em flor”, como outrora a passante vinha disfarçada nas “moças em flor” de Proust.

Se a sevilhana interessa aos propósitos da poética cabralina pelo que ela traz consigo de vitalidade, a Andaluzia, território que gera tal imagem, será referida como a “terra-fêma” por excelência, cuja fertilidade encontra como sinônimo justamente a expressão ninfomania. Sendo a Ninfa, desde sempre, a encarnação da vida e do movimento, aquela que nunca cessa de parir-se em outras, a Andaluzia talvez não pudesse de fato ter um nome melhor.

Nessa Andaluzia coisa nenhuma cessa
completamente, de ser da e de terra;
e de uma terra dessas suas, de noiva,
de entreperna: terra de vale, coxa;
donde germinarem ali pelos telhados,

e verdadeiros, jardins de jaramago:
 a terra das telhas, apesar de cozida,
 nem cessa de parir nem a ninfomania.
 De parir flores de flor, não de urtiga:
 os jardins germinam sobre casas sadias,
 que exibem os tais jardins suspensos
 e outro interior, no pátio de dentro,
 e outros sempre onde da terra incasta
 dessa Andaluzia, terra sem menopausa,
 que fácil deita e deixa, nunca enviúva,
 e que de ser fêmea nenhum forno cura²⁴¹.

Na primeira parte de “Na Baixa Andaluzia”, alguns movimentos que já se insinuavam em outros poemas aparecem de maneira expressiva. A relação entre terra e mulher que “Estudos para uma bailadora andaluza” explorava, aqui, se expande. Mas não se trata de qualquer terra, mas sim de uma terra “de noiva”. Noiva, não esqueçamos, é mais um dos significados da palavra grega *nymphé*. Neste sentido, sua menção no poema termina por sugerir a natureza dessa terra fértil que, mais adiante, o poema deixará explícita. Trata-se de uma terra de natureza nínfica de modo que o personagem mitológico empresta à Andaluzia a potência erótica ligada à imagem feminina e que o poema deixa transparecer em algumas expressões espalhadas ao longo dos versos (“coxa”, “pátio de dentro”, “fácil deita e deixa”). A sensualidade da terra-ninfa da qual se desprende o peculiar erotismo cabralino surge não só nesse poema, como em outros, enquanto força que se liga à vida, apesar de recortar-se contra um fundo de morte (fazer a partir do não, criar a partir do deserto).

A segunda parte do poema restringe e focaliza melhor o espaço, esboçando um movimento que vai de um desenho mais amplo para um ponto mais preciso. Desse modo, da região da Andaluzia chega-se a uma de suas cidades, Sevilha, aquela que o poeta verá como a cidade mais fêmea entre todas, a que se faz fêmea ao extremo em todos os seus detalhes.

Sevilha surge, na obra de João Cabral, como o reverso do Sertão. Os dois lugares, aquele do qual o poeta veio e aquele para onde foi, são como duas pontas a se entrelaçar por todo seu caminho poético. À esterilidade e secura do sertão se opõe a fertilidade e a umidade de Sevilha. Dois opostos que o poeta, em diversos momentos, tratou, respectivamente, de masculino e feminino. A partir desses dois lugares, à sua poética se coloca um “desafio demente”, como diz o poema “Autocrítica”, de *A escola das facas*. Tal desafio seria dar a ver

241 MELO NETO, João Cabral de. “Na Baixa Andaluzia”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 35

tanto o Sertão quanto Sevilha, ou seja, fazer com que coexistam no poema dois opostos que a todo momento se excluem, mas que tensivamente se comunicam. O “desafio demente” termina não só por acentuar a crise interna à poética cabralina, como também por permitir que se compreenda algo de sua obsessão.

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.²⁴²

É importante perceber, no entanto, que Sevilha ela mesma surge, na segunda parte de “Na Baixa Andaluzia”, como cidade ambígua, porque, mesmo sendo feita de pedra e cimento que seriam atributos masculinos, e não de tijolo e terra, ela se faz, talvez pela intimidade dos seus “espaços de dentro”, para ainda uma vez lembrar o verso de “A mulher e a casa”, a menos masculina entre as cidades.

É interessante, por fim, pensar em Sevilha como cidade da qual João Cabral se vale para falar da mulher, como outrora ele se valeu da casa, do rio, da onda, das frutas, da lama, do canavial, enquanto uma *cidade em movimento*. É assim que ela surgirá no título de um dos seus últimos livros: *Sevilha andando*.

Ainda um pouco antes de *Sevilha andando*, o poema “Anunciação de Sevilha”, de *Agrestes*, apresenta os traços característicos desse “andar” que será determinante para a caracterização do par “cidade-mulher”.

“Anunciação de Sevilha” surge como um poema que destoa, de certa maneira, do movimento geral e predominante da poesia cabralina. Logo no primeiro verso do poema, nota-se o uso da primeira pessoa do singular que, desde *Pedra do sono*, praticamente não aparece nos poemas de João Cabral. A presença do “eu” nesse momento, que talvez já possamos ver como tardio, parece instaurar um ponto problemático no conjunto da poesia cabralina, mostrando a insuficiência de interpretações que vejam a sua obra poética como um processo linear de ruptura definitiva com seu momento inicial. Mesmo como presença menor, esse “eu” que vai continuar a aparecer nos poemas de *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*

242 MELO NETO, João Cabral de. “Autocrítica”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 140

parece apontar para o fato de que, nos seus últimos livros, João Cabral percorre uma espécie de desvio que o aproxima novamente dos seus gestos iniciais. Não que seus últimos livros sejam iguais ou reproduzam fielmente a atmosfera de *Pedra do Sono*, mas algo daquele instante inicial parece voltar, transformado por todo seu percurso poético, mas denunciando um vínculo insuspeitado que termina por descrever uma dobra de um momento sobre o outro.

Mas o que nos interessa propriamente nesse poema é a descrição do “andar” que nele se realiza. Tal gesto de movimento surge caracterizado no poema por adjetivos como “alerta” e “vivo”, ressaltando novamente a vitalidade que já podia ser percebida no poema sobre a Andaluzia. A fertilidade da terra é compartilhada pela imagem que a habita e é expressa no seu andar, ou, como diz o poema, no seu *passo*, termo que remete à dança. O passo dançante da figura possui a mesma vitalidade da terra, como se tal vitalidade lhe fosse emprestada por ela. Ao mesmo tempo, tal passo impõe um desafio, não tão distante daquele a que outrora se lançava o poeta diante das coisas que o desesperavam por não saber falar delas em verso.

Nunca eu vira ninguém andar
com esse passo alerta e vivo,
sabendo levar a cabeça:
andar que atinge ao desafio²⁴³.

Na segunda estrofe, a indefinição ligada ao andar da imagem desconhecida aparece de maneira mais expressiva. No entanto, mesmo estranho, o andar parece surgir como coisa familiar ao poeta. A familiaridade é sugerida pelo verbo “reencontrar”. Ao reencontrá-lo em Sevilha ele, ao mesmo tempo, o reconhece e o estranha e a ambiguidade da experiência o lança em um estado de suspensão, como se ele restasse anestesiado, hipnotizado.

Mas Freud forneceu uma pista complementar que nos permite precisar ainda mais os termos da questão: é quando introduz um domínio particular da estética, diz ele, que escapa às formulações clássicas da “teoria do belo”. Ele está situado à parte porque define um lugar paradoxal da estética: é o lugar do que “suscita a angústia em geral”; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio do prazer; *é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da inquietante estranheza* (das Unheimliche).²⁴⁴

A última estrofe da primeira parte do poema faz com que a indefinição se desdobre em três interrogações sucessivas a respeito da origem daquele “passo-desafio”. A multiplicidade de perguntas parece apontar para a multiplicidade de respostas possíveis e para uma origem

243 MELO NETO, João Cabral de. “Anunciação de Sevilha”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 235

244 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 227 Grifo nosso

também múltipla que não está propriamente no começo, mas que já em si mesma o desdobramento de uma outra...Como se tal andar estivesse sempre no meio, no *intervalo*, entre uma forma do passado (que a imagem recorda) e uma forma visionária (que a imagem gesta e prepara).

Na segunda parte, o poema aproxima a figura desconhecida que irrompe na primeira. Ambas se medem uma pela outra e, ao final do poema, forma-se uma espécie de par mulher-Sevilha, um par que se volta para a embriaguez dos sentidos, para a vitalidade contida na palavra “festa”. O que o poema faz nesses movimentos finais, ao descrever a alma de ambas como uma alma de festa, é descrever os seus interiores como reduto de desejo.

Uma vez formado o par mulher-Sevilha, podemos pensar que o andar que caracteriza e singulariza a primeira, seu passo dançante ao mesmo tempo estranho e familiar, em outras palavras, seu gesto ambíguo e por isso desafiante, passa a ser também um atributo da segunda. Sevilha surge então como cidade em movimento (*Sevilha andando*), mas, sendo ela a cidade-fêmea por excelência, termina por irromper como *forma feminina em movimento*.

Talvez não fique distante pensar em Sevilha também como uma espécie de ninfa a surgir tal qual uma cidade que se move diante de nós. No amor de João Cabral a Sevilha, expresso nas dobras de seus poemas, se reflete o amor que se cultiva por uma imagem e que geralmente nos acompanha por toda a vida porque ele existe, antes de tudo, dentro de nós.

A água é igual ao tempo e dá à beleza seu duplo. Em parte água, servimos à beleza do mesmo modo. Roçando a água, esta cidade (Veneza) melhora a aparência do tempo, embeleza o futuro. É esse o papel desta cidade no universo. Porque a cidade é estática enquanto estamos nos movendo. A lágrima é prova disso. Porque nós partimos e a beleza fica. Porque nos orientamos para o futuro, enquanto a beleza é o presente eterno. A lágrima é uma tentativa de permanecer, de ficar para trás, de se fundir com a cidade. Mas isto é contra as regras. A lágrima é um regresso, um tributo do futuro ao passado. Ou ainda é o que resulta quando se subtrai o maior do menor: a beleza do homem. O mesmo se dá quanto ao amor, porque nosso amor, também, é maior do que nós²⁴⁵.

Assim parece se dar com a potência do feminino *maior do que nós* que - em trânsito - sobrevive no tempo, porque o andar alerta e vivo da sevilhana se alastra, toma conta de tudo, feito a água que, ao poucos, vai tragando Veneza.

Não por acaso, *Sevilha andando*, desde a epígrafe, um ditado popular sevilhano (“*En*

245 BRODSKY, Joseph. *Marca d'água*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 87 Grifo nosso

el cielo que pisan las sevillanas...”) coloca em destaque o “passo dançante”, o gesto ambíguo que das “sevilhanas” se transmite à terra, que da terra se transmite às “sevilhanas” em um processo de montagens gestuais e metamorfoses incessantes. Como um desdobramento do que já se via nos movimentos finais de “Estudos para uma bailadora andaluza”, o que o livro termina por realizar é a criação de um lirismo particular que se infiltra e corre pelas frestas de diversos poemas, produzindo algo como uma beleza intervalar (medida e desmedida) ao encontrar na *forma de um corpo em dança* a expressão de um desejo latente e constante.

O poema de abertura do livro “A Sevilhana que não se sabia” se divide em quatro partes de dez dísticos com rimas regulares. O poema ensaia a tentativa de descrever uma figura feminina e, em diversos pontos, recorda “Estudos para uma bailadora andaluza”. Logo no título, sugere-se uma indefinição em relação à imagem da sevilhana como se algo nela restasse impossível de dizer ou apreender totalmente. Neste sentido, os primeiros movimentos do poema apontam para a vontade (“queria”) de descrever a imagem feminina (“dá-la a ver”) ou de simplesmente fazer com que ela própria pudesse se ver a partir da descrição realizada pelo poeta.

No entanto, tal descrição da imagem revela-se impossível se for feita de uma maneira nova, ou seja, uma maneira que não é familiar. A descrição da imagem feminina só poderia ser feita a partir da cidade com a qual ela se comunica intimamente: Sevilha. Novamente, o que vemos parece ser uma reafirmação do procedimento de “imitação da forma” de que falava João Alexandre Barbosa. O poeta se revela incapaz de dizer a mulher por ela mesma. Para dá-la a ver no espaço da escrita ele precisa se servir de um outro elemento que, em *Sevilha andando*, é a cidade com todas as suas contradições e paradoxos, expressos no poema por meio da imagem de uma “dupla febre”. A dupla febre que o poeta percebe em Sevilha lhe permite falar da dupla febre que também atravessa a sevilhana. Ela se revela no poema como a febre do desejo de um lado e a febre da miséria de outro. A febre do desejo é a “febre que arde”, aquela sem patologia porque é febre ligada a algo que se aproxima da experiência da possessão tal como a viam os gregos antigos: uma via até a felicidade. Já a outra febre, aquela que novamente permite a João Cabral falar da mulher sem se distanciar da realidade social, é a “febre antiga e popular”, a fome, a miséria de Sevilha que o faz recordar a miséria do sertão. O que fica sugerido é que se a sevilhana é desejo – objeto amoroso – esse objeto amoroso é retirado de qualquer idealização e trazido para o chão, contaminando-se da própria miséria da cidade a partir da qual ele é falado no poema.

Na segunda parte, a uma Sevilha sem modéstia que se esbanja em “tanta flor” (como não lembrar aqui dos temas florais típicos do *art nouveau*?), em tanta cor, da qual o poeta tem pudor, pois prefere o equilíbrio, a contenção, corresponde a sevilhana em toda sua exuberância, em todo seu *páthos*. O seu *andar em desmesura* passeia à vontade pelas ruas de Sevilha expondo o seu belo paradoxo (“multivestida porém nua”). E eis que volta nessa parte do poema a imagem da chama que outrora servia para falar do desejo mortífero que habitava a bailadora andaluza e agora serve para falar da vitalidade de seu andar (“andar de afirmação”), o que termina por expressar, de um poema a outro, a ambiguidade do gesto dançante que é, ao mesmo tempo, de vida e morte.

A recorrência da imagem da chama – ela mesma ambígua – é sinalizada pelo próprio poema ao usar o verbo “reencontrar”, deslizando a mesma imagem para a cabeleira da sevilhana também em chamas porque em movimento (como não lembrar das nuvens que são cabelos, de *Pedra do sono*). Temos, assim, duas partes do corpo da figura feminina que se destacam no poema por concentrarem todo o *páthos* da imagem: o passo dançante e os cabelos.

Alguns adjetivos utilizados pelo poema para descrever tal chama, como “elétrica”, reafirmam a desmesura, a intensidade que se espalha nesse segundo movimento do poema (podemos pensar nas vestes e cabelos “elétricos” das mênades antigas). Dita a partir da imagem da chama, a “sevilhana andante” parece mostrar-se aqui como puro *páthos*, pois compartilha com a chama o que ela tem de “petulante”, sua falta de pudor em simplesmente alastrar-se por todos e pelos mais improváveis lugares.

Não é por acaso que a ninfa (o personagem mitológico) é justamente conhecida por passar o seu tempo a fugir dos deuses [...] na história da pintura a Ninfa não cessa de fugir. Ela passa de imagem em imagem, sem parar. A partir dos anos 1450-60, em Florença, é uma verdadeira migração, nós a encontramos por todos os lugares²⁴⁶

Novamente, a imagem da espiga serve para falar da forma feminina em sua postura de desafio, reafirmando a sua potência de vida (sua fertilidade), a eternidade do seu desejo.

Por ela anda a sevilhana
como andaria qualquer chama,
a chama que reencontro negra
e elétrica, da cabeleira,

246 PRÉVOST, Bertrand. “Direction–dimension : *Ninfa et putti*” in: *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 4, 2013, p. 15. Disponível em: <http://imagesrevues.revues.org/2941>

chama morena e petulante
 dela e da sevilhana andante,

 ambas em espiga a cabeça,
 num desafio a quem que seja,

 e pisando esbeltas no chão,
 ambas, num andar de afirmação²⁴⁷.

Na terceira parte, a sevilhana é descrita como uma estrangeira, uma exilada, espécie de *forma errante* de natureza fugaz que não tem lugar. Se o movimento próprio da Ninfa é o de passar, o de estar em movimento, é preciso lembrar que ela não vai propriamente a nenhum lugar, “sua marcha não tem nenhum sentido, ela é como uma nômade, ela vagueia de imagem em imagem”²⁴⁸.

Os dois primeiros versos voltam ao título do poema para falar da sevilhana que *não* se sabia de Sevilha, negatividade que pode ter um duplo sentido. O primeiro seria o fato de ela não conhecer a sua origem sevilhana e o segundo o fato de ela não se reconhecer ali. A imagem é a tal ponto uma estrangeira que lhe é negada a própria genealogia, ou seja, o conhecimento de suas origens, de seu passado. Mais do que isso, é como se o passado da imagem estivesse submerso, isso porque ao poeta tal passado é a todo momento denunciado e a imagem surge *ela toda sevilhana*, como outrora o traje *all'antica* denunciava a ninfa pagã.

É no mínimo sintomático que o poema fale em “naufregada forma” que de repente aparece por engano em outro lugar que lhe é estranho (nada mais estranho ao poema que fala de Sevilha do que uma praia do Espírito Santo), surgindo como uma estrangeira, um ponto destoante, accidental. Coisas naufragadas, a propósito, não deixam de ser coisas submersas, sintomáticas. O gesto de “escutar o tempo” de que falam os versos finais são quase como o gesto de perceber a espessura de uma imagem, suas metamorfoses, sua dança no tempo.

São em Sevilha as *glorietas*,
 essas praças de bolso, feitas

 para se ir escutar o tempo
 desfiar carretéis de silêncio.

247 MELO NETO, João Cabral de. “A Sevilhana que não se sabia” in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 329

248 PRÉVOST, Bertrand. op.cit., p. 19

Na quarta parte do poema, a sevilhana surge como uma aparição inesperada logo nos dois primeiros versos, o que é reforçado pelo uso do verbo “surpreender”. Ela traz então consigo algo que denuncia novamente o seu caráter de estrangeira ao irromper em um lugar que não seria propriamente o seu. Ao pensar a sevilhana como mais uma das metamorfoses da *Pathosformel* Ninfa, podemos reconhecer nela algo daquilo que Bertrand Prévost chamou de uma “potência de intrusão” (*puissance d'intrusion*) ao falar justamente da atitude dinâmica da Ninfa. “[...] a ninfa no célebre afresco de Ghirlandaio viola o espaço histórico [...] viola todas as identidades substanciais, [...] para não dizer da intrusão de um germe pagão em um corpo cristão [...] potência de intrusão, de intervenção.”²⁴⁹. Como instrusa, longe de organizar, emoldurar uma cena, a Ninfa sempre a desarranja, implode qualquer tipo de moldura, desfia a continuidade das linhas, convulsiona a imagem.

Ao dizer que a sevilhana é campista - termo que não deixa de se referir a um passado literário em que a ninfa era referida pelos parnasianos, por exemplo, como uma camponesa - o poema sugere a partir da construção “já vem” algo da sobrevivência fantasmática ligada a essa *forma feminina*. Em um caminho que aponta novamente para um inconsciente das obras a atuar de uma maneira que não pode ser totalmente mapeada, a camponesa dos versos de João Cabral nos traz à lembrança a camponesa fotografada por Warburg em Settignano na qual ele teria reconhecido a própria Ninfa.

Os movimentos finais de “A sevilhana que não se sabia” reforçam a atmosfera fantasmal em que mergulha o poema. Novamente, a sevilhana é referida como forma “antevista”, ou seja, uma forma que escapa ao controle do poeta porque já existe antes dele, antes mesmo de Sevilha, a cidade a partir da qual ele tentou apreendê-la. No seu movimento característico, que é o mesmo movimento da cidade, vemos também algo do movimento inerente às imagens que sobrevivem no tempo.

A “sevilhana que não se sabia” é uma espécie de fantasma do tempo, uma forma dobrada que já contém latente uma outra. Essa outra forma, a “naufragada forma”, o poeta não poderia apreender, e só lhe resta então assumir tal impossibilidade. Diante do fantasma que de repente assombra os versos, deixando confuso o poeta, ele, no entanto, não vacila, à medida que aceitar o Sobrenatural seria o mesmo que negar o que ele é: homem do Nordeste, crescido em meio à secura e à aridez. Como acreditar diante de um “Senhor” que sempre se revelou cruel? Como dar a ver a sevilhana? A partir de Sevilha? Sim, mas não totalmente,

249 Ibidem, p. 21

porque trata-se de uma “dupla febre”, como dizia o poema no início. Uma parte da sevilhana pode ser vista em Sevilha, mas a outra já existia antes dali, a outra é fantasma, forma que ainda vive depois de morta. A outra talvez seja a sevilhana que não se sabia uma Ninfa.

A partir de então, nos próximos movimentos do livro, Sevilha será descrita como uma espécie de ninfa, as características de uma passando a ser vistas na outra, de modo que a cidade poderá então servir ao poeta para falar de sua *mulher líquida*, cuja natureza dupla é, sobretudo, uma natureza nínfica.

(E isso, só, com a convivência
de mulher, com a nua presença
de mulher, que como Sevilha
é interna-externa, é noitedia.)²⁵⁰

Em *Sevilha andando*, o que podemos perceber em alguns poemas, como é o caso de “É de mais, o símile” é uma diferença na maneira de falar da mulher. Se em *Quaderna* a mulher era dita a partir de outros elementos por estabelecer uma relação de equivalência formal com estes, de modo que a mulher era como a casa, como o rio, como a onda do mar, aqui, a mulher não é mais como Sevilha, ela é Sevilha. Parece-nos possível dizer que a “imitação da forma” é substituída por um processo de metaforização em que a mulher é identificada totalmente com a cidade.

Assim não há nenhum sentido
em usar o “como” contigo:
és sevilhana, não és “como a”,
és Sevilha, não só sua sombra²⁵¹.

Do mesmo modo, diversos poemas do livro retomam o movimento que já estava dado no poema de abertura. Esse movimento diz respeito ao fato de afirmar a imagem feminina como vinda de Sevilha, não importa onde ela apareça. Em outras palavras, a sua “marca” sevilhana sempre se reafirma e o traço fantasmal da imagem (“ser de Sevilha”), nunca se anula e sempre se denuncia. No poema “A Barcaça”²⁵², por exemplo, no qual a mulher é a barcaça que se movimenta sobre a água, cortando o seu fluxo, Sevilha se afirma como “traço sobrevivente” da imagem, conduzindo os passageiros pelo trajeto tortuoso do desejo.

250 MELO NETO, João Cabral de. “Meu álcool”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 334

251 Idem, “É de mais, o símile” in: op. cit., p. 335

252 MELO NETO, João Cabral de. “A Barcaça”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 335

Comigo tenho agora o abrigo,
a sombra fresca dessas lonas:
eu os reencontrei, esses toldos,
nos lençóis que hoje nos enfronham²⁵³.

A sobrevivência do verão sevilhano que, de certa maneira, se dá a ver em “Verão de Sevilha”, acontece, não por acaso, em um poema que fala de “donas”, de “fresco interior de concha”, de “praças fêmas e recônditas”, terminando no espaço da cama, aquele da vivência do prazer.

Sevilha será, acima de tudo, na poesia cabralina, *cidade de desejo*. Neste sentido, se a poesia cabralina expressa em diversos momentos a sua vontade de petrificar, como disse Benedito Nunes, ela também expressa, como um contra-movimento, a sua vontade de ser Sevilha, tensionando, portanto, o que se deve ter de dureza e o que se deve ter de fluido.

Sevilha de existência fêmea,
a que o mundo se sevilhize.²⁵⁴

Sevilha é, ainda, para João Cabral, “cidade de nervos” que arde e sente, cidade “visceral”, para lembrarmos o termo de Sebastião Uchoa Leite.

[...] a insistência em se destacar o cálculo e a racionalidade na poesia de João Cabral pode acabar ignorando outro aspecto importante dessa poética, que é a sua opção – que não é só “racional”, mas emocional – pelo que é visceral, pelo que é tripa e não metáfora poética, por algo rústico que reside mais na ideia nuclear da cabra que resiste do que nas medidas arquitetônicas da construção poética. Coube ao poeta resolver essas contradições, e disso resultou o seu oxímoro poético.²⁵⁵

Sevilha igualmente não deixa de ser imagem desse “oxímoro poético” de que fala Sebastião Uchoa Leite por ser cidade que sabe existir nos extremos como bailadora que é, naquele mesmo limiar em que também se agita a Ninfa.

Qual o segredo de Sevilha?
Saber existir nos extremos
como levando dentro a brasa
que se reacende a qualquer tempo²⁵⁶.

253 Idem. “Verão de Sevilha”. in: op. cit., p. 338

254 MELO NETO, João Cabral de. “Viver Sevilha”. in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 338

255 LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 92

256 MELO NETO, João Cabral de. “Cidade de nervos”. in: op. cit., p. 339

Nesses movimentos tardios de sua obra, a “sevilhana” parece ser, para João Cabral, ainda aquela mesma Maria que era fonte em *Os três mal-amados* e poderia ser recomposta, em todos os detalhes do seu corpo, como em uma prancha anatômica; e também Teresa, a antepassada, o mar de sonho que inundava o quarto de João. Na sevilhana talvez ainda pulse latente aquela ausência que feria como bala, relógio ou faca em *Uma faca só lâmina*. No caso das sevilhanas, trata-se, ainda, de domar a explosão, de conter o fluxo, de usar o punhal e não o pincel para “retratar quem não media” porque para dar a ver a “nitidez cristal da mulher” é necessário abri-la, expô-la ao risco, ao acidente do verso.

E então se rasga a imagem, ela é forma construída no poema, objeto sólido, campo cimentado que Raimundo pode atravessar em segurança. Até que no cimento feito de água abre-se uma fresta por onde algo escapa. A imagem aberta se fecha, se faz imagem aberta-fechada, um corpo a desfazer-se e refazer-se indefinidamente, obsessivamente, e o poeta lança-se à sua caça infernal que não é outra senão a caça às imagens, isto é, a caça às ninfas.

Nos revôos de tua saia
que te despia e vestia,
tu te davas e não te davas,
tu eras de mentira e ambígua²⁵⁷.



Tarsila do Amaral, *A Boneca* (1928)

257 Idem. “Os turistas”, op. cit. , p. 360

A partir dos dois estudos realizados a respeito da presença da imagem da Ninfa na poesia de Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, buscamos mostrar de forma mais específica como a Ninfa se relaciona a questões essenciais do fazer poético de ambos os autores. Dito de outra forma, o que buscamos mostrar foi em que medida a poesia de Bandeira e João Cabral, pelos problemas que coloca, não poderia falar de uma mulher qualquer, mas sim de uma mulher cuja natureza é de Ninfa. Se em Bandeira a Ninfa se comunica com as tensões que a sua poesia explora, com a presença constante da morte, com a distância e a ausência, com a passagem efêmera de todas as coisas e, ao mesmo tempo, como a celebração do corpo e do desejo, em Cabral, ela se comunica com as tensões que o poeta desejava tornar coisa inconfessável, mas que sua própria poesia denuncia. Ela encarna o fluxo sintomático que o poeta desejava tocar com as mãos, o corpo que ele imagina abrir no poema, expondo as suas entranhas. Podemos talvez dizer que, no caso dos dois poetas, como era para Boccaccio, amar não poderia ser outra coisa que não amar uma Ninfa.

Ao mesmo tempo, a presença da Ninfa perturba as divisões e as supostas rupturas e superações que poderiam ser vistas no conjunto da obra dos dois poetas. Isso porque, tanto em Bandeira quanto em Cabral, a ninfa não se restringe aos seus primeiros livros. Ainda que sua presença seja mais expressiva nos primeiros livros de ambos, ela, como vimos, continuará como coisa latente, presença menor e perturbadora nos demais, voltando, inclusive, a irromper com força nos últimos livros tanto de Bandeira, quanto de João Cabral.

Nossa hipótese principal, no entanto, diz respeito ao fato de que esse movimento particular verificado a partir de um estudo da Ninfa nos dois autores talvez nos permita ver um movimento maior. O que queremos dizer é que as sobrevivências, os vínculos insuspeitados entre um momento e outro no contexto da obra de cada poeta parece refletir vínculos e jogos de temporalidades na própria historiografia literária que muitas vezes não são vistos ou são simplesmente deixados de lado porque, em última instância, complicam as coisas, perturbam os estilos, desviam o trajeto diacrônico a partir de um acidente anacrônico. A Ninfa nos lança, dessa forma, em um território móvel onde a linearidade no âmbito literário é substituída por descontinuidades sintomáticas. Nesse sentido, se a obra de Bandeira e Cabral nos permite ver os vínculos entre o momento moderno de nossa poesia e aquele “pré-moderno” a partir da retomada e imediata transformação de um tema *fin de siècle* que chega ao início do século XX enquanto *forma feminina em movimento* – é necessário a partir de agora dar um salto em direção ao contemporâneo e ver se nele a sobrevivência dessa *forma*

errante nos permite traçar um ponto de contato com o momento moderno e, ainda, com aquele pré-moderno. Ao percorrer tal arco temporal o importante sobretudo é também perceber para além da sobrevivência da Ninfa, o seu “processo histórico”, como chamou Georges Didi-Huberman, as metamorfoses que caracterizam o seu corpo convulsivo e indomável, as especificidades e a maneira como ela é retomada por cada poeta, relacionando-se a aspectos essenciais do seu fazer poético. Se de Bandeira a Cabral a relação com a Ninfa se torna mais tensa e “menos idealizada” a partir do momento que Cabral já anuncia um processo de declínio ou, como chamamos, de profanação dessa imagem; tal movimento tensivo e de rebaixamento, tematizado por Didi-Huberman em *Ninfa moderna*, será, nos parece, acentuado e levado ao extremo no contemporâneo, acentuando-se, igualmente, algo que já percebíamos acontecer principalmente em Cabral: a proximidade da Ninfa com a própria poesia.

Como uma dança vertiginosa, o movimento de queda da Ninfa comporta em si mesmo algo de uma dissolução, uma desintegração, ou, para dizer como Didi-Huberman em *Ninfa profunda*, algo de uma “potência de fluidificação”²⁵⁸ a partir da qual buscamos ver o meio poético. Fluido, ele se torna um espaço onde os estilos e as temporalidades se interpenetram, onde os tempos antes de tudo são vivos, como as imagens. A imensa vida que delas brota, ainda que nos cheguem desfiguradas, deformadas, é que nos força a mudar, a ver de outra forma, a aprender a ver o que nos olha.

Não, não sabemos como era a cabeça, que falta,
de pupilas amadurecidas, porém
o torso arde ainda como um candelabro e tem,
só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

e brilha. Se não fosse assim a curva rara
do peito não deslumbraria, nem achar
caminho poderia um sorriso e baixar
da anca suave ao centro, onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
pedra, um desfigurado mármore, e nem já
resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
como uma estrela; pois ali ponto não há
que não te mire. Força é mudares de vida²⁵⁹.

258 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda*: Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017, p. 34

259 Rainer Maria Rilke, “O Torso Arcaico de Apolo” (In Der Neuen Gedichte anderer Teil) *Os Novos Poemas* (1908) Tradução: Manuel Bandeira

Ninfa volátil: as meninas escorregadias e inacabadas de Donizete Galvão

Certas mulheres são tão desesperadamente formosas que é impossível não comer-lhes os retratos e não proclamá-las demônios.
Carlos Drummond de Andrade, “América”



Gian Lorenzo Bernini, O Rapto de Proserpina - detalhe (1621–1622)

Parte I

No início
tudo se resolveria.

Até que apareceu um problema
e no meio do problema havia um x.

Por um triz
não fui feliz¹.

Os versos do poema “Quase”, presente no primeiro livro de Donizete Galvão, *Azul Navalha*, parecem conter em sua aparente simplicidade todo universo poético do autor, mineiro de Borda da Mata. Logo podemos reconhecer em “e no meio do problema havia um x”, o verso célebre de um outro mineiro, Carlos Drummond de Andrade, “no meio do caminho tinha uma

1 GALVÃO, Donizete. “Quase” in: *Azul Navalha*. São Paulo: Edições Excelsior, 1988, p. 26

pedra”, quase como voz que perfura por dentro o verso de Donizete.

Os dois distícos finais do poema trazem ainda aquele que talvez seja o verso mais trágico da poesia brasileira em que se vê, disfarçada em meio ao humor de “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira, “a vida inteira que podia ter sido e que não foi”. A funda tristeza do verso bandeiriano, sua melancolia, sua constante sensação de perda e frustração, são, não por acaso, lugares fundamentais na obra poética de Donizete Galvão. Como percebeu o crítico Eduardo Sterzi em texto breve² porém fundamental para o entendimento crítico da obra em questão, Donizete segue de perto a trilha deixada por Bandeira da chamada “poesia menor”. O próprio Donizete vai dizer, em um trecho do seu depoimento para a revista XILO, publicado na orelha de *Ruminações*³, “sigo uma estradinha de atalho, já que sou dos poucos poetas que têm um imaginário fincado na terra, na pequena cidade, na vida interiorana e no choque com a vida da megalópole.”

Como lembra Eduardo Sterzi⁴, Donizete seria um mestre “daquela poesia que se recusa ao espetáculo, que sobretudo não cabe na lógica da espetacularização e da mercadoria [...]; poesia que insiste em olhar para as coisas miúdas e para os seres à margem, que sabe que o poeta é fiel sobretudo ao que se perdeu”.

Ivan Marques igualmente lembra, ao falar sobre a presença dos versos de circunstância na obra de Donizete, gênero no qual Bandeira também se sentia muito à vontade, a intenção do poeta em “fazer o lirismo estender-se (ou contrair-se) até o círculo pequeno e familiar dos amigos, dos hábitos cotidianos, das preferências artísticas ou musicais, de todas as escolhas do coração”⁵.

O lugar da perda, da ausência, do breve intervalo que separa a vida que podia ter sido da que não foi, surge na obra de Bandeira e na de Donizete como o lugar a partir do qual ambos escrevem poesia. Esta última existe, nos dois poetas, como lugar de memória, e o passado, vivido como presente, é tomado como fonte de criação. “Nos longes da infância, o poeta vai buscar seu fragmento de mundo (sua herança). É a memória que lhe permite construir, sobre o nosso tempo de ruínas, o sonho de uma palavra que carregue as marcas da diferença [...]”⁶.

Não por acaso, Donizete Galvão é referido por Paulo Octaviano Terra no prefácio de *As*

2 STERZI, Eduardo. “Donizete Galvão” in: *Germina Revista de Literatura & Arte*, setembro de 2015. Disponível em: http://www.germinalliteratura.com.br/2015/literatura_ago15_eduardosterzi.htm. Acessado em: maio de 2016

3 GALVÃO, Donizete. *Ruminações*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999 (Coleção Janela do Caos: poesia brasileira)

4 STERZI, Eduardo. op.cit

5 MARQUES, Ivan. “Donizete Galvão, Orides Fontela e o “reino do poeta” in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 44. Brasília: jul./dez. 2014, p. 307. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/12523/8707> Acessado em: maio de 2016

6 Ibidem, p. 313

*faces do rio*⁷ como “antropófago da memória”. “Para não morrer de fome, ele devora os despojos dos seus mortos, como verdadeiro antropófago da memória daqueles que a correnteza levou”⁸.

No trabalho poético que suspende os dias, *retorna tudo aquilo que o tempo já roeu* e que, por isso mesmo, ficara guardado como fonte da criação: a memória individual, por certo, mas também, na sequência dos poemas, a doméstica cena familiar, a gente miúda, a história dos pequenos, as lições da terra, do boi, do estrume e do berne, a amora e a bosta da vaca⁹.

A poesia de Bandeira e Donizete recupera então – com uma delicadeza da qual não está ausente a dor – as cenas, os lugares, os personagens da infância, com uma diferença fundamental que se verifica logo nos primeiros movimentos da obra de Donizete Galvão. A infância para este último é, nos rastros de Drummond, como um “copo de veneno”, ou ainda, como a casa paterna da qual não se tem saudade¹⁰.

A infância para Donizete é dura e funda, “não sobra espaço para a nostalgia” ou para “o sentimento elegíaco do *ubi sunt*”, como observa Ivan Marques; ela é como uma lama pegajosa, uma *ruminação*, para lembrar a imagem de seu penúltimo livro, que se prolonga feito um “círculo de ferro” e nunca termina.

Nunca saí dessa roceira Minas¹¹

diz o verso que abre o poema “Ruminações”, no qual ouvimos o verso de Drummond

Ai de mim, nunca saí.¹²

“Recolho, rumino e regurgito” surge no poema como uma imagem para o procedimento poético de Donizete. No depoimento presente na orelha de *Ruminações*, ele vai lembrar o gesto essencial à sua poesia de colher as pequenas coisas dispersas no cotidiano e a sua preferência por temas antipoéticos, aqueles que Ivone Daré Rabello chamou “matéria impura da poesia”. “Vou

7 GALVÃO, Donizete. *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991

8 TERRA, Paulo Octaviano. “Devorador de memória” in: op. cit, p. 08

9 RABELLO, Ivone Daré. “A matéria impura da poesia” in: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira), p. 83. Grifo nosso

10 Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Edifício esplendor” in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 124

11 Cf. GALVÃO, Donizete. “Ruminações” in: *Ruminações*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999 (Coleção Janela do Caos: poesia brasileira), p. 68

12 Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. “A ilusão do migrante” in: *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 21

colhendo restolhos, restos, fragmentos. Prefiro temas como o berne, o esterco, a argila”, diz Donizete. Em sua poesia, como escreveu Ivone Daré Rabello, “o verbo é verme e berne”, ou seja, a própria palavra se faz resto, fragmento, se mostra decaída. Da mesma maneira, a beleza que encontramos em seus poemas é também uma beleza decaída, impura. “Na obra de Donizete Galvão, há toda uma poética do trabalho e da alquimia¹³: o desejo de que as mãos do artista se enterrem sem asco na matéria suja, misturando-se ao esterco e ao barro [...]”¹⁴

Estar atento aos restos, rebocar seus versos com o barro misturado à bosta de vaca, erguer o poema com o fétido, o decrepito, para dali extrair uma particular beleza e “dar voz àqueles que estão mudos”¹⁵. “O significado das cenas vividas germina dos restos carbonizados pelo tempo e de sua permanência residual. A beleza e a crueza poéticas advêm do que, recordado, permanece com o gosto amargo daquilo que remói”¹⁶.

Os resíduos, são, ainda, uma lição drummondiana¹⁷, e essa imagem de sobrevivência decaída é aquela para a qual, de alguma maneira, também se volta a poesia de Donizete.

O poema seria ele mesmo uma *sobrevivência*, o que sobrevive de nós mesmos, de nossa própria decomposição e da decomposição dos lugares de nossa memória. Em Donizete Galvão, o poema nasce da dor e, muitas vezes, nasce dolorido. *O poema nasce, apesar de tudo.*

Com a linguagem contaminada pela publicidade, pelo entretenimento barato, e pela psicologia de auto-ajuda, a tentativa de devolver vigor, intensidade e frescor à língua soa hermética e gera mal-estar. A poesia, além de inútil, é também indesejada. O poeta, entretanto, insiste em

13 A respeito dessa poética do trabalho e da alquimia conferir o poema “Reboco” in: *Ruminações*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999 (Coleção Janela do Caos: poesia brasileira), p. 28

14 MARQUES, Ivan. “Donizete Galvão, Orides Fontela e o “reino do poeta” in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 44. Brasília: jul./dez. 2014, p. 316. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/12523/8707> Acessado em: maio de 2016

15 GALVÃO, Donizete. Trecho de depoimento do autor para a revista XILO, ano 1, nº 1 in: *Ruminações*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999 (Coleção Janela do Caos: poesia brasileira)

16 RABELLO, Ivone Daré. “A matéria impura da poesia” in: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira), p. 82

17 [...] Mas de tudo, terrível, fica um pouco,
e sob as ondas ritmadas
e sob as nuvens e os ventos
e sob as pontes e sob os túneis
e sob as labaredas e sob o sarcasmo
e sob a gosma e sob o vômito
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido
e sob os espetáculos e sob a morte de escarlate
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes
e sob tu mesmo e sob teus pés já duros
e sob os gonzos da família e da classe,
fica sempre um pouco de tudo.

Às vezes um botão, às vezes um rato. - ANDRADE, Carlos Drummond de. “Resíduo” in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 165

escrever seus poemas. Não lhe resta outra alternativa. Poderia buscar o suicídio, a santidade, o vício: estas “*outras tantas formas da falta de talento*”, de que falou Cioran. Está preso a uma obsessão nunca sublimada. Quer, através da língua, assegurar a permanência enquanto tudo se desfaz. Pouco importam os mecanismos que o movem: exibicionismo, narcisismo, paranóia, depressão. Usa de artifícios, filtra e depura para transformar o desprezo, a humilhação e a decomposição do corpo e da mente em matéria poética. Pois, como disse Borges, “*meus instrumentos de trabalho são a humilhação e a angústia*”. Entre tantos indiferentes, deve haver uns poucos que, como na brilhante defesa da poesia feita por Octavio Paz, terão ouvidos para essa outra voz¹⁸.

O poema nasce da morte e da desintegração, nasce improvável como algo que poderia, hipoteticamente, nos salvar. Hipoteticamente porque há uma aposta no poema e na poesia, mas, ao mesmo tempo, parece existir sempre uma dúvida em relação ao que pode de fato a poesia “nesses tempos de carência”, para lembrar a pergunta feita por Hölderlin. É o próprio Donizete quem se pergunta em entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão¹⁹, lembrando a imagem de T.S. Eliot, “será que a poesia pode frutificar num terra tão devastada?”, ele mesmo responde: “Não tenho respostas. Vou insistindo. Alguns preferem as batalhas perdidas”. Como escreveu José Paulo Paes ao falar justamente da função que Donizete atribui ao poeta no posfácio citado acima, “à poesia não cabe responder coisa alguma. Cabe-lhe, sim, interrogar angustiadamente tudo que a cerca para impedi-lo (o leitor) de estagnar-se no mar morto das opiniões assentes”²⁰.

A partir dessa reflexão sobre a poesia, vemos se desenhar um *jogo de perda e salvação*, como descreveu Eduardo Sterzi, que terminaria por configurar aquilo que o crítico chamou um “tenso enlace” a atravessar a poesia de Donizete Galvão.

A poesia, para Donizete Galvão, foi antes de tudo um incessante drama de perda e salvação. Daí a melancolia duradoura e os fulgurantes êxtases, daí o sentimento trágico que não elimina o humor, daí o tenso enlace – aos seus olhos, em suas palavras – de decrepitude e beleza, pobreza e religiosidade, trabalho e poesia, cidade e natureza, solidão e comunidade²¹.

18 GALVÃO, Donizete. “O poeta em pânico” (posfácio) in: *Do silêncio da pedra*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996, p. 59

19 A entrevista a que nos referimos foi publicada no Jornal de Poesia. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/r2souza13c.html> Acessado em: maio de 2016

20 PAES, José Paulo. “As lições da pedra” in: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 181

21 STERZI, Eduardo. “Donizete Galvão” in: *Germina Revista de Literatura & Arte*, setembro de 2015. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/2015/literatura_ago15_eduardosterzi.htm. Acessado em: maio de 2016 - A ideia de comunidade na poesia de Donizete Galvão nos parece bastante próxima de algo que foi dito pelo próprio poeta a Ronald Polito. Polito termina justamente um texto no qual reúne algumas considerações sobre a poesia brasileira a partir dos anos 70, lembrando a fala de Donizete: “Penso nesse momento, para concluir, em algo que me disse Donizete Galvão a respeito da poesia de Ruy Proença: se não é possível mudar o mundo, ao menos vamos

Próxima a esse “tenso enlace”, parece estar o que Celso Alvez Cruz denominou “luta interior” em texto que acompanha o primeiro livro de Donizete, *Azul Navalha*, no qual o poeta é visto como um “antitrapezista”. “Ao poeta (nem herói, nem maldito) resta bailar sobre uma navalha. Desse movimento, ele arranca seu ritmo. Dessa luta interior (equilíbrio, concentração e quedas), faíscam poemas”²². A figura do trapezista, daquele que se equilibra no “fio da navalha”, que assume o risco e está sempre diante do abismo, foi usada justamente para pensar a dialética benjaminiana, na qual a possibilidade de síntese é substituída por um estado de tensão que não se resolve. Ao usar o prefixo “anti”, o autor parece dialogar também com o impulso antipoético que atravessa a obra de Donizete Galvão, bem como com a sua postura de inadequação e a sua própria condição de exilado na metrópole, também lembrada por Celso Alvez Cruz em seu texto.

A dialética prevê um regime duplo, de instabilidade e abertura, o mesmo em que parece se suspender a poesia de Donizete, e em que também parece se debater a poesia de Manuel Bandeira. As duas obras poéticas encenam uma luta entre delicadeza e profundidade, luz e escuridão, entre corpo e cosmo²³, morte e vida, e também entre construção e inspiração²⁴. Mas tal duplicidade que desde logo nos sugere uma instabilidade essencial a ambos, uma recusa em

corrigir ou consertar pequenos detalhes dele, através de um trabalho pontual e infinito de restauração. Seria algo como propor uma disposição ou disponibilidade de gestos, vozes, objetos e definições possível de ser acessada quando queremos nos irmanar com os homens, as coisas e o mundo, ou ao menos tentar imaginar que (n)os entendemos. - POLITO, Ronald. “Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70” in: *Cacto*, Poesia & Crítica, nº 2. São Paulo, 2003, p. 71

22 CRUZ, Celso Alvez. “Desejos de um antitrapezista” in: *Azul Navalha*. São Paulo: Edições Excelsior, 1988, p. 11

23 A dimensão cósmica tensionada com uma dimensão terrena e corpórea, ligada à matéria, também se faz presente na poesia de Donizete. Sobre esse aspecto pouco lembrado de sua poesia, Donizete Galvão diz em entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão: “Acredito numa espécie de chama que nunca se apaga. [...] Gostaria muito de ter uma fê. [...] O que tenho é uma ânsia, um desejo de pacificação. Sou muito ligado ao mundo terreno para ser um místico. Embora, perceba que há um veio místico em minha poesia.

24 Também na entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão, Donizete Galvão ao responder a uma pergunta sobre o seu processo de criação, diz não acreditar que a poesia seja simplesmente artesanato, no entanto, mesmo reconhecendo a importância do que ele chama de “chispa inicial”, quase um outro modo de se referir àquele momento do alumbramento bandeiriano, Donizete não deixa de lembrar a necessidade do *trabalho nas palavras* que, para ele, sempre foi muito mais um trabalho de retirar e cortar. “A poesia é uma visita. Você pode escrever hoje e permanecer meses sem escrever nada. Quando ela vira apenas técnica, fica esvaziada. [...] Por isso, acho que servimos à língua. Não temos domínio sobre ela, coisíssima nenhuma. Nós passamos, ela perdura. Creio sim que as palavras e os poemas nos buscam. É uma lição de humildade, logo para os poetas que são tão vaidosos”. Em resposta a outra pergunta, ele ainda vai dizer: “Não concordo com esta linha engenheiro do verso do João Cabral. Acho que ele faz isso por ter horror à poesia sentimental e perfumada. Sou seu leitor e vejo que há muita emoção nos seus versos, ele fala dele quando fala das coisas. Os poetas mentem muito e falam uma coisa hoje e outra amanhã. Ele diz ter horror à música e gosta do canto flamenco, que é de uma intensidade emocional extrema. Como já lhe disse, acredito no “dom”, no “duende” dos espanhóis. Só que não significa falta de trabalho ou rigor. Você continua tendo sim a responsabilidade de decantar as palavras.

simplesmente se deixar fixar, nos lança ainda uma vez no lugar de onde ambos partem, ou, para lembrar novamente Eduardo Sterzi, na fidelidade dos dois poetas “ao que desde o início já estava perdido, ao que nunca se teve realmente, àqueles objetos e situações que só se dão a ver, outrora e para sempre, como perda: devoradora, devastadora – no limite, aniquiladora”²⁵.

O espaço da morte, contido nessa dimensão da perda, é igualmente essencial aos dois poetas. Bandeira, íntimo da morte, sempre à espera da sua chegada, e Donizete, assombrado pela morte na sua melancolia funda, no seu apego à noite²⁶, no seu homem desintegrado, cindido, inacabado, na sua *obra-insone* rodeada por aparições e fantasmas. Paulo Octaviano Terra chamou tal obra um “inventário de mortos” em que o passado surpreende-se “redivivo na recordação dos mortos”²⁷.

A quem o profetiza Heráclito, o Efésio? Aos errantes noturnos, magos, bacantes, mênades, mistas, pois impiamente se iniciam nos mistérios em voga entre os homens²⁸.

Como desdobramento da presença da noite, o gesto, tanto em Manuel Bandeira quanto em Donizete Galvão, é ainda um *gesto órfico* no qual a experiência da poesia é a experiência da morte, de descer aos infernos da dor e da solidão, tão constantes em Donizete, para dali voltar à vida. “Ser poeta é dançar com a morte, é experimentar continuamente a vizinhança do nada, é se

25 STERZI, Eduardo. “Donizete Galvão” in: *Germina Revista de Literatura & Arte*, setembro de 2015. Disponível em: http://www.germinalliteratura.com.br/2015/literatura_ago15_eduardosterzi.htm. Acessado em: maio de 2016

26 Sobre a presença da noite e da insônia na obra de Donizete Galvão conferir o poema “Tribo da noite” in: *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010, p. 31. Os dísticos que formam o poema traduzem o que talvez possamos ver como uma tendência lunar em um poeta como Donizete Galvão, tendência que não está sozinha no conjunto da sua obra poética, mas que é determinante para a existência mesma da sua poesia que nasce e se alimenta da noite, da ausência, da dor que tampouco encontra término ou um apaziguamento definitivo. A inércia das horas de que fala o poema é reforçada e reproduzida formalmente em sua estrutura pelo uso da repetição. O verso “Aqueles da tribo da noite” se repete ao longo de todo poema, assim como o verso final do dístico anterior é retomado no dístico subsequente, com exceção dos dísticos que se iniciam com a repetição do verso de abertura do poema. “Tribo da noite” parece constituir-se quase como uma longa teia de repetições que custa a passar, escorre lentamente, assim como escorre lentamente a noite com seus “errantes noturnos”, de que falava Heráclito.

27 TERRA, Paulo Octaviano. “Devorador de memória” in: *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991, p. 07

28 HERÁCLITO, de Éfeso. Fragmento 69 (XIV) in: Heráclito: fragmentos contextualizados. Tradução, apresentação e comentários: Alaxandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012, p. 149 - São vários os poemas em que Donizete Galvão fala da noite, poderíamos ainda citar este outro que corresponde a uma das partes do seu longo poema “Villa-Lobos, paisagista da alma”, de *A carne e o tempo*, intitulada justamente “noturno”, onde a relação entre noite e poesia se faz ainda mais expressiva. “a noite é sua família,/ilha em negro suspensa./a noite exhibe veludos/em seus papos de aranha./A noite, avara de sons,/sussurra versos em surdina./Sua música de câmara/vela por quem sonha,/consola o de rude sina” (GALVÃO, 1997, p. 84).

confrontar constantemente com o fato de que a existência mais verdadeira, quando se vive para a poesia, talvez seja a da obra [...]”²⁹

Poderíamos então nos perguntar: o que seriam esses objetos e situações que, como disse Eduardo Sterzi, “só se dão a ver, outrora e para sempre, como perda?”; e poderíamos talvez esboçar uma resposta: seriam objetos e situações que já estão, a rigor, mortos. Dessa maneira, assim como era para Bandeira, diante de uma poética na qual a dimensão da perda e da ausência é fundamental, a experiência amorosa só poderia também se dar a partir da experiência da perda e a imagem feminina que habitaria os versos só poderia ser uma que já estivesse morta; uma mulher desde sempre perdida que lança aquele que a persegue nos abismos da possessão, nos limiares da loucura, cuja experiência de desejo é também uma experiência de morte.

Donizete, assim como Bandeira, falará em seus versos de uma figura feminina sempre distante, apenas *entrevista*, em cuja passagem efêmera se imprime também a passagem de todas as coisas e do próprio tempo a agir sobre a carne. Uma figura que, assim como a poesia de ambos, está atravessada por uma tensão e duplicidade constante, surgindo como *forma feminina em movimento*, inapreensível, convulsa e errante no seu belo paradoxo.

Se a poesia de Donizete se debate entre perda e salvação, a própria imagem feminina que parece estar em questão nos seus versos é uma imagem que, de dentro e em razão mesmo de sua inacessibilidade fundamental, implica a salvação, mas, tal salvação é, também ela, desde sempre ambígua, pois não deixa de conter a possibilidade sempre presente de destruição.

No entanto, como disse Donizete, alguns preferem as batalhas perdidas, desejam a vida, ainda que de dentro da morte, escrevem versos contra a esterilidade da época que os considera inúteis, desejam uma *forma em fuga*, um corpo volátil, mesmo sabendo que estão condenados a jamais possuí-lo. Em se tratando de Ninfas, e Bandeira igualmente bem o sabia, se está sempre “por um triz”.

As meninas
florescem em coxas & seios & barrigas lisas,
peles de pêssego,
maduras aos olhos da cobiça.

As meninas
são miragens de vitrina,
algodão doce de esquina,
infláveis ao vento da paixão.

29 STERZI, Eduardo. “Donizete Galvão” in: *Germina Revista de Literatura & Arte*, setembro de 2015. Disponível em: http://www.germinalliteratura.com.br/2015/literatura_ago15_eduardosterzi.htm. Acessado em: maio de 2016

Voláteis. Escorregadias.
 Basta um toque.
 E não resta nada nas nossas mãos³⁰.

Os versos do poema “As ninfas”, do livro *Azul Navalha*, deixam ver a irrupção dessa “fórmula patética” feminina desde os primeiros movimentos da obra poética de Donizete.

Nos versos, em sua maioria concisos, de ritmo entrecortado por muitas pontuações e um encadeamento de imagens (“peles de pêssago”, “miragens de vitrina”, “algodão doce de esquina”), a forma concentrada do poema parece contribuir para elevar ainda mais a sua carga erótica, como se o poema fosse ele mesmo uma espécie de delírio muito intenso e muito rápido.

A construção que abre o poema - “as meninas” - se repetirá no início da segunda estrofe, configurando uma espécie de desenho cíclico do desejo e, ao mesmo tempo, reforçando a natureza dessa imagem da qual se fala, natureza que já vem nomeada no próprio título do poema. Ninfas, como sabemos, são “moças em idade de se casar” o que sugere que sejam jovens, que estejam justamente na idade do prazer, desabrochando para ele, ou, como diz o poema, *florescendo*.

Vale lembrar que nas duas vezes em que a expressão “as meninas” aparece, ela está sozinha em um verso que logo se suspende por meio do *enjambement*. “Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sentido e o som”³¹, como formulou Agamben, que marca justamente a diferença entre a prosa e a poesia a partir, no entanto, de um movimento em que o verso “esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade”³², termina por reforçar estilisticamente no poema a ambivalência própria à natureza das ninfas. “A *versura*, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o *enjambement*), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa)”³³. Esse gesto ambíguo contém também a não-coincidência entre som e sentido que constitui o *enjambement*. Isso porque a versura, ou seja, o momento em que a linha do verso se interrompe, chega ao fim, apenas para recomeçar, trazendo novamente à luz aquilo que Agamben chama o “andamento bustrofélico da poesia”, marca o lugar fundamental onde o som se suspende, mas o sentido se projeta para o verso seguinte.

Podemos pensar, a partir de Agamben, que o *enjambement* abre o lugar da ambiguidade no verso. No momento sempre fugidivo que ele instaura, o verso é verso e prosa ao mesmo tempo,

30 GALVÃO, Donizete. “As ninfas” in: *Azul Navalha*. São Paulo: Edições Excelsior, 1988, p. 35

31 AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p. 33

32 Ibidem, p. 32

33 Ibidem, p. 33

um instante de morte que já traz em si a potência de sua sobrevivência. O *enjambement* nos lança nesse lugar intervalar – *lugar ninfal* - que já não é nem prosa nem poesia, mas “o meio termo entre as duas”.³⁴

No caso de versos concisos, como geralmente são os de Donizete, podemos pensar com Agamben a respeito do poeta italiano Giorgio Caproni que “o *enjambement* devora o verso”³⁵. No caso dos dois versos iniciais da primeira e a da segunda estrofe de “As ninfas”, praticamente só há o *enjambement*, o que nos leva a pensar que o verso está todo ele mergulhado em uma ambiguidade onde, ao mesmo tempo, ele termina e recomeça, silencia e fala, morre e vive de novo, encarnando nele próprio a ambiguidade das meninas voláteis, escorregadias, que escapam de nossas mãos como o verso nos escapa - para ainda uma vez voltar - a cada nova versura.

O segundo verso da primeira estrofe transborda erotismo, encadeando sucessivamente partes do corpo feminino ligadas ao prazer. O acúmulo de tais zonas erógenas, sinalizado pela repetição do símbolo “&”, metaforiza o desejo que apenas cresce. Um jogo aliterativo em “s” reforça a sensação de gozo ligado à ideia de juventude, sugerida pela imagem “peles de pêssego”. Ao mesmo tempo, há uma aproximação entre as meninas e as frutas. O gesto de “madurar”, próprio das frutas, é então identificado nas meninas. Elas surgem maduras para o desejo, estão no tempo exato de serem colhidas, quase um outro modo de dizer que elas estão “na idade de se casar.” A aproximação entre mulher e fruta, que João Cabral igualmente explorou de maneira expressiva, acentua o caráter erótico dos versos de Donizete, assim como também acentuava o erotismo dos versos cabralinos.

A atmosfera corpórea da primeira estrofe se tensiona na segunda com uma atmosfera etérea em que as meninas agora são “miragens de vitrina”³⁶, “algodão doce de esquina”, “infláveis ao vento da paixão”. Todas as imagens montadas nessa segunda estrofe são imagens evanescentes. Miragens, algodão, o vento, é quase uma gradação o que o poema constrói. O que são as miragens senão aquilo que - auraticamente – permanece sempre distante por mais próximo que esteja? E o que é o algodão senão essa superfície tão delicada, quase uma nuvem, que quando tocamos temos a estranha sensação de não estar tocando nada? Sobre a imagem do

34 Ibidem, id.

35 Ibidem, p. 30

36 A imagem dialoga sugestivamente com o poema “A loja feminina”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Farewell*, no qual encontramos a sobrevivência das ninfas da antiguidade nos manequins de uma loja. O poema é todo ele revestido por uma atmosfera fantasmática, marcada por vultos e aparições, pela tensão entre eterno e contingente, por um jogo de espelhos, um acúmulo de artifícios e ornamentos, até se precipitar na dissolução do eu poético “nesse enigma de *formas permutantes*”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. “A loja feminina” in: *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996 Grifo nosso

algodão, é preciso dizer que o poeta produz uma outra ambiguidade. Ao falar em “algodão doce de esquina”, todo um cenário de prazer ligado a objetos e situações próprios da infância deságua no poema e a infância adquire elevada carga erótica. A imagem traduz com uma sutileza particular o erotismo de certas meninas, mas não quaisquer meninas, e sim aquelas que Nabokov chamou *nymphets* (ninfetas); e então, o algodão doce de esquina é quase como uma outra forma dos óculos de coração e das meias brancas.

“As ninfas”, de Donizete Galvão, termina por fazer parte de uma série de obras literárias que renderam homenagem a essas meninas inquietantes que consistem em mais uma das metamorfoses de uma mesma imagem.

Afinal de contas, Dante apaixonou-se loucamente por Beatriz quando ela contava nove anos e era uma garotinha cintilante, coberta de joias, pintada e encantadora em seu vestido carmesim – isso aconteceu no ano de 1272, em Florença, no mês de maio, durante uma festa íntima. E quando Petrarca se enamorou perdidamente de sua Laura, era ela uma loira *nymphet* de doze anos a correr ao vento, no pólen e na poeira, uma flor em fuga, na bela planície que se avista das colinas de Vaucluse³⁷.

Como diz Roberto Calasso em “A síndrome Lolita”, os rastros das ninfas estão “disseminados com magnânima abundância em todo Lolita”.³⁸

Mas quem eram, depois de tudo, as ninfas? A estes seres de vida longa, ainda que não eterna, a humanidade deve muito. Atraídos por elas, mais do que pelos humanos, os deuses começaram a fazer excursões pela terra. E primeiro os deuses, logo os homens, que imitam os deuses, reconheceram que o corpo das ninfas era o lugar mesmo de um conhecimento terrível, *porque era ao mesmo tempo salvador e funesto*: o conhecimento através da possessão. Um conhecimento que outorga clarividência, mas pode também levar quem o pratica a uma loucura peculiar. O paradoxo da ninfa é este: possui-la significa ser possuído. E por uma força arrasadora³⁹.

A Sócrates, célebre *nympholeptos*, que submerge nas “águas mentais” das ninfas, Calasso aproxima o próprio Nabokov ao dizer que ambos falaram da mesma “loucura que vem das ninfas” e, talvez por isso, suscitaram o que ele chama a “fúria dos bem-pensantes”. O desaparecimento provisório dos seres intermediários - anjos, demônios e ninfas - foi, como lembra Calasso, um alívio para aqueles que não suportam conviver com objetos e situações fluidas que, em última instância, escapam à vontade de definição, de fixidez, subvertendo a ordem e tornando provisórias todas as certezas.

37 NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 25

38 CALASSO, Roberto. “El síndrome Lolita” in: *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008, p. 34

39 Ibidem, p. 35 Grifo nosso

Mas, como sabemos, o ritmo das imagens é, sobretudo, um ritmo intermitente, e o recuo apenas faz parte do seu movimento errante, da sua sintomática sobrevivência. Por isso, as ninfas, com sua fundamental e, para muitos, incômoda ambivalência, fizeram cair por terra todas as certezas da modernidade no que diz respeito à sua relação com o passado “e o verdadeiro escândalo sobreveio quando passou “o furacão Lolita.”⁴⁰

“[...] talvez o escândalo que Lolita suscitou em alguns quando apareceu – e ao que parece continua suscitando – se devia sobretudo ao fato de que Nabokov obrigava a mente, com os meios traiçoeiros e matemáticos da arte, a despertar para a evidência, para a existência desses seres – as ninfas – que podem também apresentar-se sob a forma de uma menina estadunidense com meias brancas. Mais que o sexo, o escândalo era a literatura mesma.”⁴¹

“Esta novela constitui uma das mais bem acabadas autópsias do desejo jamais escrita, assim como uma bela história de amor”⁴², escreveu Maurice Couturier sobre *Lolita*. Maurice ainda lembra os versos que H.H compõe para Lolita, versos ao mesmo tempo tão próximos e tão distantes de uma declaração de amor, onde sua *nymphet* é, como nunca, a bela indiferente, uma amostra do infantil terrível e perverso, que sequer fecha os olhos quando é beijada. “Agora ele a havia perdido, ela é realmente seu objeto de amor ideal mas [...] ele lamenta o fato de ela nunca tê-lo amado, nunca fechou seus olhos quando ele a beijava”.⁴³

O que me enlouquece é o dualismo existente na natureza desta *nymphet*...de todas as *nymphets*, talvez – essa mistura, em minha Lolita, de sonhadora e terna infantilidade e de uma espécie de medonha vulgaridade, proveniente da estudada petulância de meninas de anúncios e figuras de revistas, da besuntada elegância das adolescentes criadinhas de servir da Mãe Pátria (recendendo a margaridas esmagadas e a suor) e de prostitutas muito jovens disfarçadas em crianças em bordeis provincianos – e, o que é mais, tudo isso misturado com a delicada e imaculada ternura a ressaltar através do perfume almiscarado e da lama, através da sujeira e da morte...oh Deus, oh Deus!...E o mais singular ainda é que ela, *esta* Lolita, a *minha* Lolita, personificou a antiga lascívia de quem traça estas linhas, de modo que, antes e acima de tudo, existe apenas...Lolita.⁴⁴

Dupla, etérea e vulgar, sublime e decaída, assim é a *nymphet*, assim são as ninfas de Donizete Galvão. A potência de uma imagem como a do “algodão doce de esquina” está em justamente trazer latente em si mesma uma tensão entre o alto e o baixo, pois a imagem ao

40 Ibidem, p. 33

41 Ibidem, p. 36

42 COUTURIER, Maurice. *Nabokov's Eros and the Poetics of Desire*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014, p. 194

43 Ibidem, p. 190

44 NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 60

mesmo tempo em que se lança em paragens etéreas, imediatamente se rebaixa. Fala-se aqui de um algodão doce que pode ser encontrado em qualquer esquina, que participa do cotidiano mais prosaico e que talvez exista ainda vivo na memória do poeta⁴⁵.

Em “As ninfas”, a última imagem da segunda estrofe, “infláveis ao vento da paixão”, traz o vento como mais um elemento diáfano a somar-se aos anteriores (miragens e algodão). O *diálogo ininterrupto das formas* nos permite ver, latente nessa imagem de nossa contemporaneidade poética, como um sintoma, um traço inconsciente da obra de arte, a Ninfa de Warburg, a inquietante *forma feminina em movimento* vinda da antiguidade, cujas vestes azuis encontravam-se também elas infladas por um vento de desejo, o vento-tempestade que Warburg poeticamente chamou *brise imaginaire*.

o vento levanta a saia da menina
e Mandu-Sarárá dança no matagal.⁴⁶

A última estrofe só poderia, desse modo, acumular imagens que nos lançam na experiência daquilo que é fugidio, daquilo que, como dizíamos há pouco, sempre esteve desde sempre perdido. Justamente por serem duplas, ao mesmo tempo corpóreas e etéreas, as ninfas escapam de nossas mãos. Persiste, no entanto, neste poema de Donizete, a vontade do toque, do contato, trava-se a batalha perdida, assim como se escreve o poema. A materialidade do desejo se mede com essas formas de afeto feitas da mesma matéria que os sonhos que, ao menor toque, se desintegram em pleno ar. Da *forma que (es)corre*, resta a lembrança ou o vazio.

A sensação com que deixamos o poema, ou a sensação com que o poema nos deixa, é aquela da perda. O nada que resta ao final do último verso nos lança em um vazio que, no caso específico de Donizete, ganha contornos melancólicos. [...] se o que ama o poeta só se percebe em fragmentos, se a totalidade permanece inominável, resta a nomeação impura de uma “geografia de migalhas”, “restolhos e rebotalhos”, “inventário de perdas” [...] ⁴⁷

45 O vínculo entre desejo e memória que, de alguma maneira, parece se esboçar nesse poema, está sugerido no poema “Corpos”, de *As Faces do Rio*, onde os olhos que cobiçam voltam a aparecer, mas, agora, também como olhos que lembram. A fruta, atrelada ao desejo, igualmente não se ausenta dos versos. No entanto, se em “As ninfas” o desejo se liga a uma memória de infância e é experimentado em plena juventude, em “Corpos”, o desejo resiste à passagem do tempo e os olhos que agora lembram, porque velhos, continuam sendo, apesar de tudo, olhos que desejam. Conferir a esse respeito o poema “Corpos” in: *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991, p. 42

46 GALVÃO, Donizete. “Villa-Lobos, paisagista da alma - do vento” in: *A carne e o tempo*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997 (Coleção Janela do Caos: Poesia Brasileira), p. 83

47 RABELLO, Ivone Daré. “A matéria impura da poesia” in: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira), p. 97

E todos os sinos batem no cego
e todos os desejos morrem na sombra,
frutos maduros se esborrachando
no chão⁴⁸.

O prazer, nos versos de Drummond lembrados acima, surge como coisa inacessível, “as moças sorriem fora de você”, diz ainda um outro verso do poema que figura as ninfas proustianas. Por vias sinuosas, um outro poema de Donizete igualmente tematiza o desejo frustrado por meio das frutas que agora não mais esborracham no chão, mas apodrecem na fruteira. As meninas que eram como frutas em “As ninfas” trazem também a lembrança deste outro poema onde a negatividade se impõe logo no primeiro verso, instaurando um clima de contemplação melancólica em que o prazer perdido, tal qual as ninfas escorregadias, restou como lembrança do que podia ter sido.

Das frutas não soube o sumo
nem tampouco
toquei suas carnes.
As melhores delas
ofereci aos senhores
que cruzei na vida.
Outras, mais belas,
apodreceram na fruteira
enquanto mastigava
sonhos de moço
na janela⁴⁹.

O movimento por meio do qual a fruta está ligada a um prazer perdido, não experimentado, dá lugar em outros momentos da obra de Donizete ao humor, deixando vir à tona um traço cômico que empresta das manifestações da cultura popular seu riso particular. No poema “Miss E.B. come o fruto proibido”⁵⁰, a fruta participa não mais de uma cena de lamento, mas de uma cena em que o tragi-cômico parece ocupar o papel principal.

O poema talvez possa ser dividido em duas partes. Na primeira, o caju surge erotizado pela linguagem poética. Descrito como um sensual objeto de desejo, o fruto irrompe feito mulher “demasiadamente escandalosa”. Seus tons intensos de amarelo e vermelho são destacados como se a temperatura quente das cores metaforizasse os níveis elevados do desejo, quase como em um filme de Almodóvar. A castanha é nua e indecente, cravada no corpo. Os adjetivos “nua” e

48 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Sombra das moças em flor” in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 94

49 GALVÃO, Donizete. “Das frutas” in: *Azul Navalha*. São Paulo: Edições Excelsior, 1988, p. 32

50 Idem. “Miss E.B. come o fruto proibido” in: *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira), p. 66

“indecente”, assim como o verbo “cravar” elevam ainda mais o tom erótico dos versos, a sensualidade escorre, transborda por toda parte, como suco de fruta a escorrer pelos cantos da boca.

“O caju lhe parece uma mulher”, diz um dos versos do poema, construindo a relação de semelhança que, revisitando a cena bíblica do pecado original, novamente coloca a fruta e a mulher como origem do mal e do pecado. Miss E.B. cai em tentação, como outrora Eva caiu em tentação diante da maçã vermelha. O ato de desobedecer, a não-conformidade própria às personagens femininas, tanto em relação às suas ações, como em relação ao seu próprio corpo como reduto de prazer e desejo em última instância indomável, é punido, assim como na narrativa bíblica.

A segunda parte do poema se inicia com a punição ao ato de prazer cometido. Miss E.B. sofre um “curto-circuito alérgico”. O desdobramento inesperado faz desse um dos poemas mais interessantes de Donizete Galvão. A atmosfera inicial extremamente elevada, quase sublime pela sua alta carga de eroticidade, de repente, sofre uma espécie de choque, algo como uma queda que traz o poema para aquele lugar intervalar do que é trágico sem deixar de ser leve e cômico. Paradoxalmente, tal “queda” produz o efeito de elevar o poema que, insinuando-se erótico no início, agora corre livre e alegre, como os criados pelos corredores da casa. Em outro gesto muito bandeiriano, o poema percorre com sutileza o círculo que vai de um personagem estrangeiro, bem pouco familiarizado com a cultura popular, até os personagens simples do cotidiano, que são, eles mesmos, a própria cultura popular, celebrada ao final do poema com o baião cantado, entre risos, pelos criados que a gringa, tão alheia a tudo isso, criticará mais tarde.

“Eu tô doente, morena.
Doente eu tô, morena.
Cabeça incha, morena.”

Da melancolia ao humor, passando sempre pela mediação erótica, os dois poemas vistos acima parecem expressar o fato de Donizete ter conseguido, como poucos, deixar falar um sentimento do trágico sem que esse trágico se esgote em si mesmo, e parece valer o mesmo quando a questão é o humor. No espaço aberto entre a dor e o riso, ele parece ter alcançado a forma peculiar do seu “oceano poético de dor”.

Parte 2

Os olhos de Charlotte Rampling

as esmeraldas liquefeitas gaze dos musgos
 rasgos de luz na caverna marinha tela que
 se esgarça marés de vidro murano esgazear
 de folhas fruta de vez júbilo de janelas ho-
 rizonte de vidro desejo em placenta jamais
 maturado onde um vento? um gesto? uma
 mão espalmada? O pavão abre seu leque
 o frescor do dia se vai os olhos continuam
 fluidos interrogativos os olhos teus nunca
 fitaram os olhos meus dói-me a visão do que
 quis e nunca pude tê-lo nuvem contrapelo
 dói-me a beleza em fuga da mulher o
 lampejo a textura do efêmero quebra de
 uma onda os tons do mar o que amei e se
 evanesceu tudo se foi sem gesto de adeus⁵¹

“Os olhos de Charlotte Rampling”, poema de Donizete Galvão publicado em *Pelo corpo*, nos chega como um violento fluxo de imagens, metáfora para o fluxo de desejo com que o poema nos arrasta. Arrastados para dentro dele, nos perdemos entre as suas imagens que se montam de modo a compor um retrato dos olhos da atriz britânica Charlotte Rampling. A construção do poema, a forma em bloco único com que ele se apresenta, marcando intervalos e pausas regulares internamente, parece ter sido pensada com o objetivo de fazer com que o próprio poema se tornasse os olhos de que ele fala.

Ao fazer uso de uma “linguagem poética [...] altamente sugestiva – de tal riqueza metafórica, que chega a fazer com que as imagens se atropelem umas às outras”⁵², o poema, como dissemos, se apresenta como um fluxo quase ininterrupto de imagens que *coloca a linguagem em movimento*, de tal modo que esta última não se fecha em nenhuma forma final. As imagens se sucedem feito ondas, uma após a outra, de maneira intermitente, *em espasmos*, alternando a violência da rebentação e o breve intervalo em que uma nova imagem se forma. As pausas no interior desse único bloco textual são bem marcadas e parecem desencadear um efeito de suspense que apenas alimenta e potencializa o próximo movimento de desejo. O suspense se comunica diretamente com o fato dessas pausas internas suspenderem o próprio ritmo

51 GALVÃO, Donizete. “Os olhos de Charlotte Rampling” in: GALVÃO, Donizete; POLITO, Ronald. *Pelo corpo*. São Paulo: Alpharrabio, 2002, p. 27

52 VIZIOLI, Paulo. Apresentação de *O Silêncio da Pedra*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996, p.09

desenfreado do verso. Para lembrar a reflexão de Agamben⁵³, o momento da cesura corresponderia àquele instante no qual “estaca o cavalo do verso” e se abre o local do pensamento. No poema de Donizete, esse local do pensamento parece se converter no local do abismo do desejo e a cesura surge como recurso explorado quase à exaustão.

Poderíamos pensar, ainda, que talvez uma hipotética forma do poema não seria essa por meio da qual ele se apresenta, mas uma linha única, contínua, que se desdobrasse indefinidamente e não tivesse que parar obrigatoriamente porque se chegou ao final da página ou, no caso de um poema, ao final da linha do verso. Todo poema, a rigor, é feito desse verso único. O ir e voltar contínuo do verso (“o andamento bustrofédico da poesia”, de que falávamos há pouco), o ir e voltar contínuo das ondas, é outra forma de dizer desse movimento de natureza indestrutível, como é o movimento do desejo que, feito as diversas variações de um tema musical, apenas acaba para começar de novo.

[...]

A música de Ravel

roda, roda e nunca termina.

A onda do desejo

bate na rocha.

Eterna eternamente⁵⁴.

Na impossibilidade de se apresentar como uma linha única, “Os olhos de Charlotte Rampling” parece ter escolhido continuar o máximo que lhe fosse possível. Assim, no lugar da linha única, surge um único bloco de texto concentrado, quase prestes a rebentar. Em seu desenho latente, o poema poderia ser quase como um rio, o rio que “é a atração para o fatal dos abismos e das obsessões”⁵⁵, como bem disse Paulo Octaviano Terra a propósito do rio múltiplo e fugitivo de *As Faces do Rio*. Em seu escorrer monótono e violento, tal rio arrasta consigo todas as coisas, e sempre nos arrasta, como diz tão bem uma das epígrafes de *As Faces do Rio*.

“Saber que nos perdemos como o rio
E que passam os rostos como a água.”
(Jorge Luis Borges)

No seu deslizar furtivo é onde parecemos encontrar, para logo perder, os olhos liquefeitos

53 AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999

54 GALVÃO, Donizete. “Cantiga” in: *Azul Navalha*. São Paulo: Edições Excelsior, 1988, p. 30

55 TERRA, Paulo Octaviano. “Devorador de memória” in: *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991, p. 07

de Charlotte Rampling. Olhos pelos quais o poeta se encontra obcecado, olhos duplos, que passam e não passam.

Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos⁵⁶.

É necessário se deter também na natureza das imagens cuidadosamente escolhidas para descrever tais olhos líquidos que, em sua profusão, deixam trair a obsessão do poeta. Quantas imagens são necessárias para dizer tais olhos? Em quantas imagens cabe uma obsessão? Em “Os olhos de Charlotte Rampling”, a poesia parece “recorrer a todos os nomes, em sua ânsia por nomear o perdido”.⁵⁷

No amontoado de imagens que é “Os olhos de Charlotte Rampling”, ainda algo escapa, apontando para os limites da própria linguagem poética. As imagens do poema são, em sua maioria, de natureza evanescente – luz, nuvem, lampejo, vento – lançando-nos em uma dimensão etérea que traduz o caráter fugidio de tais olhos, a impossibilidade de tocá-los e, mais ainda, a impossibilidade de que esses olhos possam retribuir o olhar⁵⁸.

Diante do fascínio exercido pelos olhos de Charlotte, algo se quebra, algo simplesmente não se dá, a experiência é vivida como frustração e perda em um movimento que nos recorda alguns poemas de Manuel Bandeira. Não por acaso, o poema traz imagens como a da tela que se *esgarça*, dos *rasgos* de luz, dos olhos *interrogativos* que, por estarem sempre a perguntar, são olhos que nunca se fecham na pacificação das respostas, restam, assim, como olhos sempre atormentados e que atormentam em um movimento que é de abertura, de abandono⁵⁹.

56 HERÁCLITO, de Éfeso. Fragmento 49 (XLIXA) in: Heráclito: fragmentos contextualizados.

Tradução, apresentação e comentários: Alaxandre Costa. São Paulo: Odisseus Editora, 2012, p. 141

57 RABELLO, Ivone Daré. “A matéria impura da poesia” in: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira), p. 96

58 Conferir o comentário feito no primeiro capítulo a respeito do peculiar jogo ou da relação dialética entre aura (fascínio da distância) e declínio da aura (não retribuição do olhar) que parece se desenrolar no soneto de Baudelaire “A uma passante”.

59 Nos versos do poema “Narciso reabilitado”, de *Mundo mudo*, o mito de Narciso é retomado pelo poeta e transformado, pois o que vemos no poema é um Narciso não mais enamorado de si mesmo, mas do “enigma das mulheres”. A mobilidade do líquido, justamente a mobilidade que engana por se mostrar ora como uma coisa, ora como outra, será essencial para a descrição de tais mulheres a que o poema justamente se refere como “figuras errantes”, móveis, que não se deixam fixar. Na bela imagem da “vaga dos cabelos”, o que seria um atributo do mar, converte-se em atributo da mulher, como se os cabelos fossem o próprio mar em sua profusão de ondas. As “curvas da nuca” igualmente nos remete ao desenho das curvas da praia, trazendo latente a sensualidade e fluidez feminina quando se pensa também nas curvas da mulher. Por fim, a “mobilidade das águas” nos lança em um jogo onde a própria *água em movimento* torna-se índice de desejo. Ao mesmo tempo, tal água móvel se confunde com uma figura feminina enigmática e inacessível, inacessibilidade que a imagem-paradoxal “textura das auréolas”, ao tensionar o sensível e o evanescente, contribui para reforçar,

Mas voltemos à precisão vocabular do poema, possível de ser estendida para toda obra poética de Donizete, marcada pelo que Ivone Daré Rabello chamou um “desejo de polimento”, um trabalho nas palavras que busca chegar à “lapidação concisa dos materiais concentrados”.⁶⁰ Esse traço de sua poesia seria tão essencial que Ivone Daré Rabello o coloca, juntamente com a presença da infância e a sua condição de exilado, como os lugares entre os quais se situa a origem da lírica de Donizete. “A matriz da lírica de Donizete Galvão situa-se entre as escarpas do cenário da infância, na Borda da Mata, o flagelo daquele que se sente exilado na metrópole e as farpas das palavras que insistem em arranhar a superfície do papel para fixarem o desejo de polimento”.⁶¹

Esse “desejo de polimento” parece de fato tão constante que, mesmo um poema que se destaca pela profusão de imagens, como é o caso de “Os olhos de Charlotte Rampling”, faz-se, paradoxalmente, conciso na sua profusão, isso porque as imagens que compõem esse *poema-fluxo* não estão ali por acaso, dão a impressão de terem sido experimentadas, trocadas, substituídas, lapidadas de maneira quase obsessiva. Em seu gesto de depuração da linguagem, o que ele chama de “decantar as palavras”, Donizete parece seguir de perto a lição drummondiana encontrada em “Procura da poesia”⁶². Podemos igualmente perceber a proximidade com Drummond no depoimento de Donizete publicado na orelha de *Ruminações*.

Continuo cada vez mais fascinado pela língua portuguesa. Não pela correção gramatical desses professores que escrevem no jornal, mas pelos arcaísmos que encontro na minha região, sul de Minas, ou pelas palavras que ouvi na infância. Pelas diferenças de prosódia, pela riqueza vocabular. Detesto palavras ocas. [...] Minha nutrição como poeta vem do glossário familiar, dos dicionários, dos livros de história e geografia, sobre árvores, plantas, pássaros e pedras. E também da música, que me acompanha de forma obsessiva (Villa-Lobos, Górecki e Arvo Pärt)⁶³.

juntamente com a ideia de que se trata de uma figura elevada, uma impenetrável “deusa branca”, para recuperarmos outra imagem do início do poema. Ao retomar transformando o mito de narciso, os fragmentos finais do poema lembram o fracasso, a frustração com que terminam tais jogos de sedução e morte. Seja enamorado de si mesmo, seja enamorado do enigma das mulheres, a *mobilidade do líquido*, onde se imprime a imagem do próprio deus ou das ninfas, é o que nos salva e o que nos destrói. A mesma *mobilidade do líquido* atravessa um poema como “Os olhos de Charlotte Rampling”. Cf. “Narciso reabilitado” in: *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira), p. 30

60 RABELLO, Ivone Daré. “A matéria impura da poesia” in: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira), p. 81

61 Ibidem, id.

62 Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da poesia” in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 139

63 GALVÃO, Donizete. *Ruminações*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999 (Coleção Janela do Caos: poesia brasileira) - Na proximidade de Donizete Galvão com a música, vemos outra afinidade com Manuel Bandeira, para quem Villa-Lobos também era referência constante. Se, no caso de Donizete, a musicalidade não se imprime de maneira ostensiva na forma poética, caracterizada por uma linguagem

O verbo “esgazear”, que compõe a imagem “esgazear de folhas” em “Os olhos de Charlotte Rampling”, lança o poema nas paragens da loucura. Esgazear significa justamente “abrir demasiadamente os olhos, sem os fixar em qualquer ponto, como louco”, o verbo consegue então, ao mesmo tempo, dizer da fugacidade desses olhos que não se fixam em nada e da sua loucura, esboçando um quadro onde os olhos fogem porque atravessados por uma instabilidade, uma não-conformidade, uma inadequação que impede que eles sejam fixados. São *olhos convulsos*, que trazem em si algo do princípio feminino “irascível e variado” de que falava Platão⁶⁴.

Veronica Stigger em “O útero do mundo”, ao falar sobre o que ela chama um “corpo convulsivo”, lembra a figura das histéricas, particularmente as fotografias de mulheres histéricas reproduzidas pelo neurologista Jean-Martin Charcot na *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, obra publicada em 1878, “nas quais se veem seus corpos contorcidos, deformados,

mais seca e concisa, limpa de excessos à maneira pongeana (embora os efeitos musicais provocados por meio de aliterações e rimas internas apareçam em muitos de seus poemas); ela se faz notar nos seus temas e motivos poéticos por meio de referências constantes ao universo da música, a gêneros e ritmos musicais (balada, modinha, cantiga, quadrinhas, tango, blues, soul) que aparecem, assim como em Bandeira, no título de muitos dos seus poemas. Em “Modinha para Anna Livia”, publicado em *Ruminações*, por exemplo, que poderia ser quase uma cantiga de ninar, não há como não reconhecer diversos sopros da poesia bandeiriana que assaltam o poema. A experiência da miragem, daquilo que é apenas entrevisto, do que passa rapidamente sobre os olhos para alojar-se na memória, tão cara a Bandeira, irrompe logo no início desse poema de Donizete. Como resposta à ânsia do corpo pelo que não se pode ter, a modinha se inunda de desejo, a experiência dos sentidos se expande e corre solta como em um belo festejo de carnaval, o mesmo e já outro carnaval que outrora fora celebrado em sua particular euforia melancólica por Manuel Bandeira. O desejo de evasão - vamos pro Rio de Janeiro/beber champagne gelado - recorda o célebre “vamos embora pra Pasárgada” e também o gesto lírico-erótico, o convite ao prazer latente no verso, talvez um dos mais belos de nossa poesia, “vamos viver de brisa, Anarina”. Como em um desenho de dobras e desvios, um trajeto sintomático de direções múltiplas, por meio do qual a tradição poética no mesmo movimento sobrevive e se transforma e, junto dela, uma mesma e outra *forma feminina* atravessa o tempo; no verso “faço doidices por ela” disfarçam-se outros, como o célebre “O meu reino pelas três mulheres do Sabonete Araxá!”, ou ainda, os apelos endereçados à estrela distante em “Estrela da manhã”. Em meio ao ágil ritmo musical da modinha, o desejo pela desde sempre perdida “morena brejeira com cheiro de manacá” parece se encenar no poema como uma variação da *possessão amorosa* que assaltava os versos de Bandeira. A proximidade com a poética de Bandeira se deixa ver, como já dissemos, quando pensamos na constante referência feita na obra de Donizete não só a tradições, festas e costumes populares, como também aos personagens anônimos e simples do cotidiano que ele incorpora à sua poesia, fazendo deles protagonistas de seus versos. Podemos citar vários desses personagens, entre eles, a “menina da Cafua”, que sobe o morro com um saco de mercado nas costas, o “João Miguezinho Benzedô”, que “treis veiz o demo enfrentô”; há ainda a mulher que recebeu “com uma gostosa gargalhada” alguns peixes que lhe foram dados como esmola na sexta-feira da paixão; Lázaro Marques, “o senhor dos guizos”, e tantos outros que abrem na poesia de Donizete a “esfera do mítico apanhado ao rés-do-chão” (RABELLO, 2003, p. 94). O “milagre cotidiano”, como diz Ivone Daré Rabello, torna-se então matéria de poesia.

64 PLATÃO, “Livro X”, *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2000, p. 448 apud STIGGER, Veronica. “O útero do mundo”. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 07

indomáveis”⁶⁵. Veronica recorre ao tratado de Hipócrates, *Da natureza da mulher*, para aproximar-se do que seria esse corpo que nada apreende, a partir justamente do fato de que na Grécia antiga acreditava-se que o útero – palavra à qual a histeria se liga etimologicamente – era um órgão móvel, que errava pelo corpo, causando toda sorte de males.

Na Grécia antiga, o útero era descrito como um animal vivo que se deslocava pelo corpo feminino. Se ele ia para o fígado, a mulher perdia imediatamente a voz, passava a ranger os dentes e sua pele ficava escura. Se ia para a cabeça, a mulher sentia dores nas narinas e abaixo dos olhos. Se o movimento se dava em direção às pernas, a mulher tinha espasmos sob as unhas dos dedos dos pés. Se andava rumo ao coração ou às vísceras, o quadro poderia ser ainda mais grave, provocando o sufocamento.⁶⁶

A propósito justamente das fotografias das histéricas que formam a *Iconographie photographique de la Salpêtrière* e vendo-se forçado a reconhecê-las como um capítulo da história da arte, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman vai dizer que “a clínica da histeria transformou-se em espetáculo, em *invenção da histeria*. Identificou-se até, sub-repticiamente, com algo como uma arte. Muito próxima do teatro e da pintura”⁶⁷. Isso se deu entre os muros daquele que ficou conhecido como “o grande asilo das mulheres”.

Cabe-nos imaginar, ou tentar imaginar, que a Salpêtrière, bem dentro de Paris, foi esse lugar inimaginável da feminilidade – digo, uma cidade de mulheres, *a cidade das mulheres incuráveis*. Três mil, a partir de 1690! Três mil indigentes, vadias, mendigas, “mulheres caducas”, “velhas fiandeiras”, epiléticas, “mulheres na infância”, “inocentes aleijadas e disformes”, moças incorrigíveis – loucas⁶⁸.

Nas fotografias, Didi-Huberman reconhece “poses, crises, gritos, “atitudes passionais”, “crucificações”, “êxtases”, todas as posturas do delírio”⁶⁹. Nesse jogo de loucura e plasticidade, a invenção da histeria como espetáculo passa igualmente por uma ideia de *teatralidade da dor*, “a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem”⁷⁰.

As histéricas lançaram à época um desafio à ciência de Charcot. Espécie de corpo endemoniado que se apresenta sob mil formas e não pode ser apreendido sob nenhuma, Charcot buscou apreender a histeria no centro mesmo do seu paradoxo.

65 STIGGER, Veronica. “O útero do mundo”. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 08

66 Ibidem, p. 07

67 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*: Charcot e a iconografia da Salpêtrière. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 15

68 Ibidem, p. 33

69 Ibidem, p. 15

70 Ibidem, p. 21

É uma fogueira de paradoxos, paradoxos de todas as qualidades: as histéricas são, com efeito (e sempre com exagero), quentes e frias, úmidas e secas, inertes e convulsivas, dadas a síncope e cheias de vida, abatidas e radiantes, fluidas e pesadas, estagnantes e vibratórias, fermentadas e ácidas etc. etc.⁷¹.

Freud, indo além de Charcot, explorou o paradoxo das histéricas, ao invés de tentar superá-lo. O corpo convulsivo das histéricas foi visto por Freud como um desafio à própria anatomia no sentido de que se tratava de um corpo que não respeitava a anatomia, que agia como se a anatomia não existisse. Freud também vai trazer pela primeira vez a questão da memória para os seus estudos sobre a histeria feitos com Breuer, ao dizer que as histéricas eram aquelas que “*sofriam de lembranças*”. Mas o movimento decisivo, e que explora com sutileza o paradoxo da histeria, é aquele em que Freud, ao descrever um ataque histérico, fala em “simultaneidade contraditória”, e vê o ataque em si como uma cena plástica, quase como uma dança, uma coreografia convulsa e violenta na qual não é mais possível distinguir onde termina o delírio e onde começa o desejo.

Num caso que observei, a doente apertava o vestido contra o corpo com uma das mãos (como mulher), enquanto, com a outra, tentava arrancá-lo (como homem). Essa *simultaneidade contraditória* condiciona, em grande parte, o que há de incompreensível numa situação tão plasticamente representada no ataque, e por isso se presta perfeitamente à dissimulação da fantasia inconsciente que está em ação⁷².

Ao mesmo tempo mulher e homem; no ataque histérico o que Freud percebeu foi a tensão permanente entre opostos que convivem em um mesmo corpo selvagem, incapaz de se submeter sequer à anatomia, “o que, de certa maneira, não deixa de ser contrastante com a famosa afirmação freudiana de que “a anatomia é o destino”⁷³. *Um corpo plástico*, um corpo que é imagem, jamais fixo e sim fluido, jamais terminado, sempre aberto, em metamorfose constante.

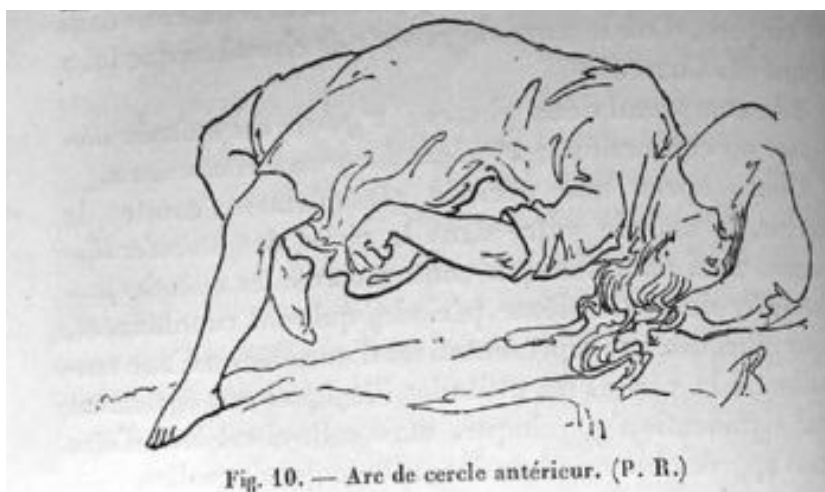
O corpo convulsivo, indomável, é também, portanto, um corpo livre de qualquer predeterminação biológica absoluta, um corpo que se destrói, se deforma, no sentido de que perde sua forma original e, ao se destruir e se deformar, se transforma, ou melhor, se fabrica novamente⁷⁴.

71 Ibidem, p. 110

72 FREUD, Sigmund apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 226

73 STIGGER, Veronica. “O útero do mundo”. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 16

74 Ibidem, p. 17



Grande ataque histérico: contorções ou movimentos ilógicos, segundo P. Richer, Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-epilepsie, Paris, 1881

Não parece distante desse corpo em constante transformação – “esse *feminino terrível* da histeria na Salpêtrière”⁷⁵ - aquele que se concentra todo nos olhos de Charlotte Rampling, em sua “fascinação visual, fascinação feminina”⁷⁶, como escreve Didi-Huberman ao falar sobre o problema da fascinação no contexto dos estudos de Freud sobre a histeria durante sua estadia em Paris.

Sarah Bernhardt no teatro, e no Louvre a Mona Lisa, mas também a Vênus de Milo com a sua tão bela “palidez” [...] a sedução histérica das doentes de Charcot, que Freud, dia após dias, frequentava fatalmente. O seu charme, então, e o que ele chamou mais tarde sua “beleza indiferente”. Mas também a sua terrível obscenidade. Ou o jogo entre as duas.⁷⁷

A relação entre a Ninfa e as histéricas pode ainda ser vista a partir da percepção freudiana, lembrada por Didi-Huberman, de que “o corpo da histérica poderia ser [...] ao mesmo tempo homem e mulher, ao mesmo tempo portador e mártir de uma mesma violência”⁷⁸. No espaço instável dessa contradição, as histéricas, enquanto mais uma das metamorfoses da *Pathosformel* Ninfa, corresponderiam àquilo que Didi-Huberman chamou de “figuras figurantes”, aquelas que “figuram de maneira sempre contraditória. Que admitem, e mesmo exigem, a sua antítese constantemente mantida. Que ainda não decidiram a que elas vão se

75 DIDI-HUBERMAN, Georges. Posfácio Imagens e doenças in: *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 395

76 Idem. *Phasmes. Essais sur l'apparition, I*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, p. 90

77 Ibidem, id.

78 Ibidem, p. 93

identificar”⁷⁹. A Ninfa enquanto figura figurante – que irrompe à margem – será sempre uma figura inacabada, algo como um rascunho de um poema infinito, uma dessas “[...] obras ou interpretações jamais terminadas, sempre em potência, sempre virtuais”⁸⁰.

Os olhos convulsivos de Charlotte são também virtuais – cheios do vazio do futuro - e fundam um paradoxo que o próprio poema de Donizete busca reproduzir, seja na sua forma, seja nas suas imagens. No seu jogo com diversos paradoxos, o poema monta imagens como “a textura do efêmero”, “nuvem contrapelo” em um tensionamento da própria imagem no qual se denuncia ainda a tentativa de captura do olhar que, no entanto, termina por se revelar inútil já que a lógica do contrapelo é a de um movimento que vai na direção oposta à desejada, àquela que seria previsível, conveniente. Os olhos, ao invés de se voltarem para aquele que os deseja, o que seria o esperado de toda experiência onde há uma reciprocidade no olhar, fogem, ou, para acompanhar a reiteração do poema, “os olhos continuam fluidos”, continuam esgazeados, sem se fixar em nada ou ninguém, continuam em delírio.

Na teia de imagens, a sensação da textura do efêmero equivaleria ao impossível de ser olhado por essa outra estrela distante. Não se toca o efêmero, antes se é tocado. As interrogativas em que se desespera ainda mais o poema diante da indiferença marcada pela ausência de um simples gesto de aceno – onde um vento? um gesto? - não trazem em si mesmas a pergunta sem resposta dos versos de Bandeira: onde está a estrela da manhã? E ainda, *vento* e *gesto*, como em um vínculo inesperado a inquietar a história e as obras, não nos trazem o vento que enruga as vestes ninficas e onde se imprime o seu gesto dançante, de vida e morte, o gesto intensificado que denuncia a sobrevivência das ninfas pagãs?

A espessura deste poema de Donizete não está somente no seu modo particular de montar as imagens, mas também no seu modo de montar diferentes temporalidades de modo que não só as imagens, mas também vários tempos se acumulam em camadas no poema.

Há um diálogo com a tradição clássica que percebemos pela recorrência de imagens de água para descrever os olhos inapreensíveis de uma figura feminina cuja condição de inacessibilidade não deixa de ser sugerida por se tratar de uma atriz, alguém que pertence ao mundo do espetáculo, alguém que, em alguma medida, *converte-se em imagem* – “feixe de sentidos rebeldes à explicação”⁸¹. Na tradição clássica, água e figuras femininas ambíguas e inacessíveis nos lançam de imediato no território das ninfas e de Vênus, justamente uma estrela

79 Ibidem, id.

80 Ibidem, 94

81 PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Coleção Logos), p. 141

que também é uma mulher.

Não podemos esquecer que as imagens de água a que o poema se refere são, em sua maioria, ligadas ao movimento e a metamorfoses, a água sendo em si mesma um veículo de metamorfose. O poema fala em maré, quebra de onda, tons do mar, o que nos abre um território de figuras instáveis, múltiplas, de onde não está ausente uma dimensão de violência e perigo. A imagem “gaze dos musgos”, sendo o musgo uma espécie comum em habitats úmidos e sombrios, e a caverna marinha, tematizam justamente a sombra, o perigo, a umidade que é índice do desejo e é também uma pista de onde podemos encontrar as ninfas. Também não podemos esquecer que a caverna era, na mitologia antiga, o mais comum dos lugares de culto das ninfas e também aparecia como local de nascimento, casa das divindades e dos monstros, e local de relações sexuais.

Além da tradição clássica, as imagens do poema sugerem ainda um vínculo com uma outra época ou, mais especificamente, com uma estética que chamamos anteriormente uma “estética do desejo”: o *art nouveau*. A imagem do pavão que abre seu leque, quase como uma mulher que se mostra em toda sua exuberância, nos transporta para um cenário *fin de siècle* onde a exuberância das formas e dos detalhes, característica de um estilo como o *art nouveau*, fez com este elegesse o pavão como uma espécie de ave símbolo. O vidro, igualmente lembrado em pelo menos dois momentos do poema, foi igualmente um material usado de maneira expressiva pelos artistas do *art nouveau* em sua estilização das formas da natureza. O próprio esverdeado das esmeraldas e dos musgos, reflexo da cor do perverso olhar floral de Charlotte, remete ao polêmico estilo do final do século, visto por nomes como Paul Morand enquanto algo que ia na contramão do progresso.

O que o Sr. Arsène Alexandre então chama de 'o encanto profundo das serpentinhas agitadas pelo vento' é o estilo polvo, a cerâmica verde e mal cozida, as linhas forçadas e esticadas em ligamentos tentaculares, a matéria torturada em vão...A moranga, a abóbora, a raiz de malva, a voluta de fumaça inspiram um mobiliário ilógico sobre o qual vêm pousar a hortênsia, o morcego, a angélica, a pena de pavão, invenções de artistas presos à má paixão pelo símbolo e pelo poema...Numa época de luz e de eletricidade, o que triunfa é o aquário, o esverdeado, o submarino, o híbrido, o venenoso”⁸²

No capítulo das *Passagens* em que fala sobre o *Jugendstil*, Benjamin lembra justamente o caráter problemático de um olhar sobre o *art nouveau* que vê o estilo apenas como fuga,

82 MORAND, Paul. 1900 apud BENJAMIN, Walter. “Pintura, Jugendstil, Novidade” in: *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 899 e 900

expressão de uma vontade de evasão que ignora o progresso, a modernização, as diversas mudanças que marcaram o início do século XIX, encerrando-se em uma espécie de paraíso ideal. De modo muito sutil, Benjamin lembra que qualquer sentimento ou movimento de evasão traz em si inescapavelmente a marca daquilo de que se foge.

O seguinte olhar sobre o Jugendstil é muito problemático, pois nenhuma manifestação histórica pode ser concebida somente sob a categoria da fuga; esta carrega sempre, de forma concreta, a marca daquilo de que se foge. “O que permanece fora...é o burburinho das cidades, a fúria monstruosa, não dos elementos, e sim das indústrias, o poder onipresente da moderna economia de mercado, o mundo das empresas, do trabalho tecnológico e das massas, que parecia aos expoentes do Jugendstil como um alarido geral, sufocante e caótico”⁸³

A partir dos vínculos subterrâneos entre o poema de Donizete Galvão e a estética *fin de siècle*, talvez não seja distante pensar que a figura fluida a ocupar o centro desse *vórtice de imagens* com que se parece um poema como “Os olhos de Charlotte Rampling” traz em si a lembrança daquela que foi um dos temas recorrentes do *art nouveau*, com suas saias esvoaçantes e sua sensualidade livre.

O movimento arquetípico da água é a espiral. Se a água que corre no leito de um rio encontrar um obstáculo, seja ele um galho ou o pilar de uma ponte, será gerado, em correspondência com esse ponto, um movimento em espiral que, se estabilizado, assume a forma e a consistência de um *vórtice*. A mesma coisa pode ocorrer se o encontro for de duas correntes de água de temperaturas ou velocidades diferentes: aqui também veremos formar-se *redemoinhos*, que parecem permanecer imóveis no fluxo das ondas ou das correntezas. Mas também a voluta que se forma na crista das ondas é um *vórtice*, que, por efeito da força da gravidade, arrebenta, formando a *espuma*⁸⁴.

O lugar tenso e dialético do *vórtice* em um curso d'água, do qual ele faz parte ao mesmo tempo em que se destaca, ajuda a compreender o lugar da origem no fluxo do tempo, tal como foi pensada por Walter Benjamin.

À origem como fonte, foi substituída [...] uma noção, outrora pertinente, que Benjamin havia desenvolvido evocando a imagem do “turbilhão em um rio”, espécie de sintoma fluente, de catástrofe interna ao desenvolvimento do futuro: um salto, uma *crise de tempo* que irrompe no ritmo de uma destruição e de uma sobrevivência, de um Agora e de um Outrora. Esta é a *origem-turbilhão* reivindicada por Walter Benjamin ao longo de toda sua obra.⁸⁵

83 BENJAMIN, Walter. “Pintura, Jugendstil, Novidade” in: *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 902

84 AGAMBEN, Giorgio. “Vórtices” in: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 83 Grifo nosso

85 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, Anachronisme et*

Para Benjamin, a *origem como redemoinho* (turbilhão), espécie de acidente no curso do rio, pressupõe uma relação mais complexa com o fluxo do tempo, o fluir da história. Em oposição à *origem como fonte* que se encontraria apartada da história, em um ponto recuado no tempo, a origem como turbilhão estabelece uma relação mais complexa, de natureza dialética, com o devir histórico. Ela se situa no tempo, tal como o vórtice no fluxo d'água, e, ao mesmo tempo, se destaca, em um gesto decisivo no qual se subverte a temporalidade tradicional e se instala uma temporalidade sintomática. O vórtice, ou o *movimento convulso da água*, é como o movimento convulso do tempo. A peculiar montagem de temporalidades em “Os olhos de Charlotte Rampling”, que acima buscamos sugerir, e o fato de ensaiarmos uma aproximação entre o arranjo de intensidades das suas imagens e aquele de um vórtice, abre o poema e a própria poesia brasileira contemporânea - como um todo maior no qual o poema de Donizete se insere - a um regime duplo no qual as imagens e as diferentes épocas históricas jamais se fazem obsoletas porque em constante movimento de rebentação e recuo, como são, a propósito, os sutis movimentos do desejo em torno dos quais giram as imagens estonteantes de “Os olhos de Charlotte Rampling”.

Trata-se de esboçar o difícil movimento de *abrir a história*, vendo-a no seu ritmo intermitente de aparições e desaparecimentos, de destruições e sobrevivências. A imagem de um turbilhão interrompendo o curso previsível, esperado, e, poderíamos mesmo dizer, desejado do rio, no interior do qual o passado (ou o reprimido, para lembrar Freud) a todo momento ocorre à superfície, assim como o que está na superfície, ou seja, o presente, a todo momento é tragado em direção ao fundo, concentra em si mesma esse outro modo de pensar a temporalidade.

A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. [...] O seu ritmo só se revela a um *ponto de vista duplo*, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. [...] Nessa dialética, e em tudo o que é essencial, a unicidade e a repetição surgem condicionando-se mutuamente.⁸⁶

O curso d'água no qual vemos o curso da história também é, como sugere Agamben, o curso da nossa vida em que “o vórtice da origem continua presente até o fim”⁸⁷. Se faz presente de modo intermitente, às vezes mais próximo, outras vezes mais distante, no entanto, “nos

modernité de l'empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008, p. 17

86 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução: João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 34

87 AGAMBEN, Giorgio. “Vórtices” in: *O fogo e o relato*: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 86

momentos decisivos, agarra-nos e arrasta-nos para dentro de si e, então, de repente, damo-nos conta de que, também nós, nada mais somos que um fragmento do início [...]”⁸⁸.

É neste sentido que o próprio olhar de Charlotte Rampling surge como uma espécie de vórtice. Ao nos arrastar, ele instaura um momento decisivo que abre um rasgo no tecido do tempo. Enquanto vórtice, no seu giro delirante, no seu acesso de intensidade (o vórtice poderia mesmo ser pensado como uma espécie de possessão da própria água⁸⁹), esse olhar deixa vir à tona outros, feito uma imagem há muito perdida no fundo das pupilas que, inesperadamente, volta a brilhar na superfície líquida do olho. Ele também, quando se precipita e afunda, se mistura a esses outros olhares que constelados formam o seu peculiar fascínio – fascínio da distância baudelairiano, fascínio do instante, do momento que não volta mais.

O líquido é sempre perdido, vira outra coisa, seja como gota, seja como vórtice, aqueles que Agamben chamou “os dois estágios extremos dos líquidos”⁹⁰. As múltiplas formas do líquido, no entanto, se comunicam, se dialetizam, uma forma gera a outra, uma forma contém a outra, assim como um tempo dobra-se sobre o outro em espiral. “A gota é o ponto em que o líquido se separa de si mesmo, entra em êxtase [...] O vórtice é o ponto em que o líquido se concentra, gira e afunda em si mesmo. [...] Mas é curioso como mesmo a gota, caindo de novo

88 Ibidem, id.

89 Os vórtices - a descrever movimento giratórios de natureza nínfica - foram, a propósito, objetos de estudo de Leonardo da Vinci no contexto de suas investigações a respeito do movimento na água e no ar. Ernest Gombrich em “The Form of Movement in Water and Air” (1976) se debruçou de modo particular nesse estudos de Da Vinci e, ao comentar alguns deles, fala em “movimentos espiralados”, “complexas ondulações e redemoinhos”, “crescentes anéis de bolhas” (GOMBRICH, 1976, p. 39). Nos desenhos de Leonardo Da Vinci, estaria em jogo, segundo Gombrich, uma “visualização de forças”, elaborados diagramas com formas e linhas que vão além do que capta uma simples observação individual. A linguagem também teria papel fundamental em seus estudos. Na tentativa de descrever um fluxo d'água, Leonardo Da Vinci teria se valido, lembra Gombrich, de inúmeras palavras tais como “circulação”, “revolução”, “veemência”, “fúria”, “impetuosidade” (DA VINCI apud GOMBRICH, 1976, p. 42), que trazem em comum significações de potência, fúria, algo de selvagem no movimento da água. Neste sentido, tanto as palavras escolhidas por ele, como as *formas fluidas*, tempestuosas em si mesmas de seus desenhos, formas que descrevem um patética coreografia sobre a página, deixam ver o caráter indomável de tudo aquilo que é líquido e, por consequência, o que no líquido há de catástrofe e caos. O vórtice, tal como a espuma, é a *histeria da matéria*, a erupção das forças adormecidas que desfiam a linearidade, perturbam a harmonia, ou melhor, deixam ver que tal harmonia é, antes de tudo, convulsão, expressão de um desejo de retorno à casa, ao “caos primordial” (DA VINCI apud GOMBRICH, 1976, p. 52). “Força é completa e inteira através dela mesma e em cada parte dela. Força é um poder não-material (*espiritual*), uma potência invisível que é transmitida por violência acidental para todos os corpos além da sua natural inclinação...dos corpos animados aos corpos inanimados, dando a eles o semblante da vida...*ela corre em fúria para sua desintegração [...] um grande poder dá a ela um grande desejo de morte*. Ela arrasta na sua fúria tudo que estiver no caminho da sua ruína...ela habita os corpos localizados fora do seu uso ou curso natural...nada se move sem ela...nenhum som ou voz é ouvido sem ela” (DA VINCI apud GOMBRICH, 1976, p. 51).

90 AGAMBEN, Giorgio. “Vórtices” in: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 86

na água, também produz um vórtice, faz-se turbilhão e voluta”⁹¹.

A dimensão da perda, inerente ao tipo da *femme fatale*, é habilidosamente apresentada nos versos finais do poema de Donizete Galvão. A imagem “o frescor do dia se vai” é ainda um gesto ambíguo no centro do poema, pois, não é apenas o dia que termina, mas a possibilidade do olhar que, para o poeta, está perdida para sempre. O momento em que o poema nos abandona coincide com aquele em que os olhos abandonam o poeta sem nem ao menos terem se despedido. A dor que atravessa as imagens finais é a dor do que se perdeu e, mais ainda, a dor do que desde o início já estava perdido. Os olhos de Charlotte Rampling são não só os olhos de Charlotte Rampling, mas também os sonhos tão ardentemente desejados que passaram....porque ainda uma vez se trata de passagens, gestos apenas entrevistos, em que só nos resta

*Amar, depois de perder*⁹².

Uma imagem como “dói-me mais a beleza em fuga da mulher” também se abre em sua ambiguidade, pois fala não só dessas mulheres em fuga que passam, que aparecem apenas para desaparecer, mas também do tempo que passa sobre elas, da beleza que escorre no tempo, feito água.

*“All that's beautiful drifts away
Like the waters”*⁹³

No entanto, em seu fascínio paradoxal, em sua estranha força de assombração e sobrevivência, na obra poética de Donizete, os olhos líquidos de Charlotte passam sem ter passado à medida que são desdobrados em vários outros olhos que aparecem do primeiro ao último livro. No poema “Trama”⁹⁴, de *Azul Navalha*, eles surgem dissimulados e mortíferos, já no poema “Olhos”⁹⁵, de *As Faces do Rio*, os olhos líquidos aparecem sob a forma de um “olho d'água” que brota da terra, jorra improvável, quase como um cristal sobrevivente.

Interessante notar que o poema relaciona essa sobrevivência que “ressurge galopando as sombras do quarto” à figura ambígua de Nijinsky que parece ser, no poema, tanto um animal em

91 Ibidem, p. 86 e 87

92 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Perguntas” in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 265

93 YEATS, W. B. “The Old Men Admiring Themselves in the Water” in: *In the Seven Woods*. New York: Macmillan, 1903

94 GALVÃO, Donizete. “Trama” in: *Azul Navalha*. São Paulo: Edições Excelsior, 1988, p. 41

95 Idem. “Olhos” in: *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991, p. 57

suas metamorfoses (potro, burro), sinalizadas pelas metamorfoses do dia (manhã, tarde, manhã, noite), quanto o próprio bailarino ucraniano Vaslav Nijinski, conhecido pela sua célebre coreografia para o poema “*L'après-midi d'un faune*”, de Mallarmé, e frequentemente associado à ideia de metamorfose; como lembra Raúl Antelo, “Deleuze e Guattari, em *O AntiÉdipo*, fazem dele o príncipe esquizo das metamorfoses”⁹⁶. O desejo por algo desde sempre perdido, lançado à distância, que corresponde às ninfas que aparecem para tumultuar o doce sono do fauno no poema mallarmeano, termina por ser, a partir da hipotética presença de Nijinski, incorporado ao poema de Donizete, e passa a ter sugestivos desdobramentos quando pensamos a própria figura de Nijinski e sua dança.

Em “Nijinski, o salto e o pensamento”, Raúl Antelo esboça um cenário no qual o salto do bailarino surge como metáfora da suspensão do pensamento. Logo após citar o poema “O filho pródigo”, de Murilo Mendes, que diz: “Nijinski dançando no arco-íris / Reconcilia o céu e a terra”, Raúl Antelo anota: “o impossível”. Como se o derradeiro salto do bailarino - imortalizado em uma fotografia e executado por ele quando já estava internado em Kreuzlingen, mesma clínica onde, como sabemos, também residiu Aby Warburg – fosse, na verdade, um *salto de morte*. Depois de lembrar Flávio de Carvalho, igualmente atraído por Nijinski ao desenvolver “uma teoria do moderno que passa, justamente, pelo movimento e a metamorfose”⁹⁷, Raúl Antelo tangencia justamente o limiar da morte quando nos traz a seguinte reflexão de Nijinski, presente em seus *Cahiers*. “Eu detesto dançar como fazia antes, pois não há dança que não dependa da morte”⁹⁸. É com Giorgio Agamben, mais particularmente com a parte final do seu seminário sobre a linguagem e a morte, intitulada “O fim do pensamento”, que Raúl Antelo dialoga para dizer da proximidade entre linguagem e morte, “porque a linguagem é morte e a fala não se ouve, *está perdida*”⁹⁹. Agamben aproxima justamente, a partir de derivações linguísticas, a palavra pensamento do movimento de “estar em suspenso”. Essa suspensão se manteria diante do impasse que se instala no fato da linguagem ser e não ser a nossa voz. Por isso, ao falar, não deixamos de pensar, nos mantemos então em suspenso, como se a fala – salto nínfico inapreensível – fosse em si mesma um gesto de morte.

96 ANTELO, Raúl. “Nijinski, o salto e o pensamento” in: *Arteira* – Revista de Psicanálise. Volume 10. Florianópolis, Santa Catarina, 2018, p. 03

97 Ibidem, p. 02

98 NIJINSKI apud ANTELO, Raúl. op. cit. p. 04 - Tradução de Gustavo Ramos/Revisão de Louise Lhullier

99 ANTELO, Raúl. op.cit. p. 04 Grifo nosso

“Ces nymphes, je les veux perpétuer”, diz Mallarmé na abertura da última versão do seu poema “L’après-midi d’un faune”. É fazer eco, quase dezenove séculos mais tarde, ao prólogo das Metamorfoses pelo qual Ovídio começava o “poema perpétuo”, que retracava, até a sua época, o *incessante transformar-se das coisas e dos seres*. Entre esses últimos, desfilavam inúmeras criaturas mitológicas [...] como as ninfas, uma espécie particularmente “incerta”, instável, para não dizer volátil¹⁰⁰

Mallarmé soube em seu poema, como diz Agnès Lhermite, “inflar de novo” este motivo mitológico desgastado pelo uso para transformá-lo em emblema da modernidade fecunda¹⁰¹. De fato, o poema de Mallarmé serviu como inspiração para a composição de Claude Debussy, “*Prélude à l’après-midi d’un faune*” (1894) e a coreografia de Vaslav Nijinsky “*L’après-midi d’un faune*” (1912).

No jogo de ausência e presença que, como diz Agnès Lhermite, atravessaria toda a coreografia de Nijinsky, os véus deixados pelas ninfas ao fauno seriam como uma metáfora que traduziria um outro modo de ver, aquele de que justamente falou Georges Didi-Huberman, lembrado pela autora, onde “ver é sentir que qualquer coisa inelutavelmente nos escapa”¹⁰².

O poema de Mallarmé, a composição musical de Debussy, a coreografia de Nijinsky figuram, cada um a seu modo, o devaneio erótico produzido por esse “instrumento de fugas, maligna”¹⁰³, que se perde como a palavra, a melodia, o gesto. Instrumento que, como sabemos, é tanto a ninfa quanto a flauta, ambas demoníacas porque portadoras de um encantamento capaz de conduzir à morte.

Nas paragens da morte, parecemos encontrar os olhos múltiplos que dão título ao poema de Donizete Galvão que interpela a figura de Nijinsky. Há o olho cego e rebelde do potro, os olhos daqueles que passam, o olho d’água. Selvagens e sobreviventes são olhos que talvez precisem morrer para viver e que enlaçam o líquido que brota “à flor da terra” - *fonte* - ao arrebatamento do desejo latente na bela imagem de uma “coreografia sem rédeas”¹⁰⁴.

100 LHERMITTE, Agnès. “Les nymphes dans L’Après-midi d’un faune de Mallarmé à Nijinsky”. In: *Muses et nymphes au XIXe siècle*. Études réunies et présentées par Éric Francalanza. Eidôlon Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 195 Grifo nosso

101 Ibidem, p. 195 e 196

102 DIDI-HUBERMAN, Georges apud LHERMITTE, Agnès. “Les nymphes dans L’Après-midi d’un faune de Mallarmé à Nijinsky”. In: *Muses et nymphes au XIXe siècle*. Études réunies et présentées par Éric Francalanza. Eidôlon Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 205

103 MALLARMÉ, Stéphane. “L’après-midi d’un faune” in: *Mallarmé*. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010 (Coleção signos; 2), p. 97

104 Na entrevista aqui já citada concedida a Rodrigo de Souza Leão, Donizete fala sobre esse poema, particularmente sobre a dor que o atravessa, e que estaria ligada a uma dimensão de perda que os versos trazem à tona. “Sei que há uma tensão na minha poesia. Que busca a harmonia de um Mondrian ou quer a intensidade de um Pollock [...] Enfim, há esta luta entre delicadeza e profundidade. O poema Olhos tem uma origem bem real. Tínhamos mesmo um cavalo cego. [...] É

Os olhos que vivem depois de mortos não parecem distantes do cavalo cego que volta em sonhos, como um fantasma, trazendo com ele o próprio fantasma do pai e fazendo brotar, feito mina, as dores fundas do poeta. Tudo isso faz com que a dimensão da perda ligada a uma ausência - a uma imagem desde sempre inacessível que podemos reconhecer nas ninfas do poema de Mallarmé, nos olhos de Charlotte, no pai que, junto com todos os personagens da infância do poeta, já estão mortos - seja fundamental nesse poema que, não por acaso, percorre as metamorfoses do dia como imagem para o próprio escoar do tempo.

A morte que se desprende da profundidade líquida dos oceanos/olhos parece irromper visualmente em *Ocean Greyness*, um quadro de Jackson Pollock, de 1953, que talvez figure de forma particular aquilo que chamamos há pouco de “vórtice de imagens” para caracterizar um poema como “Os olhos de Charlotte Rampling”.



Ocean Greyness, Jackson Pollock (1953)

A imagem, particularmente fluida e circular em sua exuberância de cores e na desintegração da forma própria do expressionismo, espalha em meio a um tempestuoso “oceano em estado de cinza”, como sugere o título da obra, alguns pontos que lembram justamente

um cavalo que frequenta meus sonhos, e quando sonho com ele, sinto uma sensação de dor intensa. Por causa dele e porque está muito ligado à figura do meu pai. É muito duro aprender a perder. E o que é a vida? Uma perda contínua. Você fala desse poema e este é um dos que me causaram maior dor para trazê-lo à luz”. A entrevista a que nos referimos foi publicada no Jornal de Poesia. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/r2souza13c.html> Acessado em: maio de 2016

vórtices, redemoinhos, em cujo centro parece ser possível reconhecer alguns olhos que nos miram de dentro dessa “coreografia sem rédeas” descrita pelo mar. Poderíamos nesses olhos do abismo também reconhecer os olhos de Charlotte?

Pollock, conhecido por usar as técnicas gestuais na pintura (*action painting*), parece traduzir de alguma maneira a intensidade (o *pathos*), a desmesura, o transbordamento que não por acaso é tão próprio aos movimentos do desejo e da memória, para ficar apenas em dois lugares que nos parecem muito caros ao poeta e a esse poema sobre os *olhos de uma imagem*, que, ao final, é ele mesmo uma *imagem que nos olha*.

Olho d’água, fundo de poço, abismo que dos olhos de Charlotte se comunica com aquele esculpido em outro poema de Donizete, “O poço”, de *As Faces do rio*. Em duas partes, o poema se constrói em dísticos muito concisos e precisos. A forma concentrada, no entanto, se tensiona com a profundidade das imagens, não deixando de remeter, nesse jogo, ao próprio desenho do poço.

Na primeira parte, o poema descreve o poço, desconstruindo e, ao mesmo tempo, explorando sua forma tracional. O poço se torna, assim, não apenas um “buraco com água a céu aberto”, mas um “cristal líquido”. Aqui, percebemos um movimento muito próprio da poesia de Donizete que se abre a partir das coisas terrenas para as paragens do etéreo. As metamorfoses do poço, como um reflexo das metamorfoses da água, encenam-se no poema. No entanto, ao contrário das coisas que de tanto mudar, pelo uso, desgastam-se, a água, em sua paradoxal sobrevivência, é aquela que, quanto mais se transforma, mais permanece, virando outra coisa.

Sempre outra é a dança dos círculos até a borda,
que pouca pedra basta para infinitos movimentos¹⁰⁵.

Neste belo dístico, em que a água dança em círculos, poderíamos talvez encontrar uma descrição para a tela de Pollock e, igualmente, uma imagem para a potência de suas pinturas. A água concentrada do poço, de maneira muito próxima daquela que aparecia nos poemas de João Cabral, é água saturada de vida, se fosse onda certamente rebentaria, violenta, destruindo as paredes de pedra que a oprimem. Os “infinitos movimentos” de que fala o poema são latentes nessa água de poço, cujo fundo tem “belezas de parto”. A vitalidade que até aqui é dominante no poema tensiona-se com a entrada da morte no dístico final dessa primeira parte. A coreografia descreve um movimento de queda e a água que no começo era cristal líquido, no final, é apenas uma água suja. No entregesto dessa água ambígua, o primeiro verso do dístico final não deixa de

105 GALVÃO, Donizete. “O poço” in: *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991, p. 22

recordar um verso crepuscular de Bandeira. Ao Bandeira que escrevia, “eu faço versos como quem morre”, parecem responder em eco esses versos de Donizete:

Se à noite chove, o poço turva-se como quem morre.
Não amanhece espelho e sim buraco com água suja¹⁰⁶.

Na segunda parte da coreografia do poço figurada no poema, surge o homem em sua relação com o poço. Essa relação que o poema sutilmente captura também encena metamorfoses e tudo aquilo que faz parte do contato entre o homem e a *água em movimento na sua imobilidade* também muda constantemente.

Um modo elegante de para o poço fazer reverência
é tirar o chapéu e mergulhá-lo, agora mudado em copo.

O suor pode botar gosto de sal na água doce do chapéu,
mas o que refresca a garganta, também a cabeça esfria.

Outro modo, é quando há por perto folhas de inhame.
A água desliza no verde com sua película de prata.

E as gotas, na corda bamba, quais aquáticas bailarinas,
bailam tão puras, que a gente sente pena de bebê-las.

Mais um modo, é como o papa deitar-se de corpo inteiro:
a boca beija a água e, do fundo, outro olho nos enxerga.

Enquanto se engole a água, as costelas roçam o chão.
Não se sabe se o pulsar é dela, terra, ou dele, coração¹⁰⁷.

Ao longo destes versos, cada movimento do poema parece atuar no sentido de intensificar a relação entre o indivíduo e a água. Imagens como “água que desliza no verde com sua película de prata” imediatamente nos remetem ao cristal líquido com que a água do poço era comparada no primeiro dístico do poema. O tom etéreo, quase místico, se insinua nesses gestos poéticos. Volta a aparecer também a aproximação entre água e dança e as gotas agora são aquáticas bailarinas a suspender-se em um equilíbrio tenso (na corda bamba, no fio da navalha).

E parece ser justamente esse equilíbrio tenso que inunda a parte final do poema. O papa, figura extraída do universo religioso, parece surgir de forma proposital para chocar-se com os movimentos seguintes do poema e, ao mesmo tempo, aproximar tais movimentos das “absolutas estrelas!” de que falava Guimarães Rosa¹⁰⁸, igualmente caras a Donizete.

106 Ibidem, id.

107 Ibidem, p. 23

108 ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed. RJ: Nova Fronteira, 2001, p. 438

As imagens dos últimos versos, “deitar-se de corpo inteiro”, “beijar a água”, “roçar o chão”, “pulsar do coração” abandonam o poema – assim como acontecia em “Os olhos de Charlotte Rampling” - ao fatal dos abismos e das obsessões, um outro modo de dizer que os versos finais não parecem ser outra coisa senão versos altamente eróticos¹⁰⁹.

A propósito, não é o poço uma abertura inquietante em sua ambivalência como lugar de vida e morte? Nessa ambivalência, o poço escapa, constituindo-se como um enigma, para lembrar Bataille, que, por ser o mais obscuro em si mesmo, também “poderia ser ao mesmo tempo o mais carregado de sentido”¹¹⁰. À maneira das ninfas, o poço não sai da escuridão. Ao se desvendar, encobre-se, ao aparecer, desaparece.

Quase uma imitação de um orifício, o final do poema igualmente se abre em uma ambiguidade que não o deixa terminar. Como um *poema que se faz poço*, a terra que ao final pulsa, além de dar a vida, está viva, faz falar ainda uma vez a vitalidade e o erotismo que a poesia de João Cabral emprestava à terra, fazendo da própria terra o lugar por excelência do feminino. Mas o coração que também pulsa com a terra, tocando a terra, como quando se toca um outro corpo, é aqui um coração que também morre ao saciar sua sede, ao ser arrastado no vórtice do desejo por aqueles olhos que nos olham do fundo do poço, os olhos da tela de Pollock?, os olhos de Charlotte Rampling?

No giro vertiginoso das imagens, os olhos de Charlotte são também os “olhos líquidos” da poeta Anna Akhmátova, para quem Donizete escreve o poema “Diante de uma fotografia”, presente em *Do silêncio da pedra*¹¹¹. Há ainda os delicados “olhos de jabuticaba”, descritos e homenageados no poema “Os olhos de Anna Livia”, também *Do silêncio da pedra*. A epígrafe que acompanha o poema, uma frase de Boccaccio, nos fala de “dois olhos ladrões em seu movimento”. Boccaccio, esse apaixonado pelas ninfas, por essas *formas de desejo em movimento*, certamente é íntimo desse olhar que

109 Os gestos finais do poema de Donizete não deixam de reverberar o gesto que abre o poema “Canto Negro”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Claro enigma*. A distância que se abre entre debruçar e nada alcançar, no poema de Drummond, se estende para a distância cuidadosamente construída entre o negro e o branco e, nos movimentos seguintes, suprimida, ainda que provisoriamente, pela eroticidade que impregna o poema. Os estados ambíguos e os movimentos intermitentes da dança - “esse ir como esse refluir” - também se insinuam em “Canto Negro”, cuja última palavra é justamente desejo. - ANDRADE, Carlos Drummond de. “Canto Negro” in: *Claro enigma – Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar, 1973, p. 258

110 BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros* in: *Oeuvres complètes* - Volume X. Paris: Gallimard, 1987, p. 598

111 Cf. GALVÃO, Donizete. “Diante de uma fotografia” in: *Do silêncio da pedra*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996, p. 42

em azeviche, fisga-me
e mostra-me luz no breu¹¹².

Novamente um olhar ambíguo, em cujo abismo negro também parece se refletir o verde fluido dos olhos de Charlotte Rampling. E então, diante de olhos que escorrem por toda parte, “tudo se foi sem gesto de adeus” não poderia deixar de ser outra imagem ambígua que nos inunda com a larga tristeza de tudo que não pode ser, porque tragado pelo tempo, e com o delírio da *convulsão das formas* que não se despedem em definitivo porque sempre estão a retornar.

Tinham-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, *crescidos e sombrios*, com tal expressão que...¹¹³.

Parte 3

O poema “Acordar”¹¹⁴, de *As faces do rio*, traz, logo em seu título, um instante que parece essencial à poesia de Donizete Galvão: a “constelação do despertar”¹¹⁵. Lugar limiar, intervalar, no qual ainda não se definiu entre o sonho e a realidade, onde não há propriamente certezas, apenas texturas e formas em suspenso. “O limiar deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo”¹¹⁶. “Acordar” é quase como um véu onírico a esconder e revelar um corpo ambíguo, sem fim ou começo, *em movimento*. A anáfora que ocorre no início do poema reforça o estado de suspensão da temporalidade característico do “despertar” enquanto um “ponto de ruptura, dialético ao extremo”¹¹⁷ que se alonga e se faz quase um eco na estrutura da repetição.

Duas temporalidades parecem se chocar no poema de Donizete Galvão: aquela do tempo linear e cronológico, que escorre feito água, cujo movimento é previsível e ordenado; e aquela do

112 Idem. “Os olhos de Anna Livia” in: op.cit, p. 44

113 ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Estudo introdutivo e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 52 e 53 Grifo nosso

114 Cf. GALVÃO, Donizete. “Acordar” in: *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991, p. 67

115 BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 761

116 Idem. “Prostituição, Jogo” in: *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 816

117 Idem. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 769

tempo desviante e anacrônico, que se convulsiona feito um redemoinho, cujo movimento é acidental e sintomático. Esta última parece ser experimentada no instante do “acordar”, com sua suspensão e subversão temporal, e a primeira pode ser vista no verso entre parênteses que parece lembrar o sujeito do acordar de sua efemeridade, do seu caráter provisório.

O poema irrompe como um lugar de metamorfoses, onde nada é fixo, as pessoas e os lugares são como uma grande cena móvel a fugir diante dos olhos, como foge a juventude ao mirar-se no espelho. O verso entre parênteses traz a água como metáfora para a passagem do tempo em outro movimento muito próximo da poética bandeiriana. O “acordar” é, então, lugar dialético, tensivo, porque ao mesmo tempo em que suspende o tempo é o próprio aviso do tempo que está a passar. O corpo que acorda encena o martírio de ir aos poucos se desfazendo. Neste sentido, o poema se pergunta sobre o porquê de acordar e submerge então no “domínio da noite” e dos sonhos. A noite que guarda o corpo da dor é comparada no poema ao próprio útero materno e dormir surge quase como um ritual de retorno ao útero que Freud chamaria justamente um ritual de morte. Transformada em útero, a noite é abrigo porque suspende a passagem do tempo e termina por criar outra passagem, muito mais generosa, por onde correm livres os sonhos ainda não desfeitos pela luz do dia. A noite abre os versos de Donizete Galvão para o *domínio dos fantasmas*.

Que ela chegue
sem clarins ou trombetas,
entre como facho de luz
pelas gretas da janela
e atravesse o quarto
na sua claridade.

Que ela chegue
inesperada,
como a chuva
na tarde calorenta
e faça subir o odor
de poeira molhada.

Que ela chegue
e se deite ao meu lado,
sem que a perceba.
Que me lave
com água da fonte
e me cubra
com o bálsamo branco
do silêncio¹¹⁸.

118 GALVÃO, Donizete. “Visita” in: *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela

Não parece se tratar de outra coisa senão de uma aparição fantasmática o que nos chega no poema “Visita”, publicado em *Mundo mudo*.

Em três estrofes irregulares, de versos curtos, o poema explora o recurso da anáfora ao repetir o verso “que ela chegue” no início de cada uma das estrofes com o objetivo de reproduzir na estrutura formal do poema o aspecto cíclico da aparição, reforçar o seu impacto e, sobretudo, dar a impressão de que a aparição, por mais breve que seja, é algo que permanece como assombração ou fascínio.

O verso que se repete quase como um refrão no poema traz em sua estrutura o pronome “ela”, o que talvez nos permita pensar em uma figura feminina que aparece, mas também em qualquer substantivo do gênero feminino. A ideia da aparição é igualmente sugerida no poema pelo verbo “chegar”. A ação de chegar pressupõe a ideia de uma irrupção, algo que entra de repente e rouba a cena. O fato do desenho dos versos deixar em suspenso o verbo “chegar” sublinha ainda mais o aspecto abrupto da aparição que se prolonga no abismo do verso.

Como acontece em muitos poemas de Donizete, nesse, as imagens igualmente desempenham um papel fundamental na construção do sentido geral do poema. Trata-se de uma aparição que se funda em um paradoxo, pois, em oposição ao recurso da repetição de que o poema faz uso para transmitir a intensidade própria àquela que visita o poeta, trata-se de uma aparição que vem pela fresta, pelas rachaduras da janela, sem fazer alarde. Novamente, o significado da palavra “gretas” é essencial para construir o paradoxo em que se funda essa visita com ares de aparição. A ideia de “greta” não deixa de nos aproximar da ideia de sintoma. O que é o sintoma senão uma rachadura, algo que ameaça as estruturas bem construídas de um edifício e que vai corroendo-o por dentro? Essa aparição marginal, que vem de onde menos se espera, ensurdecadora no seu silêncio, é comparada na primeira estrofe a um facho de luz. A luz, elemento diáfano, que, em muitos poemas de Bandeira, acompanhava as várias aparições fantasmáticas a atravessarem sua obra, volta a ser determinante nesse poema de Donizete, conferindo à imagem que chega um aspecto de coisa vaporosa, volátil, que nos cega em sua excessiva claridade e não pode ser tocada. Poderíamos destacar ainda nessa estrofe a ocorrência de uma aliteração em “l” que contribui para elevar ainda mais todo esse conjunto de imagens, além de reforçar a ideia de coisa fugidia associada à luz. Não por acaso, “l” é considerada uma consoante líquida pela sensação de fluidez provocada com a sua pronúncia.

A segunda estrofe destaca o aspecto inesperado da visita trazendo o adjetivo “inesperada” isolado, formando sozinho o segundo verso. A estrofe introduz outra comparação que,

juntamente com a comparação da estrofe anterior, reforça a natureza fugidia da aparição. Agora, a visita é comparada à chuva, elemento fluido que igualmente escapa. À água em movimento de precipitação, de queda, que, a exemplo do sintoma, se espalha e se infiltra sorrateiramente pelas rachaduras, as imagens dessa segunda estrofe somam o odor de poeira molhada que sobe da terra. Quase como em uma coreografia, o poema cria no seu jogo de imagens um movimento alternado de descida e subida. O cheiro é ainda outro elemento que pode ser percebido, mas não pode ser tocado, um *invisível que se comunica diretamente com o sensível* porque transmite o prazer ou a repulsa.

A terceira estrofe, como um desdobramento da anterior, recupera a chegada da aparição para expandir a atmosfera sensível que o odor de poeira molhada já insinuava. O sensível então se alarga em um *erotismo insone* que se insinua nos versos quando o corpo etéreo deita na cama daquele que o esperava. Novamente, é o fluido quem jorra por entre as dobras das imagens poéticas e inunda o corpo visitado. Não é com qualquer água que o corpo é lavado e sim com *água de fonte*. A água que brota da terra é aquela que lava o corpo no momento do nascimento, e aquela para a qual o corpo parece retornar no momento da morte, sutilmente sugerida pelo “bálsamo branco/do silêncio”. O *enjambement*, que quebra a imagem, torna o silêncio final ainda mais grave e longo.

Em suas múltiplas camadas de sentido, o poema parece tematizar a visita da morte, deixando traír um desejo de que a morte chegue sorrateira, tímida, tão sutil a ponto de não ser percebida pelo poeta. A anáfora como figura de linguagem explorada no poema não deixa de traduzir a própria inércia da espera pela morte que, no entanto, como reconhece o próprio texto poético, virá sempre de onde e quando menos se espera.

Nessa morte tão fluida não se deixa traír a presença perturbadora da Ninfa? Aparição fantasmática, coisa apenas entrevista, que foge como a luz, escorre feito chuva e inebria como cheiro de poeira molhada; “água de fonte”, a Ninfa é também a morte que nos visita de maneira inesperada, sorrateira no domínio da noite. Ou, como diz tão bem Wallace Stevens, em epígrafe escolhida por Donizete para acompanhar justamente o poema “Domínio da noite”¹¹⁹, de *A carne e o tempo*, a noite é fêmea obscura que se esconde¹²⁰.

119 Cf. GALVÃO. Donizete. “Domínio da noite” in: *A carne e o tempo*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997 (Coleção Janela do Caos: Poesia Brasileira), p. 61

120 A propósito dessa relação entre mulher e noite conferir o poema “Nu”, de Manuel Bandeira, comentado no primeiro capítulo deste trabalho, em que a mulher igualmente surge como noite.

*Night, the female,
Obscure,
Fragrant and supple,
Conceals herself.*

Neste outro poema de Donizete, onde o domínio da noite confunde-se com o domínio da poesia, não é mais a morte que visita o poeta e sim as palavras insones que chegam quase como uma aparição feminina de dentro da noite, fugidias feito ninfa, guardiãs dos lugares perigosos e secretos (“ribanceiras e cavernas”), onde se entrelaçam desejo e morte. “Em “Domínio da noite”, a palavra se torna carne que, como fêmea, se esquia e afronta a invenção do poeta”¹²¹.

A atmosfera noturna do poema evoca ainda uma outra, melódica, onde a noite é igualmente fêmea, onde o som se transforma em *forma feminina em fuga* que se sonha possuir nas notas tristes e sombrias da “Melodia Sentimental”, de Villa-Lobos. Para tomar emprestada uma imagem do poeta russo Joseph Brodsky, nessa composição, a música de fato se faz “irmã gêmea da água” e escorre na alternância de seus sons graves e agudos, dando nome a outro poema de Donizete Galvão. “Trata-se de uma música ondulante, uma ópera de drapeados que se elevam e recaem sobre as palavras”¹²², uma espécie de música nínfica.

Quisera saber-te minha
na hora serena e calma¹²³.

A musicalização de um desejo pelo que foge em “Melodia Sentimental”, a caça às palavras que se encena em “Domínio da noite”, lembrando aquela outra caçada de que falava Drummond, poderia ser também uma imagem para a perseguição às ninfas que “tinhosas” estão sempre a fugir de homens e deuses, diluindo-se na escuridão noturna.

“Não são mulheres – são noites”¹²⁴

121 RABELLO, Ivone Daré. “A matéria impura da poesia” in: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira), p. 91

122 BENJAMIN, Walter. “Moda” in: *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 148

123 Letra de Dora Vasconcelos para “Melodia Sentimental”, de Heitor Villa-Lobos, que aparece como epígrafe do poema “Melodia Sentimental”, de Donizete Galvão, publicado em *A carne e o tempo*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997 (Coleção Janela do Caos: Poesia Brasileira), p. 58

124 DELVAU, Alfred. *Les dessous de Paris* apud BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 818

A figura feminina metamorfoseada em noite deixa ver, ainda uma vez, a particular relação de Donizete com a noite que se infiltra por toda sua obra como uma presença concreta, da qual ele se faz íntimo. A noite personificada abraça o poeta, o consola com o esquecimento, seu silêncio lhe sussurra poemas. Trata-se da noite feita objeto de desejo que se enrola sobre ele feito serpente.

Não é à noite – dimensão poética ou conceito metafísico – que me refiro. Nem à noite moral, treva da alma, reminiscência teológica da ideia de queda ou pecado original. Mas à presença concreta, íntima, da noite: a que se aproxima da cama ou do banco do jardim para nos colher; a que nos dá a beber a sua substância de esquecimento; a que vem sem ser chamada e é esperada como um armistício. A noite necessária na qual nos enrolamos e que se enrola em nós, noite particular e espessa com a qual dormimos [...] ¹²⁵

Aparição noturna, as “palavras que sibilam e serpenteiam” na madrugada à maneira das mênades convulsas da antiguidade pagã e que – uma vez metamorfoseadas em ninfas - estão sempre a fugir do poeta, talvez nos ajudem a pensar na formulação de Agamben de que “a história da ambígua relação entre homens e ninfas é a história da difícil relação entre o homem e suas imagens”¹²⁶, entre o poeta e suas palavras.

A obra poética de Donizete Galvão tece um rede de aparições de onde a Ninfa sorrateiramente escapa. Sob a máscara de uma “ridente sereia”, *menina em movimento* entre as barracas da feira, ela aparece, tão volátil quanto um sonho, trazendo junto de sua origem pagã os versos do poeta russo Velimir Khlébnikov no poema “A ilusão de Khlébnikov”.

Quando a menina apareceu,
a caminhar sobre as escamas dos peixes,
relembrei os versos
se a morte tivesse os teus cachos
e os teus olhos,
eu quisera morrer
aqui mesmo entre as barracas da feira.
Meus olhos penetraram no corpo,
na nuca tatuada, nos cabelos cacheados.
De posse de uma mecha,
invocarei todas as águias marinhas,
para que seja minha esta ridente sereia
Se soubesse teu nome,
mais poder sobre ti teria.
Podes banhar as pernas

125 MACHADO, Aníbal. “O Homem e a Noite” in: *Cadernos de João*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 15

126 AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal), p.

no leite aguado dos meninos,
 que um fragmento do teu corpo,
 farpa de um desejo,
 inseriu-se para sempre
 em minha carne¹²⁷.

Esse poema, quando lido em comparação com o poema “Visita”, traz novamente a ideia de uma aparição. Aqui, no entanto, é o próprio verbo “aparecer” e não o verbo “chegar”, como acontecia no poema anterior, que sugere tal experiência. Novamente, o verbo “aparecer” tem seu sentido de susto e acontecimento reforçado pelo corte do verso. A aparição se abisma e se prolonga até se completar habilidosamente com a ideia do movimento que aparece apenas no verso seguinte.

O objeto de desejo aqui também se mostra como um objeto de morte e, ainda, como um objeto de sonho, lançado ao plano onírico. Há um diálogo que também se insinua entre o poema de Donizete e o tema da passante, da *forma feminina em movimento* que aparece de dentro do espaço urbano no célebre poema de Baudelaire e aqui surge igualmente anônima entre as barracas da feira.

Ao jogar com o plano ilusório, o poema de Donizete tensiona o que está em jogo na experiência da passante, isso porque ao que há de fugitivo nessa experiência, ele contrapõe uma alta dose de erotismo que escorre pelo poema. Os olhos do poeta penetram no corpo da menina que passa, realizam em sonho o que a realidade lhe negará para sempre. Em outro instante erótico do poema, ele não se importa que a menina receba nas pernas o esperma de outros meninos porque se contenta em ter um simples fragmento do seu corpo. E não se trata de qualquer fragmento, e sim de uma mecha de cabelo. Tal como uma costura insuspeitada e acidental de imagens poéticas não traz essa mecha de cabelo “aquela cor de cabelos” do poema “A filha do rei”, de Manuel Bandeira, em que também estava figurada a *forma feminina em movimento*?

A dimensão erótica, o corpo tensionado com uma atmosfera onírica, é comum ao poema de Bandeira e ao de Donizete. Ambos se abrem duplos, ambos traduzem a experiência vivida como impossibilidade, a paradoxal beleza que há em algo tão fugidio e que, no entanto, feito a

farpa de um desejo,
 inseriu-se para sempre
 em minha carne.

127 GALVÃO, Donizete. “A ilusão de Khlébnikov” in: *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira), p. 55

“A ilusão de Khlébnikov” – e toda a experiência de amar uma Ninfa - ainda se vê em uma das epígrafes do livro *Mundo mudo*, algumas palavras do escritor mineiro Aníbal Machado que falam justamente sobre

“Olhar bem para as coisas que de repente deixaremos de ver para sempre”.¹²⁸

Como diz Raúl Antelo, tal atitude “equivale a afirmar uma voracidade negativa. Encaremos, contemplemos, absorvamos a morte antes de que só ela exista [...]”¹²⁹, o que ainda uma vez sugere a natureza fantasmática da Ninfa e o fato de que “diante dessas coisas fortuitas – coisas de passagem, mas coisas que aparecem -, nós tomamos de repente o desejo não razoável de abandonar tudo e de nos consagrar, sem perder um minuto, ao seu poder de fascinação”.¹³⁰

Em francês “*phasme*” significa um inseto que, como descreve Didi-Huberman, não possui cauda nem cabeça (é o que no Brasil se chama de bicho-pau, que mimetiza um galho). Mas a palavra igualmente vem do grego “*phasma*” que significa “forma, aparição, visão, fantasma e por consequência presságio”¹³¹. Também lembra a noção de “estar pasmo” diante de alguma coisa, estar assombrado, imobilizado, sem fala.

Só aparece aquilo que foi capaz de antes se dissimular. As coisas já apreendidas em seu aspecto, as coisas pacificamente semelhantes jamais aparecem [...]. É preciso uma abertura, única e momentânea, uma abertura que indicará a aparição como tal. Um paradoxo vai desabrochar, porque a aparição se destina, no instante mesmo no qual ela se abre ao mundo visível, a qualquer coisa como uma dissimulação. Um paradoxo vai desabrochar porque a aparição dará, apenas por um momento, acesso [...] a qualquer coisa que evocaria o inverso ou, melhor, o inferno do mundo visível – e esta é a região da des-semelhança¹³²

Região do sintoma, a aparição nos abre “o inferno do mundo visível” porque sempre perturba, desarranja. A dissimulação lhe é, neste sentido, essencial. Uma aparição sempre é as duas coisas, aquilo que ela finge ser, e aquilo que ela oculta nos seus sutis disfarços. Se acreditamos apreendê-la por um lado, ela logo escapa pelo outro. Reside aí o paradoxo das coisas difusas – das meninas voláteis e escorregadias com suas meias brancas ou seu algodão doce de esquina. São assim os fantasmas, são assim os sonhos cuja figuração, como disse Freud, é capaz

128 MACHADO, Anibal. “O verbo no infinito” in: *Cadernos de João*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 10

129 ANTELO, Raúl. “Introdução” in: *Parque de diversões – Aníbal Machado*. Organizado por Raúl Antelo. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994, p. 28

130 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, p. 10

131 Ibidem, p. 11

132 Ibidem, p. 15

de transformar o tempo em espaço, em “imagens, simultaneidades visuais, mesmo contraditórias”.¹³³

Mas as coisas que aparecem são antes de tudo as coisas que reaparecem. “[...] como as formas retornam?, assim como nós dizemos dos fantasmas. Questão nietzschiniana, questão freudiana, mas também questão warburguiana por excelência: aquela da *Nachleben*, a “sobrevivência” das formas ou “fórmulas” visuais”¹³⁴. Cada forma, complementa Didi-Huberman, possui “virtualmente esta potência de anacronismo, de genealogia, de memória que retorna”¹³⁵.

O historiador positivista – o historiador de certezas e das coisas no seu lugar sobre a linha do tempo, que classifica o passado com o passado e o presente com o presente, que mantém a arte no museu e os brinquedos no mercado -, este historiador, certamente, gostaria que esses processos não existissem: como “datar” um fantasma, qualquer coisa que aparece mas não tem quase lugar? Como fazer sua genealogia? Como compreender o que preside os caprichos dessas aparições? A “sobrevivência das formas” poderia ser vista de forma geral como uma forma do poder que têm as formas, em geral, de se deslocar. E desejar compreender um tal poder não pode ter como consequência outra coisa que não seja *deslocar o saber histórico ele mesmo*. [...] ¹³⁶

O espaço – seja ele o de um quadro ou o de um poema – atravessado por um fantasma, invadido por uma aparição, não é mais um simples espaço plano, homogêneo, e sim “uma profundidade implicada, indecisa mas intensiva, da qual o efeito no entanto será um efeito de *pan*, eu diria, de pânico: vertigens e quedas”¹³⁷. No poema, passam a se tensionar a “superfície” e algo como um “apelo vertiginoso da profundidade”. Superfícies e subterrâneos, movimentos visíveis e invisíveis, o Agora e o Outrora em uma constelação.

A Deusa é relâmpago
Fogo-fátuo. Aparição.
Noiva em seu gonzo.
Os corpos gastam-se
sem nunca tocá-la.
A Deusa devora a todos
porque quer o Corpo
e sua usina de desejos¹³⁸.

133 Ibidem, p. 69

134 Ibidem, p. 39

135 Ibidem, p. 46

136 Ibidem, p. 41 e 42

137 Ibidem, p. 69

138 GALVÃO. Donizete. “Círculo” in: *A carne e o tempo*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997 (Coleção Janela do Caos: Poesia Brasileira), p. 60

Intermitente, a aparição vem à tona neste outro poema de Donizete Galvão feito um lampejo da memória para logo imergir novamente nos rios fundos do tempo. Em alguns poemas de Donizete, essa aparição fantasmática se confunde com o próprio tempo que a leva e a traz de volta em um círculo infernal de desejo.

Nos *versos-clarões*, abruptos e concisos do poema “Círculo”, que funcionam eles mesmos como aparições instantâneas, acumulam-se breves impressões. Nos três primeiros versos, encadeiam-se diversos estados para uma mesma imagem desdobrada em várias. “Relâmpago”, “fogo-fátuo”, “aparição”, são nomes escolhidos para a deusa que irrompe no poema e que também é uma noiva na plenitude de sua beleza. Os três nomes têm em comum o fato de serem breves intensidades luminosas, que passam tão rápido que chegam a nos enganar. A expressão “fogo-fátuo” tem um sentido interessante para pensar o poema como um todo. Imagem que faz parte do imaginário do interior do Brasil, tão caro à poesia de Donizete, o fogo-fátuo, também chamado de “fogo corredor” ou “João-galafoice”, é uma luz de aspecto azulado que aparece à noite, geralmente em terrenos pantanosos e brejos, onde há muita umidade, ou em sepulturas. O contato com o vapor d'água é essencial para a formação dos gases que compõem essa luz azulada, por isso o fogo-fátuo é sempre visto junto do mar e dos rios. Lagos, pântanos e cemitérios são não apenas os lugares dos fogos-fátuos, mas também, como sabemos, das ninfas. “Noiva em seu gonzo”, a ninfa é uma espécie de deusa, ainda que não o seja totalmente, que arde e faz arder a exemplo de todos os *incêndios efêmeros* que o poema acumula, entre eles parece estar o próprio instante poético no centro do qual relampeja a Ninfa.

A palavra “gonzo” também traz uma espessura de sentido que se revela sugestiva para pensar o poema com suas imagens. Desde o seu sentido mais imediato, de dobra que permite o movimento, passando pela noção de plenitude, beleza, felicidade, e chegando até a conotação sexual que também é própria da palavra, usada para se referir ao líquido com espermatozoides que resulta da relação sexual, “gonzo” lança o poema no território pantanoso, porque igualmente sedutor e traiçoeiro, das ninfas.

Os demais versos do poema quebram-se em *enjambements* sucessivos que adiam enquanto suspendem um possível sentido para as suas imagens. Ele vai apenas se tardando como os corpos que se tardam eles mesmos, que envelhecem devorados pela noiva que foge. “Gastar”, “devorar”, os verbos que aparecem nos versos finais do poema não deixam de remeter aos substantivos do início. As aparições, os relâmpagos, os fogos-fátuos e o desejo contido na palavra “gonzo” gastam-se com o tempo. O fluir contínuo dos segundos corresponde à sua morte, embora, paradoxalmente, também corresponda à sua sobrevivência, à sua vida

fantasmática, como imagem, como memória.

Nos três últimos versos, a deusa com ares de ninfa parece se confundir com o próprio tempo que devora tudo

porque *quer* o Corpo

Esse verso, quase um fogo-fátuo no poema, também poderia ser escavado em suas múltiplas camadas de sentido. O Corpo, grafado em letra maiúscula, parece referir-se à própria plenitude da juventude, sempre invejada e desejada pela deusa que é fantasma, não possui ela mesma um corpo físico e, no entanto, é capaz de *possuir* todos os outros. Ao mesmo tempo, a deusa feita tempo *quer o Corpo* à medida que o consome, que o gasta. O tempo almeja a juventude e a vitalidade de seu desejo, almeja o Corpo que produz desejo, para depois lançá-lo ao abandono. Aquele que é lançado ao abandono, entretanto, não passou sequer um dia sem desejar alcançar a miragem, tocar o fogo-fátuo, certificar-se de que sua luz não é mera ilusão. Ele também *quer o Corpo*, o domínio das coisas errantes e convulsivas, embora saiba que tal domínio lhe é, desde sempre, negado.

“Falava-nos da poesia ignorada da vegetação marinha nos abismos e da giesta, isolada nas altas neves, flor do ermo, a degradada eterna do inacessível”¹³⁹.

Parte 4

A vitalidade do desejo surge como tema fundamental da poética de Donizete Galvão. A carne destinada à putrefação, a carne cuja beleza contém o germe de sua desintegração, a carne sobre a qual age o tempo, é, apesar de tudo, *a carne que deseja*.

Evoé, deus Priapo.
Assuste as ninfas nas matas
e faça com que procurem abrigo
sob nossas coxas.
Dê a nós, homens-traça,
comedores de páginas de livros,
corpo de perfeita arquitetura,
com todas as belezas possíveis.
Parca a matéria-prima,
iluda os olhos com miragens,

139 POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1976, p. 186

para que sejamos irresistíveis.
 Dê-nos gozos demorados
 para que sejam esquecidas
 rugas, manchas de pele,
 bulas, farmácias e asilos
 que nos oferta a velhice.
 Livre-nos do mijo nas calças,
 das quimioterapias e escleroses.
 Quando chegar o enfado,
 dê-nos o prêmio da morte limpa e súbita.
 Insufle o sangue em nossas veias,
 de forma tal que o músculo, sempre teso,
 esteja a contento de nossas mulheres,
 para que, exaustas e satisfeitas,
 elas ignorem os moços que passam.
 Agora, que a juventude arisca se afasta,
 mantenha-nos assim: sedentos e tarados¹⁴⁰.

Em “Evocação a Príapo”, publicado no livro *A Carne e o Tempo*, o poeta convoca a figura mitológica de Príapo, deus grego da fertilidade, filho de Dionísio e Afrodite, representado sempre com um grande órgão sexual ereto.

A primeira palavra do poema, “evoé”, nos lança de imediato em uma atmosfera dominada pela embriaguez, pelo extravasamento dos sentidos próprio dos cultos a Dionísio realizados na antiguidade pagã. É a própria presença de Dionísio que assalta o poema. Os antigos cultos orgiásticos regados a vinho, música e dança, tinham nas ménades, bancantes ou ninfas, com sua dança convulsiva, um de seus personagens fundamentais. Logo no início do poema, que surge quase como uma súplica dos poetas direcionada aos deuses, é o mundo mitológico de Dionísio e Afrodite – o mundo das ninfas – que volta a emergir.

O primeiro verso faz uso justamente de uma figura de chamamento, de invocação, a apóstrofe, por meio da qual o deus Príapo é interpelado. O jogo de interpelação que organiza o poema se deixa ver também na repetição com pequena variação da expressão “dê a nós” que abre o quinto e o décimo segundo verso. O verbo “dar”, que pressupõe a satisfação de um desejo, cumpre no poema uma dupla função, sendo tanto o gesto de generosidade que se espera do deus evocado, interpelado por meio da apóstrofe, quanto aquilo que os poetas, igualmente interpelados no quinto verso, devem esperar de si mesmos, ou seja, estar sempre prontos a satisfazer os desejos de suas mulheres que não deixam de conter, latentes, os desejos daqueles que os leem.

140 GALVÃO. Donizete. “Evocação a Príapo” in: *A carne e o tempo*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997 (Coleção Janela do Caos: Poesia Brasileira), p. 27

O erotismo transborda das linhas contaminando-se com pressentimentos de morte. A tensão entre a vitalidade do desejo, a plenitude do corpo, e o enfado da velhice, a decomposição do corpo, parece ser a estrutura fundamental do poema. Nessa tensão, vemos igualmente muitos pontos de diálogo com o poema “Círculo”, do mesmo livro. O “gonzo” agora se converte em “gozos”, para se referir, no entanto, à mesma proximidade de sentido que, nesse caso, se reflete na proximidade da grafia das duas palavras. Em “Evocação a Priapo”, os gozos demorados e a plenitude do corpo de “perfeita arquitetura” se contrapõem ao escorrer do tempo do qual as rugas e as manchas da pele são testemunha, instaurando uma outra temporalidade em que o fluxo uniforme da água (do tempo) dá lugar ao vórtice. Nessa outra temporalidade, um tempo pode igualmente *sobreviver no outro* e a antiguidade greco-romana dos gestos intensificados, dos delírios da carne, reemerge, se faz novamente presente pela própria organização em apóstrofe do poema, atuando em meio a um tempo de carência no qual os “homens-traça” insistem em escrever os seus poemas contra a infertilidade da época.

Poderíamos quase dizer que o ideal de poeta que parece estar em questão em “Evocação a Priapo” é o deus Priapo. Como Priapo, deve o poeta fazer-se sedento, porque não se cansa de dar e desejar e, principalmente, obsceno, porque não se cansa de buscar a satisfação dos seus desejos. Escrever converte-se então quase em uma *forma de delírio*, um desejo sempre vivo, “sempre teso”, que passa pela morte, a vislumbra de perto, e se lança na batalha perdida de vencê-la. Entre tais batalhas perdidas está igualmente a tentativa de captura da “juventude arisca” que se afasta à maneira das ninfas escondidas nas matas. Mas as miragens, como sugere o poema, são irresistíveis justamente porque não podem ser alcançadas.

pouco importam
as partes
esquartejadas
os ossos expostos
os mebrs divididos
pelas mulheres
em desatino

a cabeça
separada
do corpo
ainda canta

vale uma vida
vale uma morte
esse hino¹⁴¹

141 GALVÃO, Donizete. “Órfico” in: GALVÃO, Donizete; POLITO, Ronald. *Pelo corpo*. São Paulo:

Em “Órfico”, de *Pelo corpo*, reconhecemos uma paisagem muito próxima daquela trazida em “Evocação a Priapo”. Novamente, um personagem mitológico é retomado, trazendo junto todo um mundo antigo. Seja na história de Priapo, seja na de Orfeu, as “mulheres em desatino” desempenham um papel fundamental. Pressupostas desde o início na imagem de Priapo por serem elas mesmas a encarnação do “desejo em movimento”, frenético, atordoado - para lembrarmos o título e o tom de outro poema de Donizete presente em *A Carne e o Tempo* - elas desempenham um papel fundamental no mito de Orfeu. Depois de terem sido por ele recusadas, as mênades, *possuídas*, dilaceram o corpo do deus, como descreve o início do poema de Donizete. O dilaceramento de Orfeu pelas mênades é ainda reproduzido na organização espacial do próprio poema. Os versos surgem deslocados, quebrados, espalhados na superfície da página. De acordo com a narrativa mítica, depois de terem despedaçado em fúria o corpo de Orfeu, as mênades lançaram a sua cabeça no rio. A cabeça separada do corpo, flutuando, continuaria cantando o nome de sua amada duas vezes perdida: Eurídice.

Esse poema traz, no entanto, logo no título, uma dimensão essencial à poesia de Donizete Galvão que, como dissemos, aparece também em “Evocação a Priapo”: a passagem pela morte. Orfeu é, antes de tudo, o poeta que desce ao reino dos mortos em busca de sua amada Eurídice. Ele sintetiza a experiência poética que prevê a descida aos infernos e a volta à superfície, instaura o modelo do poeta que vive depois de ter morrido, fantasma que traz no corpo a memória da sua dor.

Memória do paraíso
 não tenho não.
 Lembro-me da dor.
 Da vergonha.
 Do desgosto.
 Da gota de suor
 pingando do rosto¹⁴².

Os versos duros e secos de “Depois da queda” são quase como um golpe silencioso que abre na poética órfica de Donizete os lugares infernais, sombrios, para os quais ela sempre volta, dos quais ela inutilmente tenta escapar, nos quais vivem as suas “Eurídictes”, tudo aquilo que, por um triz, nos escapa e nos condena na crueldade de sua altivez.

Alpharrabio, 2002, p. 10

142 GALVÃO, Donizete. “Depois da queda” in: *A carne e o tempo*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997 (Coleção Janela do Caos: Poesia Brasileira), p. 39

Chama-se Dor, e quando passa, enluta
 E todo mundo que por ela passa
 Há de beber a taça da cicuta
 E há de beber até o fim da taça!

Há de beber, enxuto o olhar, enxuta
 A face, e o travo há de sentir, e a ameaça
 Amarga dessa desgraçada fruta
 Que é a fruta amargosa da Desgraça!

E quando o mundo todo paralisa
 E quando a multidão toda agoniza,
 Ela, inda ativa, ela, inda o olhar sereno,

De agonizante multidão rodeada,
 Derrama em cada boca envenenada
 Mais uma gota do fatal veneno!¹⁴³

Há também no poema “Órfico”, a exemplo de “Evocação a Priapo”, uma imagem de resistência da poesia quando pensamos na cabeça de Orfeu que ainda canta. Não deixa de ser a cabeça decepada que ainda canta uma outra forma do sexo sempre teso (imagem de fertilidade em contraposição à infertilidade da época). O jogo é, ainda, um jogo de vida e morte, onde a vitalidade do desejo se dobra sobre um fundo de morte. O poema resta sobrevivente e ambíguo, como o próprio desejo. Vale a morte que carrega, a dor que arde, vale a vida que promete, o desejo que explode em desatino.

A dor,
 revés do desejo,
 segue o rastilho:
 queima o corpo
 até a sombra¹⁴⁴.

Importante também lembrar que o poema ao final é referido como “hino”, foma poética que, desde a antiguidade, caracteriza composições dedicadas aos deuses. Ao sugerir uma aproximação entre hino e poema, o que parece estar em questão é um gesto poético contemporâneo que, à maneira de Holderlin, toma o poema como lugar onde *ainda falam* os deuses¹⁴⁵.

143 ANJOS, Augusto dos. “A Dor” in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996, p. 403

144 GALVÃO, Donizete. “Combustão” in: GALVÃO, Donizete; POLITO, Ronald. *Pelo corpo*. São Paulo: Alpharrabio, 2002, p. 14

145 Cf. HÖLDERLIN, Friedrich. “Pão e vinho”. Tradução própria da versão em espanhol presente em HEIDEGGER, Martin. “Hölderlin e la esencia de la poesia”. Tradução do alemão por Samuel Ramos.

São justamente as ninfas, como vimos com Calasso, que abrem caminho para que os deuses irrompam novamente na literatura. As súbitas reaparições dessas figuras divinas seriam, segundo o crítico, como “raros momentos de pura incandescência”¹⁴⁶. É no contexto do Romantismo Alemão, em nomes como Hölderlin, Schiller, Friedrich von Schlegel e Leopardi, que Calasso reconhece um desses momentos. No entanto, entre a antiguidade e os modernos haveria todo um mundo percebido por poetas como Leopardi, cuja lucidez lhe mostrava não ser possível transportar para o mundo no qual vivia a “antiga mitologia” como uma “coleção de estátuas de gesso”. A mitologia não produziria os mesmos efeitos que antes porque aos modernos, segundo Leopardi, faltaria “a “persuasão” - que não é outra coisa senão o cruzamento inextricável das “fábulas antigas” com os gestos e as crenças compartilhadas por uma comunidade -, já que nós, com a literatura, não herdamos também a religião grega e latina”.¹⁴⁷

O que Calasso diz a respeito de Leopardi parece muito próximo de um poeta como Donizete Galvão. “[...] encontramos, em Leopardi, uma tolerante e clarividente justificação do uso das “fábulas antigas”. Estas servem [...] para escapar à asfixia do próprio tempo, em relação a qual o poeta é sempre um sabotador, já que “tudo pode ser contemporâneo a este século, exceto a poesia”¹⁴⁸.

Fabio Camilletti em *Ninfas de Leopardi: graça, melancolia, e o Estranho*, mostra como as Ninfas, essas personagens inquietantes da antiguidade pagã, imediatamente belas e perdidas, rondavam a sua poesia já no período em que, morando em Pisa, ele escreve a seguinte carta bastante conhecida à sua irmã.

“Eu estou sempre sonhando com você, dormindo ou acordado: aqui em Pisa eu tenho uma deliciosa rua, que eu chamo de Rua das Memórias: é onde eu vou para andar quando eu quero sonha-acordado. Eu te asseguro que em matéria de imaginação, eu pareço estar de volta aos meus bons, antigos tempos”¹⁴⁹

Leopardi estava então voltando a escrever poemas, depois de um período de crise e, nas cartas da época, Camilletti percebe que ele utiliza algumas vezes o termo “antigo” “que para ele é sempre a indicação de uma subterrânea tensão entre história e memória”¹⁵⁰

in: *Arte y poesia*, 2ª ed. México: FCE, 1973, p. 124

146 CALASSO, Roberto. “Águas mentais” in: *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 30

147 LEOPARDI apud CALASSO, Roberto. op.cit, p. 32

148 CALASSO, Roberto. “Águas mentais” in: *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 32

149 LEOPARDI apud CAMILLETTI, Fabio A. *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Legenda: Oxford, Italian Perspectives 28, 2013, p. 04

150 CAMILLETTI, Fabio A. op.cit, p.04

No movimento *all'antica* de um poeta que se descobre um flâneur pelas ruas de Pisa, Camilletti destaca uma outra tensão presente entre as “luzes da poesia” e a “densidade filosófica”, entre “um eu antigo” e um “eu novo”, uma tensão que se faria particularmente interessante quando os temas de sua poesia chamam duas “prematuras figuras femininas mortas, com os nomes de Silvia e Nerina”¹⁵¹.

Como diz Camilletti, na tradição pastoral, Silvia e Nerina são, em primeiro lugar, nomes de ninfas, um fato que sem dúvida não teria passado despercebido para o poeta enquanto um clássico filólogo. Na obra de Leopardi, segundo Camilletti, as ninfas estariam associadas à “recomposição de elementos opostos”. Em Zibaldoni, por exemplo, Leopardi vai falar das ninfas como representantes de um “gênero que participa tanto do humano, quanto do divino”, aqui lembrando a definição da ninfa, seja na mitologia, seja na doutrina dos seres elementares, como seres de vida extremamente longa, mas não imortais, que ocupam um lugar intermediário entre os homens e os deuses. Neste sentido, Camilletti nos lembra que Leopardi aproxima as ninfas da figura do hermafrodita enquanto “síntese de uma oposição”, que contém em si mesmo os dois sexos, tensionando as divisões de gênero e os lugares tradicionais do masculino e do feminino.

Como o hermafrodita, a Ninfa é uma figura híbrida, que subverte a própria ideia de gênero e resiste em se deixar fixar ou encaixar nesta ou naquela categoria. Sua fluidez a suspende em um espaço intervalar, de indeterminação, que ameaça a própria noção estável e redutora de identidade. “A ninfa é, portanto, para Leopardi, uma intermediária e limiar criatura [...] que encarna uma dupla tensão sem resolvê-la”¹⁵².



Hermafrodita, anônimo romano, mármore restaurado por Gian Lorenzo Bernini. Paris: Museu do Louvre

151 Idem, ibidem, p. 07

152 Idem, ibidem, p. 09

Latente nas graciosas e femininas formas desse que Sade chamou “o mais belo colo do mundo”, vive o sexo ambíguo de um ser em permanente *trans*-formação. A Ninfa jamais poderá ser apenas uma porque é sempre várias nas suas incessantes metamorfoses. Ela está sempre na iminência de ser um Outro em uma performatividade própria de seu corpo em movimento. “Ao se aproximar do tema das ninfas, Leopardi parece portanto compreender o que Georges Dumézil chamou “a amplitude e a imprecisão das ninfas” na religião grega arcaica”¹⁵³.

Filho de Hermes e Afrodite, a figura do Hermafrodita traz muito da natureza da mãe. O nascimento de Afrodite, como contado na mitologia antiga, combina em si mesmo elementos contraditórios, a evanescência delicada da espuma e o que há de violência e desejo no sangue e no esperma - esses outros fluidos - do deus ferido por ninguém menos que o próprio Tempo.

a contradição das figuras: uma figura sabe ser outra coisa em relação àquilo que ela figura. [...] As figuras desempenham e jogam a contradição, elas sabem jogar o ser e o seu outro ao mesmo tempo, jogar o ser com o seu não-ser. Eles mandaram ao diabo o limite, a separação exigida de toda coisa identificável [...] em um caos que se move na borda do figurar¹⁵⁴

Camilletti também lembra a constelação de significados do termo grego para ninfa (νύμφη), reforçando, ainda uma vez, sua natureza difusa, seu lugar intervalar. Para lembrar, νύμφη quer dizer “divindade menor”, “nascente”, “moça em idade de se casar”, “boneca”, “crisálida – jovem abelha ou vespa no estágio de pulpa”, “botão de rosa” e também “os pequenos lábios da vagina”¹⁵⁵.

[...] em Leopardi, dois nomes de ninfas são utilizados a fim de abordar duas *efêmeras e fugazes existências*, preservadas da morte em algo como uma crisálida, um estado intermediário. Silvia e Nerina são duas jovens moças que morreram prematuramente e que foram depois transfiguradas em *seres limiáres* [...] me parece que as ninfas se manifestam, na obra de Leopardi, de uma forma mais íntima e profunda, revelando-se no seu mais próprio aspecto mítico¹⁵⁶.

153 CAMILLETI, Fabio A. *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Legenda: Oxford, Italian Perspectives 28, 2013, p. 09

154 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition, I*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, p. 117 e 154

155 Cada uma das múltiplas definições para um mesmo termo contém o estágio intermediário em que se suspende a Ninfa. Ela é uma divindade menor, não é nem mulher nem deusa; é uma jovem moça em idade de se casar, portanto, ainda não é uma mulher, mas também não é mais uma menina; ela é a crisálida, a fase intermediária pela qual passa o desenvolvimento de alguns insetos, como a borboleta e as abelhas, ela é o botão de rosa, fase intermediária entre a ausência da flor e o seu desabrochar; ela é também os pequenos lábios da vagina, lugar intermediário entre o exterior e o interior do corpo, localizado na abertura que é também o limiar de entrada e fonte de prazer.

156 CAMILLETI, Fabio A. *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Legenda: Oxford, Italian Perspectives 28, 2013, p. 10 Grifo nosso

A relação de Leopardi com o mito revelaria o que Camilletti chama de “presença do antigo” na sua obra, ou uma sobrevivência do antigo que, no entanto, não estaria aparente à primeira vista, mas sim disfarçada em pequenas pistas do texto, trata-se de um jogo em que o poeta muitas vezes esconde “homéricas ou líricas 'fórmulas de pathos' nessas brechas textuais [...] desse ângulo, o uso secreto dos mitos por Leopardi interroga as zonas limiares entre verdade e imaginação, atualidade e ilusão que permeiam toda sua operação intelectual”¹⁵⁷.

A partir das pesquisas de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Roberto Calasso, e das próprias ideias de Freud e Walter Benjamin, Camilletti lembra a “intrínseca *natureza anacrônica da ninfa*, que, como encarnação de uma fantasmática “sobrevivência do antigo”, subverte a ilusão de uma estrutura linear do tempo histórico, estabelecendo no seu lugar uma história feita de sobrevivências, intermitências e descontinuidades”¹⁵⁸.

No espaço da obra poética de Donizete Galvão, tanto em “Evocação a Priapo”, quanto em “Órfico”, as *ninfas ariscas*, as *mulheres em desatino*, inundam os poemas com a vitalidade de seu passo dançante. O feminino indomável, de “humor incerto”¹⁵⁹, que se insinua por entre os versos e conduz novamente à superfície as figuras da antiguidade, é ele mesmo, como o poema, morto-vivo, duplo, convulso, histérico.

Com raiva, febre e tortura,
os corpos em convulsão
querem o retorno ao oceano
de águas corrosivas
onde possam consumir
a dupla dissolução¹⁶⁰.

Nos corpos em convulsão, que poderíamos talvez chamar *corpos em desintegração*, que expressam algo de uma violência indomável, a água surge como veículo de vida e morte. Dela se nasce, nela se dissolve, nela se torna um Outro.

O retorno ao líquido estaria, como já dissemos, muito próximo do retorno ao inorgânico de que nos fala Freud, estaria, então, muito próximo a um lugar de morte. A figura que dá título ao poema citado acima é ainda uma figura da mitologia grega, Talassa, a deusa do mar, sua personificação feminina. Fecundada por Urano, o deus dos céus, teve Dione, a deusa das ninfas. Algumas versões do mito colocam Talassa como sendo a própria mãe de Afrodite. Diante de

157 Ibidem, id.

158 Ibidem, p. 13 Grifo nosso

159 A imagem foi emprestada do poema “Meu país”, publicado em *Pelo corpo*. São Paulo: Alpharrabio, 2002, p. 16

160 GALVÃO, Donizete. “Talassa”. In: *Pelo corpo*. São Paulo: Alpharrabio, 2002, p. 33

Vênus, “a rainha das ninfas”, trazida ao poema pela figura de Talassa, os corpos em convulsão experimentam a febre do desejo e a vontade de morrer em água.

Terminada a ceia,
servas retiram cântaros
de vinho,
alguidares com tâmaras
e azeitonas.
Permanecem sobre a mesa
cestas repletas
de figos roxos
em meio às folhas
da figueira.
Dispõem vasilhas com
pétalas de flores
para que os comensais
lavem as mãos.
O perfume dos lírios
espalha-se pelo pátio.
Apagam-se todas as tochas
que ardiam em azeite.
Sob a luz da lua,
surge a bailarina
de braços brancos.
A criada lhe traz as
serpentes sagradas.
Toma com cuidado
as serpentes
que silvam
sob seu comando.
Toca com os pés nus a laje.
Gira e faz soar
os guizos da saia.
Gira e transfigura-se
em touro e homem
que se enfrentam
e recuam.
O solitário do
subterrâneo
lança seu mugido
que reverbera
entre as paredes.
Logo, chegará ao porto
a nau
com suas velas negras.
Desembarcarão
os bárbaros.
Os afrescos serão

*a dançarina de vestes azuis
movimenta-se
entre as colunas
serpentes enroscam-se
em seus braços
apontam entre
os cachos de cabelo
ela sente o frio
de mármore sob os pés
é homem é touro
é o embate
investe com seus chifres
desvia-se
gélido suor
nas omoplatas
maresia, arfar
de narinas, latejos
o pai que se queime
em desejos
branda guizos,
silvos e línguas
a mãe nua
coberta pelo touro
quem virá do alto mar?
a quem beijará?
as linhas do destino
onde se atam?
as safras de trigo
saqueadas
os artefatos de guerra
enferrujados
dança de hipnose
esmero na sedução
brancura de dentes
entre os lábios
haverá sacrifícios
sete vítimas
envoltas em saliva
agora só há
o júbilo da dança
serpentes são braços
braços serpenteiam
frêmito no corpo esguio
jogo de cabelos e coxas
ardor de mulher*

calcinados.
Arderá o palácio.

*rumina viagens
sonha com partidas*

tudo pende por um fio

Em “Ruminadouro”¹⁶¹, poema publicado no livro *Ruminações*, o jogo duplo de desejo e morte e a figuração do mesmo e outro *corpo em convulsão* se encena de modo particular, invocando uma imaginação plástica, repleta de detalhes e sutilezas. O próprio poema em sua estrutura formal se abre em dois, feito “duas vozes que eroticamente se cruzam no corpo da página”¹⁶². Trata-se, no movimento geral, de uma dança, um outro acesso de intensidade que antecede, anuncia e, ao mesmo tempo, precipita a chegada da morte.

O poema parece se valer de um famoso episódio histórico: a invasão dos bárbaros e a consequente queda do Império Romano. Antes da queda, no entanto, acontece a dança, e tal dança, exposta em sua ambiguidade, é o motivo central do poema, desdobrando-se também ela em duas, dando origem às duas partes do poema que parecem corresponder a dois tempos distintos: o do acontecimento e o da lembrança.

A primeira parte do poema, situada à esquerda, mantém certo distanciamento em relação à cena que se desenrola. Os movimentos descritos registram minuciosamente e de forma ordenada os detalhes em meio aos quais as ações se sucedem. Os versos curtos, muitas vezes formados por uma única palavra, contribuem para acentuar o ritmo ágil da cena, surgindo quase como um corte ao mesmo tempo sutil e abrupto. Os vários *enjambements* igualmente acentuam o suspense e a expectativa em relação ao acontecimento do poema. Ao explorá-los de modo expressivo, esse poema não apenas esboça um movimento de prosa, para lembrar Agamben, mas também um *movimento de dança*.

Podemos dividir essa primeira parte em três momentos distintos, facilmente localizáveis em função do tom narrativo mais acentuado. O primeiro momento descreve o espaço e o instante que antecede a entrada da dançarina. O verso de abertura não é outra coisa senão uma localização no tempo que permite depreender o instante exato em que a ação se desenrolará. O leitor é situado, quase como no início de um romance, e é também preparado para o que virá a seguir, quase como em um ritual. A preparação do leitor coincide com a preparação do ambiente feita pelas servas. O poema descreve detalhadamente tal preparação, destacando elementos como o vinho e as tâmaras que são retirados pelas criadas após a ceia. Vinho e tâmaras são ambos, o

161 GALVÃO, Donizete. “Ruminadouro” in: *Ruminações*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999 (Coleção Janela do Caos: poesia brasileira), p. 50 e 51

162 RABELLO, Ivone Daré. “A matéria impura da poesia” in: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira), p. 98

líquido e a fruta, fontes de prazer e delírio. A fruta, pelo seu sabor, o vinho, pela embriaguez e pelo êxtase que provoca. Em um jogo de ausência e presença, permanecem sobre a mesa do banquete alguns figos roxos, o que sugere um vislumbre de prazer ainda por vir. As pétalas de flores também compõem a descrição da cena inicial, *uma cena de espera*. Ao mesmo tempo, as flores, ornamento nínfico por excelência, são trazidas em uma vasilha para que os convidados lavem as mãos, um gesto que, por preceder a entrada da dançarina, ganha um outro significado no conjunto do poema, como se os convidados não tivessem parte no que acontecerá em seguida. Os versos finais desse primeiro momento criam uma particular atmosfera para a sequência da ação. Cheiro e luz, ambos etéreos, instauram, ao mesmo tempo, algo de desejo (no perfume dos lírios) e morte (nas luzes que se apagam).

O segundo momento é aquele no qual *irrompe a bailarina*. A sensação de entrada abrupta é criada no poema pelo uso do verbo “surgir”. Ao mesmo tempo, tal aparição assume ares fantasmáticos sugeridos pelo detalhe dos “braços brancos” e da luz da lua, a única a iluminar a *forma feminina em movimento*. A menção à lua nesse momento do poema, assim como aquela feita às flores, convoca novamente um imaginário mitológico que, como mostrou Porfírio, associa a lua a certos personagens mitológicos femininos, entre eles, as ninfas.

Os versos desse segundo momento descrevem, sensualmente, a dança da bailarina. Tal sensualidade é produzida formalmente pela aliteração em “s” que, ao mesmo tempo, faz com que os versos deslizem, eles mesmos silvando como as serpentes sagradas sob o comando da dançarina. O verso,

Toca com os pés nus a laje.

tal como a mão de um artista que se detém em um detalhe, ou uma câmera de cinema que captura uma pausa rápida no interior de um frenético movimento, transborda desejo e plasticidade. A forma plástica assumida pela escrita poética não nos traz os pés brancos e sensuais da Gradiva a tocar sutilmente o solo? Não nos traz, ainda, a imagem das mênades antigas, o detalhe de seus pés dividindo-se entre a terra e o ar?

A dança segue figurada em seus detalhes pela forma poética que busca registrar e mesmo reproduzir o movimento da bailarina. A repetição do verbo “girar” nos próximos versos busca criar um efeito de dança e o verso no qual o verbo aparece pela segunda vez descreve um volteio, buscando aquele do qual ele é imagem e já alongando-se na direção do verso seguinte. O poema ainda associa o giro com a ideia de transformação, tornar-se (receber) um outro, presente em

religiões de matriz africana. Do giro e no giro acontece a transformação da bailarina que assume outras formas, outras identidades no poema. Importante destacar também a exatidão na escolha dos dois verbos e também dos nomes que compõem o trio de versos

Gira e faz soar
os guizos da saia,
Gira e transfigura-se

Os versos trazem uma aliteração em “g” que igualmente reforça, além da repetição do verbo “girar”, o efeito de dança no poema. O som se alonga ciclicamente, também gira, e, enquanto os versos giram em si mesmos na lógica da repetição, eles, ao mesmo tempo, saem de si mesmos. O verbo “soar”, que se suspende no *enjambement*, é um dos momentos em que o verso se expande sonora e também espacialmente. A mesma expansão volta a acontecer na construção pronominal “transfigura-se”. Novamente, o *enjambement* suspende e amplia o sentido, que apenas será completado no próximo verso. A transformação se abre em abismo e, mais ainda, *se abre em figura*. O poema também se *trans*-figura, se concebe plasticamente quando não se contenta em simplesmente *ruminar* de diversas formas, sob diversos ângulos, uma cena de dança, mas também se faz ele mesmo uma imagem que dança, suas pontuações são gestos, suas palavras são sons, seus versos estão em movimento.

A bailarina, enquanto *forma em movimento*, sofre metamorfoses, se abre em duas partes – o touro e o homem - que lutam entre si. Em seu corpo se encena um duelo, uma tensão permanente, em um movimento quase cabralino onde a tensão entre o fluido e o concreto, entre o desejo dionisíaco e o equilíbrio apolíneo funda uma ambiguidade central à dançarina e ao poema de Donizete.

A primeira parte do poema se encerra no seu terceiro momento, ainda narrativo, com imagens de dor e desespero, atravessadas por uma sensação de morte. O mugido do homem feito boi, ou, para lembrar Drummond, dos “seres-bois” que, mortos, “mugidoramente se abençoam”¹⁶³, não por acaso vem dos subterrâneos onde se alojam os fantasmas, somando-se às velas negras dos navios que trazem consigo, feito um presságio, a destruição da cidade. A nau de velas negras – que forma sozinha um único verso - também poderia nos remeter à figura da nau dos loucos, que Michel Foucault recupera em seu estudo sobre a história da loucura na idade clássica¹⁶⁴. Embarcação da morte, imagem de errância sem fim nas superfícies móveis da loucura. O poema ainda menciona os afrescos do palácio que serão queimados com a destruição

163 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura” in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 301

164 FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2009

da cidade, apontando para uma destruição das imagens e, talvez, dos próprios poemas “transfigurados”, poemas-imagens.

O palácio que arde ao final, explorando a ambiguidade do verbo “arder” - arde-se de dor, mas também de desejo - é metáfora da morte para a qual a dança exuberante da bailarina arditamente conduzia a todos.



Iniciação ao Culto de Deméter, afresco da Villa dos Mistérios, Pompeia (detalhe)

O segundo movimento do poema é destacado graficamente do primeiro apenas pelo emprego do itálico. O aspecto narrativo, ordenado e objetivo que predominava na primeira parte cede lugar a outro mais desviante, onde as impressões borram-se e o inconsciente parece ocupar o lugar da descrição distanciada da primeira parte. Se no primeiro movimento via-se de fora, podemos talvez dizer que agora a situação é vista de dentro, as cenas dão a impressão de se sucederem com muito mais rapidez e as certezas da primeira parte dão lugar a uma série de perguntas em uma fala convulsa com ares de possessão.

As ações continuam a se encadear nesse segundo movimento. Os detalhes saltam do rio contínuo de imagens formado pelo poema. Um deles, as *vestes azuis*, não havia sido mencionado anteriormente e, agora, surge quase como um daqueles pormenores gravados de forma aleatória pela memória. Na primeira parte, são citados apenas os braços e os pés da bailarina. Na segunda, não só os ornamentos do corpo, como o próprio corpo ganha um destaque maior. O poema

detalha os cachos de cabelo, os lábios, o corpo esguio, as coxas. A brancura associada aos braços na primeira parte sobrevive como traço de lembrança na segunda, deslocada, no entanto, para os dentes.

Outro deslocamento que se dá na segunda parte é aquele que vai de um hipotético observador distanciado, que apenas descreve os gestos da mulher em movimento, para alguém que recorda e, nos subterrâneos da memória, é capaz de ocupar o lugar daquela que dançava, imaginando suas sensações, angústias e sonhos enquanto dançava. A sutileza da memória substitui a laje pelo mármore frio do palácio, sendo minuciosa em alguns pontos, enquanto esquece de outros. As metamorfoses da *forma feminina em movimento* agora se dão de modo muito mais direto, sem mediações.

é homem é touro
é o embate

Na segunda parte, são as imagens que se destacam. Como em um sonho, a linguagem se desmancha, não se mostra racional e lógica, as pontuações quase não aparecem, o poema se torna um fluxo vertiginoso de desejo.

Tempestuosas, as imagens irrompem, à maneira da dançarina, como um sintoma perturbador e inesperado. Assim surge a “maresia”, que varre a *forma feminina* com um sopro de mar, os “latejos”, os “desejos”, em uma música hipnótica que o poeta habilidosamente compõe, explorando sons familiares para gerar sentidos insuspeitados e, ainda que seja inconscientemente, produzir vínculos e conexões que rasgam o tecido poético e embaralham as linhas do tempo.

as linhas do destino
onde se atam?

pergunta a *voz em transe* a falar no poema e poderíamos também perguntar: as linhas das imagens, onde se atam e desatam?, onde o seu embate no tempo?

Tais versos deixam vir à tona a sombra de morte que perpassa a dança convulsa da bailarina do início ao fim e que, ao final, materializa-se no incêndio da cidade. O poema enumera as imagens visionárias da destruição, mas tais imagens não surgem, como na parte anterior, apenas no final, elas acorrem à superfície em diferentes momentos da segunda parte, como em um jogo de espaço e tempo em que o futuro já está contido no presente – “haverá sacrifícios” - e o presente traz, para o bem ou para o mal, a sobrevivência do passado.

dança de hipnose
esmero na sedução

Como uma “dança de hipnose”, o segundo movimento do poema encena um jogo de animalização e antropomorfização, onde *os versos serpenteiam*, onde as

serpentes são braços
braços serpenteiam

A ardência da cidade, a destruição pelo fogo, parece surgir apenas como o reverso da ardência da dançarina a queimar em êxtase, como quando se diz: ardo de desejo. O incêndio *é o embate* de desejo e morte. Que outra dança – com seu “jogo de cabelos e coxas” - não era justamente uma dança de feições demoníacas na qual o desejo servia à morte? Não vemos nesse poema de Donizete também algo do festim, da dança e da degolação que marcam o episódio bíblico da dança de Salomé? A coreografia mortífera da jovem filha de Herodiade parece atuar de alguma forma nos versos de “Ruminadouro”, assim como outro episódio bíblico, igualmente atravessado por uma dança de desejo e morte, se deixa ver em “Dança de Gades”, poema publicado no primeiro livro de Donizete Galvão.

Um gesto que fura
o ar espesso de desejo.
Corpo que volteia
em tempestade da carne.
Pernas que são setas
afrontando chãos e deuses.
E Davi dança nu
sobre a arca sagrada.
E é mouro e cigano
nessas coxas atracadas.
Balé de galos sem fim,
sede de entrega e de morte¹⁶⁵.

Nesse redemoinho de tempos e imagens, como não ver na suposta e anônima dançarina romana do poema, forma cindida em si mesma, feita da tensão permanente entre as coisas ditas heterogêneas que nela se enroscam feito as serpentes nos seus braços, a criada de *vestes azuis* e passo ligeiro, na qual Warburg reencontrou as mônades convulsas da antiguidade pagã, chamando-a então pelo seu nome grego de Ninfa? Como não lembrar, ainda, do Hino Homérico comentado por Calasso em que Píton, a serpente que Apolo mata para fundar seu Oráculo, é descrita como um ser feminino que, assim como a ninfa Telfusa, guarda a sua fonte. “Mas por que as Ninfas teriam que ser *insones*? Pois porque insones são precisamente os dragões, porque a fonte brota sem interrupção e seu olhar não cessa de velar”¹⁶⁶.

165 GALVÃO, Donizete. “Dança de Gades” in: *Azul Navalha*. São Paulo: Edições Excelsior, 1988, p. 48

166 CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e

As relações construídas na antiguidade entre a ninfa e a serpente também sobrevivem na cultura medieval por meio da associação da ninfa com figuras demoníacas (Lâmia). Essa conexão da imagem da ninfa com a imagem do demônio foi percebida por Leopardi em alguns escritos medievais que consideravam ninfa e Lâmia (que na mitologia grega é associada a uma espécie de demônio feminino) como dois termos intercambiáveis.

“[...] esta tendência de confundir ninfas com Lâmia permanecia. Todas essas coisas demonstram que a palavra Lâmia era usada coloquialmente, e que ela e a ideia que ela significava, ou uma ideia parecida com ela, foram permanentemente preservadas no Latim Vulgar, até os começos da Itália [...] E quem sabe se os antigos Latinos (e Gregos) eles mesmos não diziam coloquialmente Lâmia para ninfa? Considerando, isto é, a ninfa como uma misteriosa entidade, com misteriosos poderes, exatamente como a Lâmia”¹⁶⁷

Na modernidade encontramos, além da obra de Leopardi, na qual “as ninfas estão [...] quase sempre conectadas com a esfera demoníaca”¹⁶⁸, a associação entre o feminino e o charme do mal em uma obra como *Lolita*, de Nabokov, onde tal associação permitiu ao autor justamente formular a expressão “mal nínfico”¹⁶⁹.

Um poema como o de Donizete, no qual a serpente desempenha um papel simbólico fundamental, comunicando por vias tortuosas, enquanto um adorno do corpo da dançarina, sensualidade e morte, deixa ver que o tema do *feminino demoníaco*, ou mesmo do feminino maldito, persiste também na contemporaneidade depois de atravessar fulgurante o século XX. É de fato como uma serpente que Lolita se aproxima de Humbert para vê-lo morrer em seus braços.

Depois, aproximou-se, lenta e furtivamente, de meus braços expectantes, acariciando-me com os seus ternos, misteriosos, impuros, indiferentes olhos crepusculares – como as mais reles e vulgares sedutoras. Pois isso é o que as *nymphets* imitam...enquanto gememos e morremos¹⁷⁰.

O próprio Warburg, como sabemos, era atraído não só pelas ninfas, mas também pelas serpentes, cuja simbologia foi estudada por ele a partir de sua experiência junto aos índios Pueblos e Hopis, da América do Norte. “A influência dupla da antiguidade saberia surpreendentemente reaparecer no ano de 1895-96 quando Warburg fez uma viagem para

Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008, p. 16 Grifo nosso

167 LEOPARDI apud CAMILLETTI, Fabio A. *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Legenda: Oxford, Italian Perspectives 28, 2013, p. 08

168 CAMILLETTI, Fabio A. *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Legenda: Oxford, Italian Perspectives 28, 2013, p. 07

169 NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 169

170 Ibidem, p. 163 e 164

conhecer os índio Hopi do Arizona Norte-Oriental”¹⁷¹. No caso dos índios, a serpente desempenhava um importante papel na cultura simbólica daqueles povos sendo uma das personagens principais da *dança com as serpentes*, por meio da qual os índios chamavam a chuva. De entidade demoníaca, portadora da desgraça e da maldição, como é vista predominantemente na cultura ocidental a partir da tradição cristã, ela assume, na cultura primitiva, uma significação ligada à fertilidade, ao crescimento e à abundância.

O fato do último trabalho de Warburg retomar, de certa maneira, o tema mítico do confronto de Apolo com a serpente, pensado por ele no contexto de suas primeiras investigações sobre a sobrevivência do antigo na arte florentina, é visto como uma coincidência significativa por Kurt W. Forster e Katia Mazzucco.

Sem dúvida, a força natural e o perigo contra o qual o nativo-americano deveria combater-se não era menos extremo do que a potência mítica presente no Intermezzo florentino de Apolo e Píton. A diferença fundamental está no fato de que, nos termos da cultura clássica, o conflito se resolve somente com a vitória de Apolo e o sacrifício do animal, enquanto que nos Moki, ao final da cerimônia, a serpente é restituída à liberdade da natureza¹⁷²



Índio hopi durante o ritual da serpente, anônimo norte-americano (1924)

171 FORSTER, Kurt W., MAZZUCCO, Katia. *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Trad. Giulia Bordinon. Milão: Bruno Mondadori, 2002, p. 19

172 Ibidem, p. 20

Na sua célebre conferência¹⁷³, Warburg também mostra a ambiguidade da serpente dentro da própria tradição cristã na qual ela aparece associada à perdição, mas também à salvação. “Ele (Warburg) mantinha a duplicidade da serpente, sua dupla polaridade, ao mesmo tempo maléfica e benéfica, criatura terrestre e potência celeste [...] imagem ambivalente e perene [...]”¹⁷⁴.

Ninfa e serpente surgem então como dois demônios ambíguos que trazem o movimento no corpo, um corpo ligeiro, deslizante, que se enrola sobre si mesmo e sobre nós, enredando-nos em estranhas e primitivas danças de desejo.

A potência ambígua da serpente que salva e amaldiçoa era justamente o que Warburg percebia animar a imagem da Ninfa. Como dizem Kurt W. Forster e Katia Mazzucco na seção “Serpente e demônio”, a atração de Warburg pelas ninfas aparece não só como uma obsessão pessoal, “mas como a intuição de uma potência efetivamente existente, ainda que dissimulada na sua aparição instantânea”¹⁷⁵.

O paradoxo temporal que acompanha a imagem da Ninfa, sua aparição tão breve e, ao mesmo tempo, tão duradoura, é também explorado pelo poema de Donizete. No jogo de imagens que “Ruminadouro” engendra é produzido um jogo de temporalidades onde o *instante decisivo*, aquele onde *só há o júbilo da dança*, deflagra uma outra temporalidade que contém o passado, *forma sobrevivente*, e o futuro, como um pressentimento de morte. Neste sentido, talvez possamos dizer que não apenas os versos estão em movimento, mas o tempo está em movimento nos versos. O próprio poema, como já sugerimos, parece montar duas temporalidades: aquela do acontecimento e aquela da lembrança, cindindo-se em qualquer lugar entre o mais íntimo da memória e o mais distante no tempo.

Na móvel superfície líquida do sonho em que parece se desenrolar o acontecimento poético, a Ninfa irrompe como *forma submersa* que vive em silêncio nas “profundidades tranquilas”¹⁷⁶ podendo, a qualquer momento, acorrer à superfície.

Não nos caberia então pensar os efeitos que a irrupção, em um poema contemporâneo, de uma hipotética dançarina romana - cuja figuração no texto poético recorda, a um só tempo, as mênades pagãs e a Salomé bíblica - gera em nossos tradicionais modelos de temporalidade e,

173 WARBURG, Aby. “Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte” in: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 199

174 LESCOURRET, Marie-Anne, “Aby Warburg. Les costumes de scène pour les intermèdes de 1589” in: *Aby Warburg et la tentation du regard*. França: Éditions Hazan, Collection: Beaux Arts, 2013, p. 126

175 FORSTER, Kurt W., MAZZUCCO, Katia. *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Trad. Giulia Bordignon. Milão: Bruno Mondadori, 2002, p. 18

176 Imagem do poema “O Rio”, de Manuel Bandeira, presente em *Belo Belo- Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 285

particularmente, em nossa historiografia poética marcada pelo discurso da ruptura e da superação?

O último verso do poema, que ata as duas partes, localizado justamente no meio de ambas, no *meio do caminho*, na *travessia*, é um verso que, como o instante da dança, também se suspende no limiar da morte, na fronteira não mais entendida enquanto lugar que divide, mas enquanto linha desfiada que borra, gesto indeciso de um *dançar por fantasmatta*.

O verso intervalar parece conter todo poema, tirando a sua peculiar força do paradoxo em que se funda qualquer existência: toda vida contém um germe de morte, e destinados a morrer estão todos, mesmo o maior dos impérios “pende por um fio”. Há ainda uma lembrança que surge diante de um dos versos de “Ruminadouro” que diz: “desembarcarão os bárbaros”, fazendo-nos pensar no poema “À Espera dos Bárbaros”, do poeta grego Konstantinos Kaváfis. No poema de Kaváfis, no entanto, a chegada dos bárbaros não é mais associada à ideia de uma catástrofe, mas sim de uma salvação.

Porque é já noite, os bárbaros não vêm
e gente recém-chegada das fronteiras
diz que não há mais bárbaros.

Sem bárbaros o que será de nós?
Ah! eles eram uma solução¹⁷⁷.

A morte surge em “À Espera dos Bárbaros” quase como a noite amada “pelo poder de aniquilamento que encerra”¹⁷⁸, como nos fala a “Elegia 1938”, de Drummond, e por isso se espera a noite, como se espera a morte com danças e festejos. Quando pensamos no poema de Kaváfis, a dança do poema de Donizete se esgarça ainda mais em sua ambiguidade: é ela a *dança de morte* que nos salva enquanto nos destrói, porque a *dança do desejo* apenas descreve um desvio, como disse Freud, que não tardará a nos reconduzir ao caminho certo da morte. Mas somente ela quando se insere no frágil tecido da memória - apesar dos apagamentos, das zonas de sombra - é capaz de viver de novo, mais um fantasma no vasto ruminadouro de todos nós.

E o esquecimento ainda é memória, e lagoas de sono
selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia,
ou nunca fomos, e contudo arde em nós
à maneira da chama que dorme nos paus de lenha jogados no galpão¹⁷⁹.

177 KAVÁFIS, Konstantinos. “À espera dos bárbaros” in: *Poemas*. Tradução: José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 107

178 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Elegia 1938” in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 115

179 Idem. “Permanência” in: op.cit., p. 265

Parte 5

A romã
estoura.
Fica
de boca
aberta
- cicatriz risonha -
a exhibir dentes de rubis.

Depois,
as sementes
deixam
um sangue
ralo.
Como se
a romã
fora
ninfa
deflorada¹⁸⁰.

O poema “A romã”, presente no último livro de Donizete Galvão, *O homem inacabado*, se constrói em versos muito curtos, que tão logo aparecem já desaparecem, desenhando uma alternância entre irrupção e diluição. Alguns versos são formados por uma única palavra que a um só tempo se destaca e se perde, dando lugar ao próximo movimento do poema. A principal figura de linguagem de que o poema faz uso é a metáfora, de modo que o texto poético parece se construir ele mesmo como uma grande metáfora em que o jogo morfológico-sensível feminino/fruta ainda uma vez atua.

O primeiro verso anuncia a protagonista da história que se desenrola: a romã. A ideia de que o poema conta uma história, expondo-a de forma fragmentada pela concisão extrema dos versos é reforçada pelo uso de advérbios como “depois”, frequente em gêneros narrativos para marcar justamente a dimensão temporal. O segundo verso, em conexão com o primeiro, acrescenta uma ação ao nome. O verbo “estourar”, certamente não escolhido por acaso pelo poeta, é espesso nas múltiplas camadas de sentido que confere ao poema. O estouro é ação repentina, tempestuosa, que foge ao controle. Sempre atravessado por uma violência, o gesto de estourar é, antes de tudo, um gesto explosivo, muitas vezes catártico, como se algo que estivesse adormecido acordasse, à maneira de um vulcão, e simplesmente jorrasse, arrastando tudo ao seu redor. A fruta que estoura quando aberta parece ser também, no jogo de imagens poéticas, a

180 GALVÃO, Donizete. “A romã” in: *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010, p. 19

explosão de um desejo saturado.

O movimento da abertura terá uma dimensão essencial ao poema, não por acaso, a próxima imagem registra mais um estado da fruta, aquele no qual ela, personificada, é capturada de boca aberta. O verbo “ficar”, que igualmente aparece sozinho compondo um único verso, diz justamente desse estado momentâneo, fixo e ao mesmo tempo fugitivo, uma posição efêmera, pois qualquer abertura contém em si mesma o fechamento que a antecede ou para o qual ela inevitavelmente se precipita.

No entanto, o poema *figura a abertura*. Interessante perceber o procedimento poético, que aqui também se faz muito plástico, de capturar cenas, instantes breves, e reproduzi-los como outros espasmos a entremear os versos. A cena final da primeira parte é em si mesma muito plástica. Quase como em uma natureza morta, a fruta é capturada no desenho de suas sementes vermelhas. O que seria o traço sintomático de uma imagem se converte no poema na delicadeza inquietante da “cicatriz risonha” e dos “dentes de rubi”. A fruta novamente se abre e se mostra quase como um corpo feminino no fascínio do desconhecido.

Em “Pontos de Luz”, poema de *As faces do rio*, a romã já aparecia como objeto a ser retratado pelo poema. Os versos parecem flutuar em uma espécie de êxtase místico que antecede a chegada da morte; a atmosfera onírica, as imagens voláteis e difusas, a atmosfera liquefeita e fluida instaura um cenário digno de um quadro de Chagall, com o qual o poema dialoga, em que a luz se espalha, colorida, depois de atravessar o vitral.

A romã decepada
exibe seu artifício:
cristais de ametista,
gomos de vitral
sobre a mesa escura¹⁸¹.
[...]

A cicatriz, que aparece no poema “A romã”, traz a noção de marca, novamente um registro gravado na memória, algo que sobrevive, o testemunho do que passa a existir como traço, vestígio. A ideia da cicatriz como uma marca que jamais nos deixa também traz a ideia de um castigo, algo que deverá ser carregado para sempre. O fato da imagem vir deslocada em relação aos outros versos e destacada entre dois travessões talvez sugira igualmente sua importância no conjunto do poema, sendo decisiva na configuração de seu movimento como um todo. Importante destacar também que as metáforas construídas pelo poeta não deixam de aproximar, pelo recurso da personificação, a fruta de uma dimensão humana. O detalhe do riso é

181 GALVÃO, Donizete. “Pontos de Luz” in: *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991, p. 62

significativo na construção dessa aproximação. O gesto de rir, agora próprio da romã, confere à fruta uma certa graça alegre, quase a expressão de um prazer do qual não está ausente o reverso do riso, muitas vezes apenas uma forma de mascarar a angústia, a dor, o desespero.

A segunda parte do poema explora e expande esses movimentos por meio de um elemento central que já se insinuava, latente, nos rubis com que termina a primeira parte: o *sangue*. Fluido ambíguo, de vida e morte, o líquido vermelho surge como rastro deixado pelas sementes da romã, reforçando a dinâmica que parece fundamental a todo poema e à obra de Donizete como um todo: aquela do vestígio, da testemunha-cicatriz, do resíduo que é sempre “ralo”, pouco, marginal, quase sempre despercebido e desprezado, mas a partir do qual se abre a história e se escreve o poema.

Tirar do ciclo da morte
aquilo que tantos desprezam -
restos, trapos, cordas,
estrados de cama e roupas sujas -¹⁸²

O gesto final do poema é ainda um gesto de abertura. Ele se abre na dinâmica de suas rimas em “a”, rimas abertas a percorrer o poema do início ao fim, na aliteração em “f” que produz o efeito de um *continuum* sonoro e explicita a estrutura de comparação que organiza os versos por meio da expressão “como se”. A romã se metamorfoseia então em ninfa deflorada, aberta, devorada feito fruta.

Deflorar, verbo que se destaca do desenho do poema na página pelo recurso do deslocamento, quer dizer, “em estado de dicionário”, encetar, provar, desflorar, tirar ou perder as flores, tirar ou perder a virgindade. Nos seus múltiplos sentidos, a palavra igualmente *abre o poema*, o lança em insuspeitados lugares. Se tomarmos a sua palavra final enquanto o ato de perder a virgindade, toda a segunda parte, em particular, mas também o poema como um todo, pode ser vista como uma delicada peça erótica, muito bem montada, na qual todos os estados da fruta que o poema vai encadeando são também as diferentes fases de uma relação erótica. Assim teríamos, como a primeira cena, a irrupção do desejo e o sexo que se abre, risonho, mas já atravessado por uma sombra de morte. A segunda cena é aquela em que o sexo é penetrado, em que a ninfa, jovem menina figurada nos versos, perde a virgindade. O sangue ralo que fica como vestígio é a cicatriz, a marca, a materialidade do ato sexual cometido que resta como sobrevivência e índice de um prazer experimentado como morte. Neste sentido, assim como a água, o sangue é fluido erótico que termina por desenhar o círculo de imagens do poema: pureza,

182 GALVÃO, Donizete. “A aparição dos objetos” in: *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010, p. 40

o crime do desejo, o sangue, o líquido, a morte.

Carol 1 continua se maquiando defronte ao espelho. Aplica pó de arroz em todo o rosto, numa quantidade um tanto exagerada. Carol 2 anda em direção ao centro do palco, mas, no segundo passo, sua bota afunda numa poça de *sangue*. Ela se abaixa e passa o dedo na poça. Seu dedo fica *vermelho*. Ela o esfrega na roupa para limpá-lo, manchando o *vestido branco*. Ainda agachada, olha em torno e percebe que há, no chão, outras poças como aquela, formando uma trilha de sangue que leva da entrada até o sofá. Então, de gatinhas, vai de poça em poça, sempre verificando o frescor do sangue com o dedo e limpando-o em seguida no vestido branco, que, em pouco tempo, fica todo pontilhado de *manchas vermelhas*. Enquanto isso, Carol 1 se maquia. Ouve-se vivamente o *barulho da água do chuveiro caindo*. Carol 2 segue, de gatinhas, em direção ao tapete. A cada poça de sangue para, mergulha os dedos e olha-os perplexa antes de limpá-los no vestido branco¹⁸³.

*

Ela mantinha os olhos profundos e escancarados, de um cinzento vítreo e fosco, ligeiramente raiados de *sangue* [...] Tudo, nela, revelava a mesma ordem exasperante e impenetrável: o vigor de suas pernas bem torneadas, a parte inferior, suja, de sua *meia branca*, [...] o seu cheiro perturbador e, principalmente, a extremidade de seu rosto, com o estranho afogamento e os lábios recém-pintados. O batom deixara *manchas vermelhas* em seus dentes da frente e assaltou-me lembrança medonha - [...] de outra jovem prostituta encontrada num bordel havia séculos [...] e que tinha exatamente aquelas maçãs do rosto afogueadas e salientes, numa *maman* morta, dentes da frente grandes e uma encardida *fitá vermelha* nos cabelos castanhos de camponesa¹⁸⁴

O sangue – enquanto fluido erótico - nos leva a pensar a relação entre o vermelho, o desejo e o feminino. Em *A Pintura encarnada*, Georges Didi-Huberman diz que *A obra-prima ignorada*, de Balzac, é atravessada por uma tripla questão: aquela da medida dos golpes, no contexto da ideia de um acabamento do quadro, aquela que ele chama de “olhar-jato” do pintor, e aquela da injunção de um sangue na pintura mesma¹⁸⁵.

Ao pintor imaginado por Balzac não restaria outra coisa, diz Didi-Huberman, que não o “sofrimento da dúvida”. “Ele muito profundamente meditou sobre as cores, sobre a verdade absoluta da linha; mas, à força de pesquisas, ele chegou a duvidar do objeto mesmo das suas pesquisas. Assim, a dúvida fomenta esse grande drama do retardamento do quadro, de modo que falta sempre o seu acabamento”¹⁸⁶.

183 STIGGER, Veronica. “Mancha” in: *Sul*. São Paulo: Editora 34, 2016 (1ª edição), p. 32 e 33 Grifos nossos

184 NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 279 e 280 Grifos nossos

185 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*, suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 13

186 Ibidem, p. 15

Mas se trata, antes de tudo, de *sangue*. Um sangue que se deixa notar no rubor dos personagens, que ainda se percebe no lápis vermelho usado para assinar, no rubor da mulher que serve de modelo ao velho pintor. Por fim, há o sangue, a vermelhidão da carne que, como lembra Didi-Huberman, se ausenta de todo quadro, mas não da obra-prima desconhecida. Neste sentido, a mulher que serve de modelo à pintura oferece ao pintor não propriamente a sua nudez, mas a sua carne. Trata-se, ainda aqui, de uma nudez aberta, feita dos fluidos corporais informes. Uma nudez instável que desafia o velho pintor, o faz duvidar, o faz buscar a pintura que seja em si mesma corpo, com a beleza repulsiva do seu avesso, seu sangue e suas vísceras, “o inverso da nossa face, a carne informe, sofredora, *vermelha*, em plena luz [...]”¹⁸⁷

As figuras parecerão vivas e parecerão se mover “em razão do fato de que as carnes aí se agitam”¹⁸⁸. No complexo espaço do que Didi-Huberman chama um “entre-dois”, entre superfície e profundidade, lugar limítrofe no qual o artista pode se perder, essas figuras, no entanto, não estão propriamente vivas, são antes mortos que vivem.

Que um quadro durma, desperte, sofra, reaja, se recuse, se transforme ou volte a se colorir como a face da amante logo que ela se sabe olhada pelo amado – é tudo que se pode sonhar quanto à eficácia de uma imagem, e Frenhofer sonhava apenas com isso. Porque apenas se olha para ser olhado [...] Vê-se certamente apenas a superfície. Mas só se é olhado pela profundidade, à medida que ela vem em direção a nós¹⁸⁹

É de uma mulher distante e inacessível que trata, como lembra Didi-Huberman, o texto de Balzac. “O charme de maior potência das mulheres é o de fazê-lo sentir de longe [...] mas para isso, é preciso antes de tudo – da distância”¹⁹⁰. Fascínio da distância baudelairiano, aura e declínio da aura, o intervalo que ainda se insinua mesmo que o sangue testemunhe o deflorar da romã.

Se aproximar da obra-prima de Frenhofer será então voltar a fazer o jogo de uma distância. O quadro daria “Catherine Lescault” como uma distância, e não é por nada que Frenhofer hesita um momento entre se enterrar por assim dizer no seu ateliê, e partir para o exterior à procura de uma “mulher irretocável”¹⁹¹

Naquilo que Didi-Huberman chama uma “troca perversa” da mulher real pela mulher

187 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, p. 75

188 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*, suivi de *Le chef-d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 21

189 Ibidem, p. 26 e 28

190 NIETZSCHE apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*, suivi de *Le chef-d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 61

191 DIDI-HUBERMAN, Georges. op.cit, p. 62

representada, essa última, enquanto a “mulher irretocável” não chega, entretanto, a existir de fato. Por isso, ao olharem para o quadro, os dois pintores, Poussin e Pourbus, não veem nada. A mulher irrepreensível é colocada à distância, fascina porque está longe, está sempre longe porque é um fantasma. Desconhecida, dissumulada, seja pelo traço que não se vê, seja pelas formas do presente chocando-se a todo momento com aquelas do passado. “[...] “a mulher irrepreensível” [...] é a Eurídice do pintor. A mulher irrepreensível (*vermelho vivo*, olhar, hímen) é na verdade a mulher como inalcançável”.¹⁹²

A palavra central da busca do velho pintor da *Obra-prima ignorada* é Vênus. Porque se trata de uma palavra situada no intervalo do universal e do singular, de uma palavra neutra que, apenas depois, passou a significar o feminino por excelência.

Vênus é em todo caso uma palavra de charme, mas o charme, nós sabemos bem, é uma noção antitética: entre a eficácia do religioso e a eficácia do obsceno, entre a magia da poção do amor e a sentença de um veneno, de um veneno (porque a palavra *vênus* nos dá a palavra *veneno*). Ou bem entre a graça divina, que se diz *vênia*, e a prostituição, o mal venéreo. [...] Vênus impõe a loucura da dúvida e da alienação; *vênus* significa o charme, a captura como perigo, intensidades contraditórias¹⁹³

A “carnação de um corpo em estado de epifania”, como tão bem descreveu Didi-Huberman, resume a impossível busca do pintor, traduz a obsessão do poeta, resume o paradoxo desse belo *objeto de desejo nascido do sangue*, da desordem e do caos, “a divindade feita mulher se formando, escreve Hesíodo, a partir dessa branca espuma que saía do membro mutilado, sangrando, do Tempo”¹⁹⁴.

Não por acaso, em cor vermelha estão impressas as letras dos poemas de *A Carne e o Tempo*, um livro em que o desejo ocupa um lugar fundamental. Questão, ainda uma vez, de fluidos. Lágrimas, espuma, sangue. O sangue, diz Didi-Huberman¹⁹⁵, como “substância-feminina”, “substância-desejo”, como ultra-nudez, lembrando Barthes, ou ainda, como a “substância espectral do desejo”, lembrando Michelet. O sangue menstruado, que é a morte, o sangue em movimento, que é a vida, o sangue que escapa, índice vermelho do desejo, que é paradoxalmente a morte no ápice de vida. A morte do pintor, seus quadros queimando, a vida que se vai para regressar como assombração.

O sangue escorre também em meio a um fluxo de imagens no poema “Barroca”, ora

192 Idem, *ibidem*, p. 66 Grifo nosso

193 Idem, *ibidem*, p. 131

194 Idem, *ibidem*, id.

195 DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*, suivi de *Le chef-d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985

como “sangue ritual”, ora como “pulsar do vermelho”. No caso de “Barroca”, o procedimento poético é muito próximo daquele que aparecia em um poema como “Os olhos de Charlotte Rampling”. As imagens se acumulam em abundância, uma após a outra, divididas por breves espaços que são, ainda uma vez, como suspiros intercalados, pequenas pausas no ritmo frenético da corrente sanguínea em que se converte o poema.

O título “Barroca” diz justamente dessa abundância de imagens, da exuberância de detalhes própria de um estilo como o Barroco. Com a montagem de imagens, o poema termina por “armar efeitos”, realizando uma estilização das formas poéticas muito própria de movimentos estéticos considerados próximos do Barroco, como é o caso do *art nouveau*. Ao mesmo tempo, o título não deixa de sugerir a natureza da imagem que está em questão nos versos, sendo ela mesma dupla, tensiva, exuberante enquanto encarnação do movimento.

Em sua *convulsa colagem*, esse poema de Donizete também se faz conciso em sua profusão, preservando a precisão de cada imagem no que diz respeito à sua forma e ao seu sentido. Muitas delas apareciam também no poema sobre os olhos líquidos de Charlotte Rampling. Ainda que não sejam exatamente as mesmas, seus desdobramentos produzem a mesma rede de sentidos. Relâmpagos, tempestades, a convulsão da natureza como expressão exterior da convulsão interna do corpo que se abre, se transforma, se despedaça e se constrói novamente em mil movimentos no poema. Na “borrasca que voa rápido” o inconsciente das obras parece nos trazer a “senhorita leva-depressa” levando nas mãos ou sobre a cabeça a sua outra “moringa d’água”. Dela nasce o poema, sua aura sobrevive, se desintegra, vira outra e, feito sangue, escorre em um *fil rouge* traçado pelas palavras.

gavião do recôncavo artifício de asas relâmpago
 rumorejar de mina seixos anjos em dúvida
 aranha de louise bourgeois máscara pulsar do vermelho
 dona dos raios moringa d'água tempestade de janeiro
 atena desabrochada da testa de zeus mãe do poema
virgen del carmen amazona bárbara amália candelária
 borrasca voa-rápido obscura agulhão do desejo
 górgona parede de avencas versos de sarduy
 sor juana reencarnada embromação de cipós
 música de cascatas tempestade de granizo
 riscar de hieróglifos bizâncio sertão
 cantigas de roda lezamia varanda lençóis de linho
 fruta gogóia sabiá perfume de pomar
 cerca viva de espinhos vísceras de abóbora
 batucada no esconso yá massê sacrifícios de canções
 sangue ritual pedra de luz *ein wehn im gott*
 voz do vento

A romã - com sua cor de sangue – é capturada poeticamente no poema “A romã” convertendo-se em metáfora do ato erótico. A perda da virgindade encenada no poema é então como um instante em que se morre, sendo o sangue a cicatriz ambígua dessa morte. A ambiguidade reside no fato de que a romã-ninfa, uma vez deflorada, morre, mas ainda vive. A abertura pressuõe justamente um não acabamento, uma morte que não triunfa, para dizer com Bataille. E assim sucessivamente, aberta e fechada, a romã feita *forma feminina em fuga* – “arabesco que se esgarça”, para usar a bela imagem do poema “O cachimbo”¹⁹⁶ - se debate em um estado de instabilidade fundamental que traz à tona um corpo marcado pelo signo da divisão.

desde a fonte, uma fenda
 cinde seu corpo.
 uma pétala a menos
 na rosa do umbigo
 o buraco negro dos olhos
 devora paisagens sem gosto.
 a flor do desejo abre-se
 e fecha-se num espasmo infindo¹⁹⁷.

A superação dessa divisão, para lembrarmos os termos de Bataille, corresponderia ao próprio erotismo enquanto passagem de um estado descontínuo para um estado contínuo. No erotismo, essa descontinuidade deve ser perturbada, incomodada ao máximo, diz Bataille. “Existe uma busca de continuidade, mas em princípio somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não triunfar”¹⁹⁸. A experiência da continuidade, neste sentido, está ligada à experiência da morte. A breve continuidade experimentada no erotismo é como uma breve morte, o que termina por aproximar ainda uma vez desejo e morte. “[...] a morte, ruptura dessa descontinuidade individual a que a angústia nos prende, se nos propõe como *uma verdade mais eminente que a vida*”¹⁹⁹

O discurso de Aristófanis sobre a figura do andrógino em *O Banquete*, de Platão, apresenta uma natureza primitiva da humanidade que recorda justamente o estado contínuo de que fala Bataille. Posteriormente, os homens, vítimas de um castigo dos deuses, teriam sido cindidos, divididos em dois, suas duas partes restando condenadas a buscarem-se por toda eternidade.

Nossa natureza primitiva não era a atual, era diferente. Para começar, a humanidade compreendia três sexos, não apenas dois, o masculino e o feminino, como agora. O andrógino era então, quanto à forma e quanto à

196 GALVÃO, Donizete. “O cachimbo” in: *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010, p.43

197 Idem. “Falta” in: *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991, p. 34

198 BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957, p. 18

199 Ibidem, id. Grifo nosso

designação, um gênero comum, composto do macho e da fêmea. [...] O gênero masculino primitivo era descendente do sol; o feminino, da terra; o que reunia os dois gêneros em si mesmo descendia da lua, dotada de características desses dois astros. [...] Terríveis na força e no vigor, extraordinários na arrogância, desafiaram os deuses. [...] Zeus cortou os homens em dois como se partem sorvas para conserva ou como se dividem ovos à crina [...] Como a natureza humana foi dividida em duas, cada uma das partes, saudosa, unia-se à outra, aos abraços, ardentes por se confundirem num único ser. [...] Ao desejo e à busca da totalidade corresponde o nome Eros²⁰⁰.

A cisão imposta aos homens pelos deuses condenou os primeiros a um estado de inacabamento, a uma incompletude fundamental que vemos refletida na epígrafe de *O homem inacabado*, cujo título ele empresta dos *Cadernos de João*, de Aníbal Machado.

“A metade que parecia dele ficou a esperar a outra, que se forjava na cidade dividida. Não conseguia juntá-las”²⁰¹.

Eros corresponde, no discurso de Aristófanos e também nas considerações de Bataille, ao desejo de superação da divisão imposta aos homens pelos deuses, ou, em termos batailleanos, à vontade de superação do estado descontínuo em direção a uma continuidade. Mas Eros também é, como nos mostra o discurso de Diotima, “a Estrangeira”, reproduzido por Sócrates em *O Banquete* “um ente situado no meio”²⁰².

Filho de Penúria e Caminho, a origem determinou-lhe a sorte. Antes de mais nada, vive sempre na penúria, extremamente carente de suavidade e beleza. Contra o que supõe a maioria, Eros é rude, seco. Descalço e sem teto, dorme no chão, ao relento. Por ter herdado a natureza da mãe, perambula às portas, perdido nas ruas, inquilino da miséria. Em compensação, a natureza do pai conferiu-lhe ardor por coisas belas e boas: coragem, decisão, energia. [...] Não sendo de natureza mortal, nem imortal, floresce, vive próspero, morre e revive num mesmo dia, graças à natureza do pai. Escapa-lhe, entretanto, sem demora, o que alcança, de sorte que Eros jamais empobrece nem enriquece. Ocupa o lugar situado entre o saber e a ignorância. Assim é.²⁰³

A natureza intermediária de Eros termina por aproximá-lo de um *lugar limiar onde se situaria o desejo*. Recusar-se em simplesmente ser uma coisa ou outra é suspender-se no meio do caminho, aproximando-se daquele lugar andrógino que unia em um único corpo os dois sexos,

200 PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, notas e comentários: Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 64, 65 e 69

201 MACHADO, Aníbal. “O Homem Inacabado” in: *Cadernos de João*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 73

202 PLATÃO, op.cit, p. 91

203 Ibidem, p. 95

tensionando os opostos em uma intricação inquietante que não se deixa fechar em nenhum nome. Se Eros é o “entre-dois” e corresponde, ao mesmo tempo, à busca de totalidade, poderíamos pensar que essa totalidade está justamente no intervalo. Paradoxalmente, por hesitar no limiar, a totalidade resta provisória e a forma de superar o inacabamento é restando inacabado, restando limítrofe e aberto.

“A romã” parece ser, antes de tudo, um poema do inacabamento, ele mesmo inacabado por sua própria linguagem que, de tão concentrada, resta sempre como se ainda estivesse por fazer-se. A ambiguidade que atravessa o poema é também signo de instabilidade, daquilo que não se deixa definir, dizer ou apreender em um único estado porque é sempre dois. Instala-se, dessa forma, em oposição a um estado fechado, o peculiar fascínio exercido pelas coisas cindidas e tensas em si mesmas, *as coisas que são o embate*, como dizia o poema “Ruminadouro”, cuja pétala guarda ainda outra pétala.

Das ninfas voláteis e escorregadias que apareciam no primeiro livro de Donizete Galvão chegamos, em seu último livro, às ninfas defloradas, que se deixam tocar. No entanto, em se tratando de ninfas, nada é como parece. Tudo é e não é. No jogo erótico, elas acorrem à superfície inebriando-nos com o perfume de suas flores, apenas para desaparecerem novamente nos sombrios territórios infernais. E, de novo, “nada resta em nossas mãos”.

O gesto a ser feito diante do poema “A romã” é então voltar para a sua primeira e para a sua última palavra que disfarçam, nas dobras de cada verso, a narrativa mítica de Koré, a bela jovem que colhia flores quando foi raptada por Hades e que, ao comer justamente uma romã nas paragens infernais, foi condenada a vagar eternamente *entre os dois mundos*, o dos vivos e o dos mortos, fazendo-se então figura limiar por excelência “[...] Kore, “a menina” por excelência. Kore é a vida porque não se deixa “dizer”, porque não se deixa definir nem por idade, nem por identidade sexual, nem por máscaras familiares ou sociais”²⁰⁴.

Kore ou Koré, do grego, *mulher jovem*, é relacionada por Giorgio Agamben a partir de uma leitura de um verso de Eurípides feita por Hesiquio, lexicógrafo alexandrino do século V, à figura mitológica de Perséfone. “Um lexicógrafo alexandrino do século V, Hesiquio, ao citar um fragmento de um verso de Eurípides, explica que “a menina indizível” que aí aparece é Perséfone. Perséfone é, então, por antonomásia, a “pequena menina” [...], e a pequena menina é em si mesma indizível”²⁰⁵.

204 AGAMBEN, Giorgio. “La muchacha indecible” in: AGAMBEN, Giorgio; FERRANDO, Monica. *La muchacha indecible: mito y misterio de Kore*. Tradução: Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso, 2014, p. 15

205 Ibidem, p. 11

Filha de Deméter, a deusa das colheitas, Perséfone teria encantado Hades com sua beleza, sendo então raptada e levada para as profundezas da Terra, o que provocou a fúria de sua mãe. O rapto fez com que Deméter castigasse o mundo, destruindo as plantações, transformando tudo em um cenário de devastação, de caos e fome. Como conta o mito, uma vez levada ao reino das sombras, Perséfone não podia comer nada que ali lhe fosse oferecido ou nunca mais voltaria para casa. Enquanto Zeus tentava convencer Hades a liberar a jovem, Perséfone comeu algumas sementes de romã, tornando-se então esposa de Hades. Diante da fúria incontrollada de Deméter, Zeus teria então interferido. Perséfone passaria metade do ano com o marido e a outra metade com a mãe. Quando era verão e primavera, sua filha estava ao seu lado. No inverno e no outono, épocas frias, sem colheitas, Perséfone estava com o marido²⁰⁶.

Na narrativa mítica, o gesto de comer a romã desempenha um papel fundamental, pois corresponde não só a uma espécie de rito de passagem dentro do mito, já que ao comer a romã Koré torna-se esposa de Hades, como também ao gesto de ceder ao desejo de experimentar a fruta.. Seu gesto é, dessa forma, fundamentalmente um gesto de desejo por qualquer lado que se olhe. Na narrativa mítica, comer o *fruto vermelho* é deixar-se abrir, é dizer *sim*, é tornar-se uma *criatura das passagens*.

Vives em trânsito
tens tua guerra íntima
teu vulcão de afeto
tua desavença
com o mundo²⁰⁷

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as *variações das figuras do sonho*, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor²⁰⁸.

206 A célebre cena do rapto de Koré/Perséfone foi registrada por Gian Lorenzo Bernini na escultura *O Rapto de Prosérpina*, onde a cena de violência provoca ao mesmo tempo horror e uma irresistível sedução vinda do gesto ambíguo dos dedos de um Hades transtornado de amor que plasticamente perfuram a rigidez tão fria do mármore feito carne, afundando-se nas coxas da jovem deusa capturada - o seu “doce e rico tesouro”, como escreveu Poliziano. Esse pequeno trecho parece desestabilizar toda representação, provocando uma espécie de choque que desfere um golpe na pretensa unidade da obra. O efeito é sintomático pois arremessa o espectador em um abismo em que não há mais como separar violência e desejo, dor e delírio.

207 GALVÃO, Donizete. “Esquivo” in: *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010, p. 53

208 BENJAMIN, Walter. “Prostituição, Jogo” in: *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 815 e 816 Grifo nosso

A indeterminação inerente à Koré, *criatura das passagens*, a abertura de seu lugar intervalar

é, todavia, mais inquietante, porque tende a anular e a questionar a distinção entre as duas figuras essenciais da feminilidade: a mulher (a mãe) e a menina (a virgem) [...] *entre* a filha e a mãe, *entre* a virgem e a mulher, “a menina indizível” deixa aparecer uma terceira figura que questiona tudo o que, através delas, acreditamos saber sobre a feminilidade e, em geral, o homem e a mulher²⁰⁹

Nas diversas narrativas míticas citadas por Agamben, os papéis borram-se, as Korai são, em Êsquilo, por exemplo, “as antigas meninas de cabelo branco”, as “terríveis vingadoras de sangue” tomadas pela ira e pela vingança. Aparecem, então, ora jovens, ora velhas, ora inocentes, ora malditas. Ao não se deixarem aprisionar em nenhuma divisão ou categoria, são antes uma “força vital”, “o impulso que cresce e faz crescer as plantas e os animais”²¹⁰, no qual voltamos a encontrar aquele “princípio feminino irascível e indomável” de que nos falava Platão, a *potência do feminino* que não se refere a um sexo preciso, a uma idade definida, a um lugar fixo, e sim à fluidez das metamorfoses, à convulsão das formas, ao fluxo do desejo do qual a Ninfa é imagem. “A “menina indizível” é esse umbral. Assim como confunde e indetermina a cesura entre a mulher e a menina, a virgem e a mãe, assim também o faz entre o animal e o humano, e entre este e o divino”²¹¹.

Se a narrativa platônica do *Banquete* nos fala de um *lugar limiar onde se situaria o desejo*, e Koré surge como a própria encarnação do desejo, ela de fato não poderia estar em outro lugar que não fosse aquele do limiar²¹². *Estar em trânsito* é a coreografia própria da Ninfa,

209 AGAMBEN, Giorgio. “La muchacha indecible” in: AGAMBEN, Giorgio; FERRANDO, Monica. *La muchacha indecible: mito y misterio de Kore*. Tradução: Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso, 2014, p. 14 e 15 Grifo nosso

210 Ibidem, p. 15

211 Ibidem, p. 51

212 Koré e seu lugar instável também foram objeto de estudo de Francesco Aspesi em *Archeonimi del labirinto e della ninfa* (2011) em que ele justamente aproxima a figura de Koré daquela da ninfa. Uma das relações que o autor estabelece e que particularmente nos interessa é aquela da ninfa com a abelha, o mel e o dom da profecia. Na etimologia da palavra ninfa, Aspesi recupera os sentidos de “menina”, “jovem moça em idade de se casar”, mas também os sentidos de “obscura”, “coberta”, “velada”, “ventre materno” e “útero”. A respeito desse último sentido, de natureza antropológica, diz ele, os textos antigos dariam muitos exemplos. Na *Odisseia*, por exemplo, Aspesi lembra que das vinte e nove vezes em que o termo aparece, apenas três se referem ao sentido de “jovem moça em idade de se casar”. No comentário de Porfírio ao “Antro das Ninfas”, o sentido específico das ninfas Náíades se associa também à reprodução. São elas as tecelãs de tecidos maravilhosos, cor de sangue que, como disse Porfírio, representam o seu próprio corpo, futuro invólucro da sua alma. A relação das ninfas com as abelhas é desenvolvida por Aspesi a partir de uma passagem do quinto Hino Homérico a Afrodite. “[...] Assim que ele ver a luz do sol o criarão as ninfas oréades, do florido peito, que habitam esta alta, divina montanha. Essas não se assemelham nem aos mortais, nem aos imortais: vivem muito, e comem a comida dos deuses, e amam a bela dança com os imortais” (HOMERO apud

deixando ver aquela que Susanna Mati tão bem chamou de “multidirecional linha de fuga” dessa figura mítica.

Acontece às vezes imaginar um mapeamento sumário do movimento errático da ninfa, de figurar a dispersão topográfica de seus delírios, ou colocar ordem em sua corrida irregular [...] Certamente, não será possível identificar muito mais do que uma sucessão de episódios esporádicos, não pré-ordenados, ocorrendo acidentalmente; *multidirecionais linhas de fuga*, no curso das quais a ninfa passou a interferir na passagem, uma *pedra-obstáculo* para o pensamento sistemático ou a incongruência adversa ao retilíneo. A ninfa coincide na realidade com seu próprio curso e com os acidentes de seu caminho; o território que ela atravessa é formado pelo conjunto de seus passos²¹³

A Ninfa, “de natureza invasiva, proliferante e vagamente pestilenta”²¹⁴, será aproximada por Susanna Mati da natureza metafórica da alma. A alma, ou, mais especificamente, o conceito de *anima* platônico, será assim o “fio lógico” que servirá à autora na costura de sua “filosofia da Ninfa”. De maneira muito sutil, Susanna Mati terminará por ver uma na outra, retrazendo o caminho da ninfa antiga em sua lunar instabilidade, na “incompletude de sua fuga”²¹⁵.

Em muitos momentos, ao descrever a *anima*, que se caracterizaria por uma “indistinação profunda do corpóreo e do intelectual”²¹⁶, é como se Susanna Mati estivesse descrevendo a própria Ninfa.

[...] beleza e inquietude, forma e fuga, êxtase no belo e uma corrida para o outro? Beleza da variação, ordem fugaz: de fato a alma, quando tenta ser ela mesma, quando *funciona*, é ninfa sempre em fuga [...] a alma peregrina inquieta, vagueia, vivendo “*en to metaxy*”, no mundo do meio, gerando imagens instáveis, em movimento permanente, em suma, de fato, a alma ela própria é uma imagem²¹⁷.

Em diversas ressonâncias com a Ninfa, a alma é descrita por Susanna Mati como sendo

ASPESI, 2011, p. 68). Aspesi diz não ser difícil nesta descrição substituir as ninfas oréades pelas abelhas produtoras de néctar e mel, o alimento dos deuses, e cuja atividade sempre foi nos antigos reportada à dança. Desdobrada da imagem da abelha, Aspesi também relaciona a ninfa à imagem de Koré, “ninfa por excelência enquanto exemplificação mítica da passagem de um estado virginal a um estado conjugal” (ASPESI, 2011, p. 125) e a Ártemis, a caçadora, que ele vê como uma “imagem silvestre da ninfa”. A imagem da Koré representaria o lado da jovem esposa, já a de Ártemis se relacionaria àquele de uma semi-divindade virgem que recusa o amor e imerge nas atividades de caça animal, como as abelhas. “Também as danças dos coros das ninfas Ártemis, como a recorrente imagem da ninfa ativamente colhendo flores, evoca a chamada dança das abelhas” (ASPESI, 2011, p. 126). Mas, na sua ambiguidade, novamente a imagem da ninfa que aparece é aquela da “jovem moça divina ou mortal”, encarnando, diz Aspesi, a própria imagem de Ariadne.

213 MATI, Susanna. *Ninfa in labirinto: Epifanie di una divinità in fuga*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2006, p. 13 Grifo nosso

214 Ibidem, p. 14

215 Ibidem, p. 15

216 Ibidem, p. 33

217 Ibidem, p. 33 e 35

dupla e “absolutamente ambígua”, ocupando um lugar mediano “a alma copula com o alto, mas também fornicava indecentemente com a realidade miserável”²¹⁸. O que na alma há de divino e eterno tensiona-se com “a natureza do corpo e o seu contínuo escorrer”²¹⁹, poderíamos quase dizer o seu constante *fugir de ninfa*.

A Ninfa - “*beleza da variação*” - ainda se comunicaria com a alma no que diz respeito àquela que Platão chamou uma potência infinita da alma. Tal potência é encarnada pela própria Ninfa em suas metamorfoses quase demenciais. “[...] a alma, além disso, é feminina: dupla, líquida, [...] fugitiva”²²⁰. Um vínculo ainda mais explícito entre *anima* e Ninfa é traçado justamente a partir daquela que Susanna Mati diz ser “a maior das ninfas”: Koré-Perséfone. O mito da jovem deusa raptada por Hades serve muitas vezes como alegoria da alma por concentrar em si mesmo a duplicidade da vida e da morte. Koré-Perséfone é ainda relacionada por Susanna Mati, a partir de Porfírio, ao que ela denomina como a “atividade ninfal por excelência”: o trabalho como tecelã.

A ninfa é a industriosa tecelã; é atribuída a ela a invenção (bem como o mel) da veste tecida, o que por consequência será sempre parte integrante da sua figura, no entanto, por outro lado, ela aparece nua. De passagem, notamos como a ninfa encarna ela própria o paradoxo do “nu vestido”, bem figurado na Vênus de Botticelli [...]”²²¹

Juntamente com a figura de Perséfone, o fato de ser a ninfa a tecelã por excelência nos faz lembrar ainda uma vez a figura de Penélope, espécie de ninfa, que recupera igualmente a figura da esposa à qual Susanna Mati também se refere como sendo uma “criatura ninfal”. O véu de casamento, adorno das noivas, lembrado pela autora, seria como o drapeado do vestido, enquanto um essencial ornamento das Ninfas. Em se tratando de Ninfas, diz Susanna Mati, sempre se está diante de *tarefas intermináveis* “porque infinita é a atividade eletiva das Ninfas, aquela de formar um manto púrpura no tear de pedra: ou, além da metáfora, o corpo [...]”²²².

Infinito e, por isso, infernal, foi também o castigo imposto às Danaides, personagens da mitologia grega, por terem matado seus maridos. As filhas de Dánao teriam sido condenadas à interminável tarefa de encher com água jarros sem fundo. A lenda das Danaides foi retratada em abundância na iconografia clássica e na modernidade. Auguste Rodin dedicou uma de suas esculturas a essas personagens femininas com as quais Camille Claudel se comparou em um de seus escritos. A escultura de Rodin nos traz um belo corpo feminino, contorcido em uma pose

218 Ibidem, p. 39

219 Ibidem, id.

220 Ibidem, p. 42

221 Ibidem, p. 49

222 Ibidem, p. 52

que parece ser tanto de prazer, quanto de dor. Os cabelos da Danaide escorrem livres, confundindo-se com a água que sem cessar se derrama do jarro caído sobre a terra. Seja em mármore, bronze ou gesso, a escultura em tudo nos transmite uma sensação de fluidez irremediável. Os fios de cabelo, emaranhados a ponto de não mais se distinguirem dos fios de água, jorram incansavelmente e o corpo ele mesmo desfalece, exausto.



A Danaide, Auguste Rodin (1889) Paris: Museu Rodin (Foto: Maura Voltarelli)

O “moderno”, o tempo do inferno. Os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo neste domínio. Não se trata do fato de que acontece “sempre o mesmo”, e nem se deve falar aqui do eterno retorno. Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este “mais novo” permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. - É isto que constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços em que se manifesta o “moderno” significaria representar o inferno²²³.

Susanna Mati lembra ainda a dimensão órfica ligada à figura de Koré-Perséfone pelo que nela também há de sombrio, de proximidade com a experiência da morte. Algo como ter de morrer, ciclicamente, para poder viver, viver depois de morta, feito um fantasma sempre

223 BENJAMIN, Walter. “Pintura, Jugendstil, Novidade” in: *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 893

ressurgente. Como parte dessa dimensão órfica, está também o aspecto de “divindade lunar” ligado à Koré pela sua instabilidade e mudança permanente de forma. “A tecelã cósmica também é divindade lunar, precisamente como Kore-Perséfone, ela que tece o manto do céu: a Lua mesma tece, ou talvez a atividade tecedora é preditela da lua. [...] a lua comanda o vir a ser cíclico da água, as chuvas, as marés, vegetação e fertilidade [...]”²²⁴.

A “Ninfa-Koré” ou a “Ninfa-anima”, como diz Susanna Mati, “é princípio e fonte de movimento, e então de vida”²²⁵, nela estão implicadas em uma fluida turbulência a morte como reverso da vida, o passado como reverso do presente, o sombrio como reverso da claridade, a decrepitude como reverso da beleza.

A ninfa é uma mulher líquida, em seu movimento principal: impossível contê-la no seu escorrer, no seu *declínio*, no seu mudar de forma. Essa crença no seu transformar-se só pode perpetuar o seu declínio, ou caindo ou fugindo – como ilustra há séculos *um abusadíssimo topos literário e iconográfico*.²²⁶

É preciso lembrar também que a ideia do inacabamento da qual Koré é imagem, tão cara a Donizete em seu último livro, faz parte de uma certa radiografia do homem contemporâneo, ele mesmo em declínio, decaído, diante da miséria e da esterilidade de uma época “produtora de ruínas”²²⁷. A imagem do “anjo distraído de Klee” - aquele que Walter Benjamin chamou “o anjo da história”, que aparece no poema de abertura de *O homem inacabado* em uma referência ao *Angelus Novus*, desenho feito por Paul Klee em 1920 – lança o poema, o livro e, de certa forma, toda poesia de Donizete Galvão no que talvez possamos ver como uma visão crítica da ideia de progresso. Na visão benjaminiana do processo histórico como um incessante e inevitável acúmulo de ruínas não deixa de estar também o desdobramento da própria história pessoal do poeta que constrói seus poemas sobre ruínas – as ruínas da infância, as ruínas do homem, as ruínas dos sonhos. Na obra poética de Donizete parece se realizar de forma singular “um mapeamento das condições privadas, íntimas, de se inserir num planeta precariamente globalizado, linear e singularmente segregacionista”²²⁸, que Ronald Polito percebe como sendo

224 MATI, Susanna. *Ninfa in labirinto*: Epifanie di una divinità in fuga. Bergamo: Moretti & Vitali, 2006, p. 50

225 Ibidem, p. 53

226 Ibidem, p. 52 Grifo nosso - Como o que parece ser mais uma das metamorfoses desse “abusadíssimo topos literário e iconográfico” nos chega a seguinte tradução de um verso de “L'après-midi d'un faune”, de Mallarmé, feita por Décio Pignatari: “Toda romã explode e em abelhas murmura”. No original em francês, o verso seria: *Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure*. Interessante perceber que a tradução, explorando o fato de que “granada” em espanhol significa romã, terminou por ampliar e complexificar a rede de sentidos contida no poema de Mallarmé, fazendo com que nele sobrevivesse latente aquela que Susanna Mati chamou “a maior das ninfas”: Koré-Perséfone.

227 Imagem do poema “Para Evgen Bavcar” in: *O homem inacabado*. SP: Portal Editora, 2010, p. 07

228 POLITO, Ronald. “Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70” in: *Cacto*, Poesia & Crítica,

uma das características de nossa poesia mais recente.

O anjo da história de Benjamin, no entanto, olha fixo para o passado, encara com a boca e os olhos abertos toda destruição que ele não é capaz de conter, pois é arrastado pela tempestade que sopra do futuro. O de Donizete surge com o olhar distraído, não mais fixo, como se ele fosse, de repente, tomado de assalto pelas ruínas acumuladas e as percebesse tarde demais²²⁹.

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade²³⁰.

nº 2. São Paulo, 2003, p. 71

229 Paul Klee também aparece em outros momentos da obra de Donizete Galvão como mais uma das suas referências iconográficas, reforçando certa “tendência expressionista” em sua poesia que fragmenta, distorce e exagera as imagens. Em *A Carne e o Tempo*, por exemplo, há a reprodução de uma aquarela sobre papel preto, de 1939, *Parque de Ídolos*, que faz uso de um procedimento de figuração abstrata em que as formas surgem ao mesmo tempo diluídas, deformadas, sem deixar de guardar certa relação de semelhança com seres e objetos de nosso imaginário. A exploração cromática, característica de Klee, e o uso de formas geométricas distorcidas, aparece na imagem. Destaca-se na figuração um *círculo vermelho*, com tom bastante acentuado, uma figura na parte inferior que lembra um fantasma, e o fundo negro sobre o qual as figuras flutuam à maneira de blocos de gelo sobre a água. Tudo parece móvel sem que, no entanto, se perceba tal mobilidade. Se olharmos a obra de Klee frente ao livro de Donizete, o círculo em vermelho, espécie de sintoma da imagem, é como a carne vermelha, exposta, a arder de desejo no e contra o tempo. O tempo parece se infiltrar no fundo negro e nas feições fantasmáticas que trazem à aquarela certa aura de morte. Ainda uma vez, poderíamos pensar em um jogo duplo, no qual o desejo se abre múltiplo em formas e cores, recortado contra um fundo de morte – o desejo das “figuras em alta tensão”, a vida “daquele sol vermelho”, a morte das “epidermes em necrose”, um corpo dilacerado, repulsivo (as imagens citadas entres aspas são do poema “Parque de ídolos 2”). O próprio título do desenho de Klee, que é o mesmo de dois poemas do livro *A Carne e o Tempo*, nos sugere um caminho interessante para pensar o movimento poético de Donizete. Um ídolo é sempre um objeto de desejo, algo que está muito acima de nós, diante do qual invariavelmente sucumbimos. “O Ídolo. Eis o que são esses olhos...esses sutis e terríveis *mirantes*, que reconheço por sua assustadora malícia!” (BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris* apud BENJAMIN, Walter. “Pintura, Jugendstil, Novidade”, 2018, p. 907). Olhos de uma outra estrela distante, olhos de Charlotte, olhos lascivos e lânguidos de Ninfa. Teríamos então um outro círculo onde arde o desejo, onde “a fome da carne chega à exasperação” (do poema “Parque de ídolos”), um cenário no qual os ídolos flutuam feito uma melodia sobre o silêncio, feito uma melodia do silêncio. Convertidos em imagens, “demônios presos nos limites” (do poema “Parque de ídolos 2”), os ídolos zombam da morte porque vivem depois dela e, como um improvável triunfo da carne sobre o tempo, um último lance do desejo, recortam-se agora sobre o vasto território dos sonhos de onde não cessam de retornar.

230 BENJAMIN, Walter. Tese IX in: LOWY, Michael. *Aviso de Incêndio. Uma Leitura das Teses “Sobre o Conceito de História”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 87

Além do *Angelus Novus*, de Paul Klee, *O homem inacabado* traz as imagens de Rogério Barbosa que ilustram o livro e estabelecem uma inquietante relação com as fotografias do esloveno Evgen Bavcar, a quem é dedicado o poema de abertura. Assumindo uma estética peculiar que lembra aquela das radiografias médicas, as imagens de Rogério Barbosa sugerem o gesto de devassar o homem, rompendo o invólucro da pele. Algumas delas lembram também linhas terminais, aquelas em que se capta o ritmo da vida, traduzido em curvas espasmódicas, ou o contínuo da morte, em uma linha cuja continuidade é quase sufocante. As imagens nos trazem manchas de luz, pontos muito brancos, ofuscantes, o quadriculado dos aparelhos, das máquinas e o fundo negro, onipresente.

Ainda aqui, estamos diante de *formas voláteis*, inapreensíveis como a vida, como a morte, como as que aparecem nas imagens fluidas de Evgen Bavcar. No “claro-escuro” destas últimas, no seu aspecto difuso, também vemos o jogo entre o branco ofuscante e o negro fundo – pontos de luz na escuridão. Há também uma exploração do movimento na fotografia que o capta em baixa velocidade. Desfilam nas imagens corpos nus, cemitérios, pássaros, muitas mãos, cenas quase surrealistas em suas sobreposições inesperadas que talvez povoem a vasta imaginação do fotógrafo de “corpo incompleto”, “mutilado pela guerra”, como dizem os versos de Donizete. Suas fotografias – cheias de nuances - estão em movimento como a *menina que corre* com suas vestes brancas a voarem contra o negro da mata ao fundo desfeita.



O anjo, Evgen Bavcar (1995)

Os poemas de *O homem inacabado* encenam metamorfoses frente a um mundo de imagens com as quais eles mantêm diálogo constante. Os poemas do livro, construídos como imagens, acumulam diversas temporalidades e formas de percepção. A menção a Bavcar permite pensar em uma subversão do paradigma da percepção, como lembra Audrey Mattos²³¹; o mundo invisível converte-se então em um mundo que se dá a ver em imagens. Os poemas de Donizete, como as imagens de Bavcar, nos convidam a ver as coisas em sua abertura, ou, para usar a bela imagem do poema “As garrafas”, “as coisas com sua irradiação”²³².

As imagens escolhidas para habitar os poemas, em um gesto onde os poemas também se transformam nas próprias imagens, são não apenas imagens de um homem exposto em fragmentos dispersos, fotografado por dentro e descoberto oco, de um homem multifacetado, dividido entre luz e sombra; mas de um homem que já está, em alguma medida, morto, de natureza desintegrada, acidentada, em estilhaço, porque lhe falta a outra metade, e a impressão, diante das imagens de Donizete, Paul Klee, Rogério Barbosa e Bavcar, é que tal metade sempre lhe faltarão, condenando-o a longas noites de pesadelo habitadas por toda sorte de monstros e fantasmas, àquela que George Steiner tão bem chamou ao falar de Walter Benjamin a “solidão natural de um errante”²³³.

Peixes mecânicos nadam,
raros, no aquário em Osaka.

Seu terno de vidro quebrou
no armário de espanto.

Um corvo com bico de aço
volta a furar seu cérebro.

As vísceras de Mishima
pulam debaixo da cama.

Nenhum cão na imensa Tóquio
ganirá por sua solidão²³⁴.

231 MATTOS, Audrey Castañón de. , GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. “O espelho perverso do poeta”: a poesia de Donizete Galvão em *O homem inacabado*. in: *Revista Texto Poético*. v. 7, n. 11, 2011. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/75>

232 GALVÃO, Donizete. “As garrafas” in: *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010, p. 41

233 STEINER, George. “A Viagem crepuscular de Walter Benjamin” in: *Folha de S. Paulo – Caderno Mais!*, 4 de fevereiro de 2001

234 GALVÃO, Donizete. “Anedota japonesa” in: *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010, p. 12

O “corpo em ruínas” do homem velho, exposto aos humores do tempo, expondo as próprias vísceras, a dor, revela um homem reduzido a escombros, totalmente des-idealizado e entregue à infértil e sem sentido “mística do trabalho”. A cidade que tem a barriga arregaçada, como diz o poema “A Cidade”, reflete tal homem em sua carne exposta.

Tu que amas a simetria permanente
viste a barriga da cidade arregaçada.
Como nas telas de Anselm Kiefer,
tens nela tuas perplexidades retratadas²³⁵.

A “cidade aberta” é espelho para o homem que resta pela metade, sua angústia faz eco na paisagem árida que subverte a própria ordem por ele cultivada e desejada. Quase como se a própria simetria fosse subvertida pelo sintoma. A cidade concreta é como um destino de que não se pode fugir porque, deslocado e ao mesmo tempo integrado em sua paisagem, o poeta se fez, de uma forma ou de outra, parte dela²³⁶.

Por mais que insistas em recusar,
esta é, sim, a tua cidade concreta²³⁷

A condição daquele que se mostra inacabado pressupõe também um sentimento de não-conformidade, de conflito jamais apaziguado ou sublimado. Leva, portanto, à angústia constante por fazer, à instabilidade dos seres em constante metamorfose que vivem em trânsito, pois jamais encontram um pouso a não ser na *travessia*, no sentimento de inadequação que expressa a postura poética tão cara a Donizete de “desavença com o mundo”. O homem inacabado do poeta é também o “Homem em preparativos”, de Aníbal Machado, aquele que retarda a sua inauguração, pois teme acima de tudo a “viagem concluída, a coisa acabada...”²³⁸ O que lhe interessa é o fluxo.

“O melhor momento da flecha não é o de sua inserção no alvo, mas o da trajetória entre o arco e a chegada – *passeio fremente*”.²³⁹

235 GALVÃO, Donizete. “A Cidade” in: *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010, p. 59

236 A lembrança do artista alemão Anselm Kiefer que, assim como a cidade cinza, oferece uma imagem em suas telas para a angústia do poeta, é sugestiva quando pensamos que o artista, conhecido pelo seu trabalho sobre a memória ao convocar o horror do Holocausto, perseguiu igualmente uma imagem que pudesse figurar a dor, uma imagem que existe, apesar de tudo.

237 GALVÃO, Donizete. “A Cidade” in: *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010, p. 59

238 MACHADO, Aníbal. “Homem em preparativos” in: *Cadernos de João*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984, p. 51

239 Idem. “Espaço de borboleta, estrada de engenheiro” in: op. cit, p. 42 Grifo nosso – Se o fluxo, o caminho e não o destino final são fundamentais à obra de Aníbal Machado e também à de Donizete Galvão, é preciso lembrar que parece existir, sobretudo, um jogo tensivo entre o fluxo e a

O inacabamento termina por ser quase como o substrato que move tal *obra-insone*, onde há sempre um incômodo, uma dor que resta. Talvez possamos, diante de uma obra como a de Donizete Galvão, que nasce, como ele mesmo afirmou no pós-fácio que acompanha *O Silêncio da Pedra*, da dor, da humilhação e da angústia, pensar naquilo que Freud chamou “psicogênese da criação”, lembrando, inclusive, um poema de Heinrich Heine no seu texto “Sobre o narcisismo: uma introdução”.

Foi realmente a doença que constituiu a base última
De todo impulso criador.

O poema de Heine e o texto de Freud são igualmente lembrados por Didi-Huberman em “Imagens e doenças”, onde o filósofo e historiador da arte realiza uma crítica do conceito de sublimação, buscando reaproximá-lo, de forma inquietante, da noção de sintoma, tradicionalmente considerada sua antítese, seu contrário mais imediato. O gesto de Didi-Huberman consiste em deslocar a sublimação do lugar de pureza, de elevação, de apaziguamento, no qual ela é rapidamente colocada, para o que ele chama as “regiões baixas do sintoma”²⁴⁰.

permanência a organizar não só a obra de Donizete Galvão, como sugerimos neste estudo, como também a do próprio Aníbal Machado. É justamente esse jogo tensivo que Raúl Antelo sublinha em estudo sobre a obra do escritor mineiro. Logo nos primeiros movimentos, Raúl Antelo diz que Aníbal “fixa instantâneos do maravilhoso e do absurdo cotidianos sem, contudo, privar seus textos de uma aura lírica que os torna ainda mais evanescentes” (p. 15). Já aqui se insinua uma tensão que o crítico expande na seção “Pedra e Vento”, dizendo, em outro momento, que a equação pedra x vento seria o “princípio estruturante da obra de Aníbal” (p. 24). Raúl Antelo nos apresenta Aníbal Machado como um escritor duplo, cindido entre o ser fluido e o ser pedra, de modo que em sua fratura que o mantém dividido em dois e o suspende em estado de inacabamento, reconhecemos o movimento perpétuo e metamórfico do rio e a vontade de durar, a condensação do ser pedra, que igualmente rasgam a dupla poética de Donizete Galvão. O que Raúl Antelo diz de Aníbal, se aproxima do que dissemos, em alguns momentos, de Donizete: “A ficção de Aníbal se desenvolve em terreno fronteiro, ora pisando chão de realidade, ora pairando nas nuvens do imaginário, entre sonho e vigília, entre espírito e matéria, verdade e mentira, relatório e ficção” (p. 20). A própria sombra constante da morte, “o princípio de negação”, para usar as palavras de Raúl Antelo, que também aproxima os dois autores, se dialetiza com a salvação, ou iluminação desprendida da onipresente noite e, como tão bem diz Raúl, “o guardião de túmulo confia, ainda, em um sopro divino capaz de transformar a lápide em estrela” (p. 28). De modo inquietante, percebemos também uma prefiguração na prosa poética de Aníbal Machado da “Mulher que Não Acaba” a cruzar os versos de Donizete Galvão. Nas malhas textuais, irrompe a forma feminina de tão perfeito corpo e emoção indefinida, outra “bela indiferente” com sua palidez de morta a apodrecer na banheira, tal qual uma Ofélia exilada. Nesse momento, a obra de Aníbal Machado se converte em imagem, se faz herdeira, como diz Raúl Antelo, do *trompe-l'oeil* e se concentra na criação de formas ambíguas, intervalares, ou ainda, inacabadas. - ANTELO, Raúl. “Introdução” in: *Parque de diversões – Aníbal Machado*. Organizado por Raúl Antelo. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994

240 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Imagens e doenças” - Pós-fácio in: *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 396

Então veio o encontro fortuito, num pequeno café feminista da rue Saint-Jacques – onde o bolo de chocolate era uma delícia, o que fizera de mim um frequentador habitual –, com algumas fotografias enigmáticas de mulheres de gestos estranhos. De algumas dessas imagens destacava-se *uma certa beleza* (eu ainda não sabia que se tratava dos retratos de Augustine), *mas era uma beleza que não me trazia nenhum alento, nenhuma elevação de qualquer tipo*. Por isso eram imagens perturbadoras e até dolorosas de olhar. Bastou-me uma primeira aproximação para compreender a *força delas, sua estranheza*, o problema que elas levantavam: havia ali uma dor em ação, mas exatamente onde, na imagem?²⁴¹

Nos seus mais sutis detalhes, o trecho citado acima parece conter toda problemática da sublimação no campo artístico, ou no campo da cultura. A dor em ação nas imagens foi o que, ao final, conferiu a elas sua particular estranheza, sua beleza que não salva, não eleva, não pacifica aquele que as olha, pelo contrário, o atormenta, ao *figurar uma dor* que talvez também seja compartilhada por ele. “De que maneira, em nossa abordagem das obras, das imagens, já se acha como que projetada uma relação com a dor? De que modo ela entra em ação, a dor, qual seria a forma, a temporalidade de sua vinda, ou de sua reaparição, e isto diante e dentro de nós mesmos, do nosso olhar?”²⁴².

Quando Freud, em sua descrição do corpo convulso das histéricas, compreende plasticamente o sintoma, porque se trata de um *sintoma figurado*, dando ao “evento visual do sintoma toda sua complexidade, todas as suas tensões, todos os seus fundos falsos”, Didi-Huberman se interroga, “e se as obras de arte, inclusive as mais “sublimes”, mais fizessem exteriorizar *paradoxos* do que sínteses? Coisas definitivamente impuras, mais do que elevações para a pureza?”²⁴³

O gesto histórico ao tornar-se imagem, ao ser inventado como obra de arte, *é a própria dor feita imagem* a tal ponto que não é mais possível conceber um objeto artístico como ideal de pureza, ou mesmo pensar em um sublimação perfeita e bem acabada de todos os traumas, de todas as lembranças das quais sofriam as histéricas.

A sublimação, quando associada ao campo artístico, encerrou-se tradicionalmente em uma lógica “purificadora” para a qual foi conduzida, sempre na tentativa de *preservá-la do sintoma*, por nomes como Jung que, lembra Didi-Huberman, “quis dar à sublimação uma extensão metafísica e um valor esotérico que Freud, evidentemente, não havia querido”²⁴⁴. Didi-Huberman ainda vai dizer: “Parece ser bastante difícil evitar, no emprego da palavra

241 Ibidem, p. 396 e 397

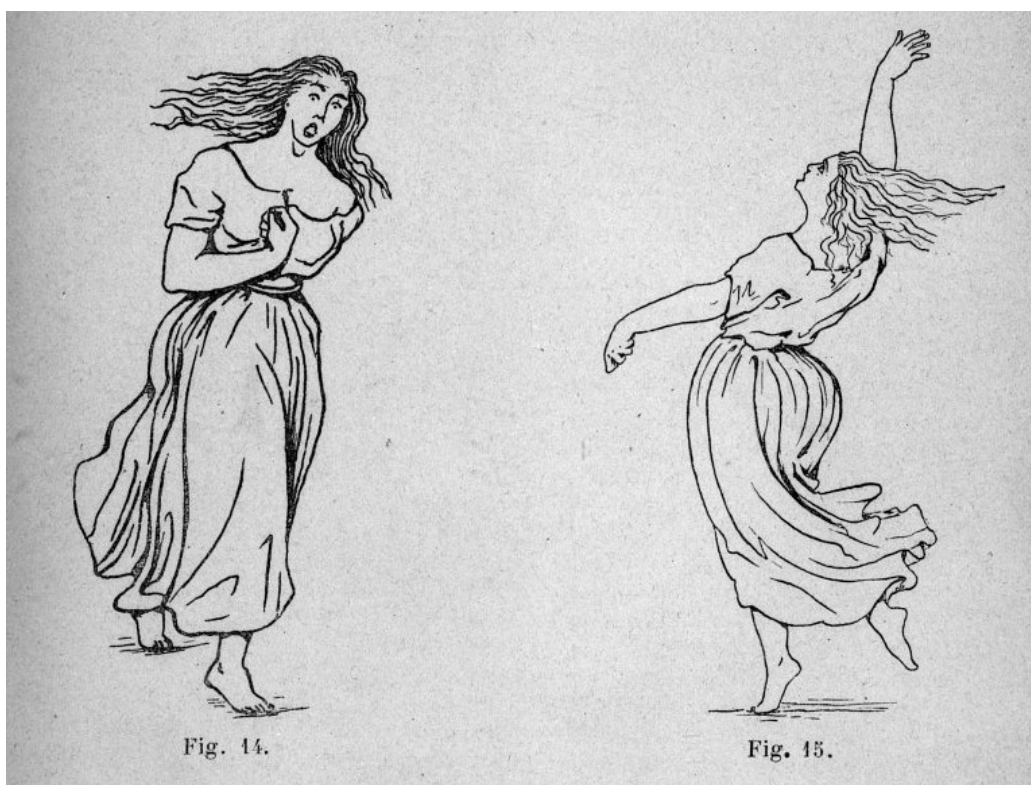
242 Ibidem, p. 397

243 Ibidem, p. 398 e 399

244 Ibidem, id.

“sublimação”, essa poderosa vetorização ascendente e purificadora, esse valor *sintético* que resolve como que por encanto os problemas – ou os *paradoxos* – da conflituosidade psíquica”²⁴⁵.

O fato de Freud ter se preocupado em fazer a distinção entre sublimação e idealização não evitou que a sublimação fosse vista a partir de uma chave espiritualista e idealizada como se toda a intensidade de uma obra de arte, o que ela tem de “sublime”, estivesse fora dela e não na imanência de seus materiais, como bem diz Didi-Huberman, na sua “luta íntima de cada instante”. No que Didi-Huberman diz a respeito de Cézanne, “o vaivém sem síntese entre cor e não cor, luz e sombra, massa e leveza, volume e planeza, a forma e o informe”²⁴⁶, encontramos, de certa forma, uma proximidade com os conflitos e as duplicidades que atravessam a obra poética de Donizete Galvão. *Obra-histórica* na qual a dor se faz imagem, na qual a poesia resta como um *campo de conflitos inacabado* - à maneira da Ninfa, essa forma de êxtase²⁴⁷.



Pródromos do grande ataque histérico, segundo P. Richer, Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-epilepsie, Paris, 1881

245 Ibidem, p. 406

246 Ibidem, p. 407

247 A imagem é de Donizete Galvão, presente no poema “Fábrica de Polvilho” de *Ruminações*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999 (Coleção Janela do Caos: poesia brasileira), p. 30

Ninfa na qual, como lembra Didi-Huberman, muitos não resistiram em ver um “ideal de pureza” do qual, no entanto, ela está tão longe quanto qualquer objeto de cultura²⁴⁸. A tentativa de encerrar a *Ninfa* de Warburg em um lugar elevado, inocente e belo, de harmonias pacificadas, “para além de qualquer bissexualidade conflituosa ou histérica” é, como tão bem diz Didi-Huberman, “um modo de não querer ver a instabilidade, a conflituosidade e a perversidade que Aby Warburg tinha reconhecido através das figuras humanistas da *Ninfa*, e isto nos próprios anos em que Freud se interrogava, por sua vez, sobre a “bela indiferença” das históricas”²⁴⁹.

As obras de arte e do espírito, assim como a civilização, não *se salvam* e não *nos salvam* de nenhum mal e nenhuma doença. Elas os *figuram*, o que é bem diferente (pensemos outra vez em Goya, em Picasso). E o fato de as imagens da arte ou do espírito se afigurarem a nossos olhos como cristais admiráveis não impede que em seu âmago continuem a correr as linhas de suas clivagens, de suas fragilidades, de suas fraturas passadas ou vindouras [...] Invisíveis a olho nu, como nem sempre são os veios do mármore, essas fissuras do cristal [...] oferecem um precioso paradigma para compreendermos o que a sublimação expõe e rouba, ao mesmo tempo: objetos de criação tecidos por destruições; objetos de contemplação possibilitados pelo pavor – ou pelo menos pela angústia [...] objetos de consenso entremeados de agressividade; objetos culturais perpassados de perversões; objetos de reparação corroídos pelo trauma; objetos de vida atravessados pela pulsão de morte ou de destruição²⁵⁰

Bataille igualmente buscou estabelecer em *As Lágrimas de Eros* o vínculo entre o que há de mais incofessável e o que há de mais elevado, em outras palavras, o vínculo “do êxtase religioso e do erotismo”²⁵¹. Sobre isso, a própria Beata Ludovica Albertoni, de Bernini, nos dá um precioso exemplo, fazendo-nos lembrar da Madalena-Ninfa de Bertoldo di Giovanni. Diante da escultura, somos inquietados por algo como um pudor, casto e beato, que se mistura a um

248 “A *Crucificação* de Bertoldo di Giovanni, por exemplo, evidentemente não sugere, no espírito do espectador que vai admirá-la no Museu do Bagello, em Florença, nenhuma “fetidez de lembrança recalcada”. Mas o mesmo não acontecia no fim do século XV, e a figura de Madalena – típica *Ninfa*, segundo a terminologia warburguiana – pode ser considerada, nesse contexto cultural, uma *figura sintomática* por excelência. Ela marca um “retorno do recalcado”, na medida em que faz sobreviver a mênade pagã em pleno coração do mistério cristão: o manto tradicional que a cobre pudicamente, na iconografia medieval, transforma-se num véu transparente que revela sua nudez, se não sua obscenidade; sua cabeça virada manifesta um gozo selvagem, bem como a dor ritualizada das lamentações; a grossa mecha de cabelos que ela exhibe como um troféu, ao pé da cruz, tanto oferece o sinal extático de seu luto quanto a lembrança dos pedaços de carne crua que as mênades devoravam avidamente em suas festas dionisiacas. Recalcamento houve, sem dúvida, para que tal *formação de impureza* fosse possível e tolerada na Florença dos anos 1485” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 425 e 426).

249 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Imagens e doenças” - Posfácio in: *Invenção da histeria*: Charcot e a iconografia da Salpêtrière. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 407

250 Ibidem, p. 415 e 416

251 BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Eros* in: *Oeuvres complètes* - Volume X. Paris: Gallimard, 1987, p. 627

pathos esparramado nas exuberantes dobras do seu pano, que transborda do desenho sensual da cabeça levemente tombada para trás, das mãos que parecem querer conter o êxtase selvagem ao segurarem o próprio coração. Há uma violência que quase desintegra a dureza do mármore, fazendo-o fluido.

Como diz Bataille, ao falar das fotografias que retratam o suplício chinês dos *Cem pedaços* e que, segundo ele, tiveram um papel decisivo em sua vida, há ali uma imagem da dor ao mesmo tempo extática e intolerável. Mas como poderia a imagem traduzir uma dor que é, ao mesmo tempo, insuportável e prazerosa? Como poderia existir tal dor? “O que de repente eu via e que me aprisionava na angústia – mas que ao mesmo tempo me livrava dela - era a identidade desses perfeitos contrários, opondo ao êxtase divino, um horror extremo”²⁵².

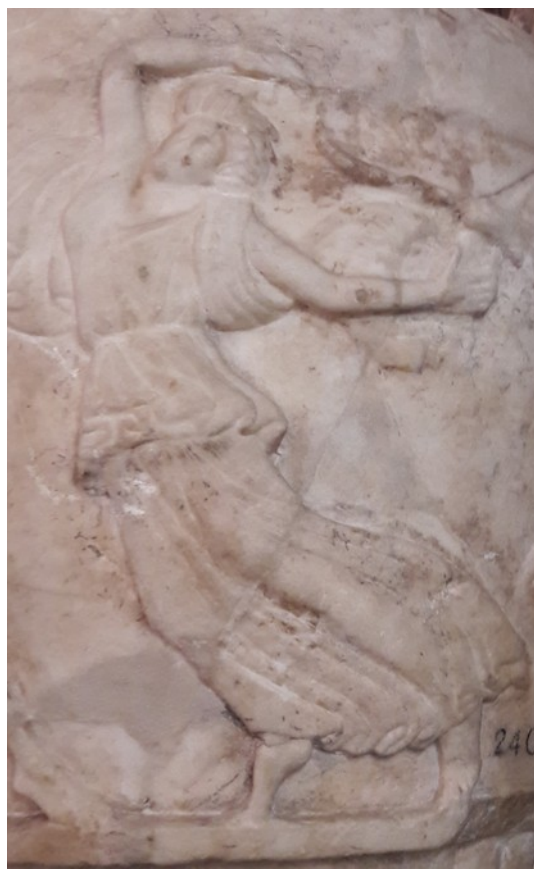
Quase como um outro exemplar da “identidade desses perfeitos contrários”, o corpo ambivalente de “santa impura”, repleto da “fetidez da lembrança recalcada [do paganismo]”, para recuperar as palavras de Savonarola a respeito da Madalena, de Bertoldo di Giovanni, lembradas por Didi-Huberman, resta sempre, apesar dos múltiplos esforços por capturá-lo e apaziguá-lo, como um corpo histérico, escorregadio, que também se transforma naquele das meninas do algodão doce de esquina e no de Koré, sempre a deflorar. Formas incapadas porque “inacabado” é, por fim, palavra tensa em si mesma, diz do incompleto, do que em si mesmo já se encontra morto, do que é decadente, decrépito, desfigurado, do que é apenas um resto, mas diz também da força de memória contida no resto, no vestígio. Ao falar em “inacabamento” parecemos falar de algo muito próximo a uma *sobrevivência decaída*.

No seu paradoxo, o inacabado contém o estado convulso das coisas e dos seres que protagonizam uma guerra íntima em si mesmos. Por isso, para figurar o inacabado, talvez não houvesse de fato figura mais apropriada do que aquela da Koré/Ninfa – *moringa d'água obscura*, como diz o poema “Barroca”, *desejo que hesita no limiar* – cuja natureza indomável e migrante a converte em *imagem-pestes* que se alastra, recusando-se a acabar.

Farão de você uma espécie de sombra,
mas uma sombra que deseja a vida e nunca morre²⁵³.

²⁵²Ibidem, id.

²⁵³Os versos são do poeta italiano Cesare Pavese, usados como epígrafe do poema “Nigredo”, de Donizete Galvão, publicado no livro *O homem inacabado*.



Krater Mênade Vaso romano 30-40 D.C
Roma: Museu do Vaticano (Foto: Maura
Voltarelli)

Ninfa decaída: os vestidos vivos e os incêndios errantes de Carlito Azevedo

não era possível encontrar reunidas espécies mais raras que as daquelas jovens flores que interrompiam diante de mim naquele momento a linha do mar
Marcel Proust, *À sombra das moças em flor*



Cena do filme Kika (1993), de Pedro Almodóvar

Parte I – A passante

Os pés premindo
a inexistente relva do asfalto
duro da rua sem vida a não ser a
que lhe dás quando subitamente cruzas
o espaço e somes num átimo deixando
entretanto no ar qualquer coisa de tão
botticelliano quanto num crepúsculo mediterrâneo
uma colhedora de mimosas a que um
homenzinho cedesse a passagem
à espera (desesperada)
de um sorriso¹

O poema reproduzido acima, que abre a obra poética de Carlito Azevedo, captura uma cena que se desenrola no espaço urbano, criando uma situação hipotética que *teria* acontecido, de

¹ AZEVEDO, Carlito. “Os pés premindo” in: *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991, p. 11

modo que o próprio poema se dá em hipótese como se ele fosse nada mais do que a sua própria imaginação para além do colapso da linguagem, indicado logo no título do primeiro livro de Carlito, *Collapsus linguae*, onde o poema está publicado. Neste sentido, o que parece estar em questão, desde os primeiros movimentos da obra poética de Carlito Azevedo, é, como disse o crítico Eduardo Sterzi pensando na obra do cineasta, poeta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini, “a senha de um saber que tenta extrair alguma potência de sua própria impotência”².

Podemos ver nos versos entrecortados pelos sucessivos *enjambements*, a tentativa de reprodução na forma poética do ritmo ágil que caracteriza a passagem de uma figura em movimento a irromper nos versos. O poema engendra uma figuração dessa hipotética figura que localiza, logo no primeiro verso, ou, talvez fosse melhor dizer, *singulariza*, o detalhe dos pés, nesta que parece ser uma captura impossível da imagem, talvez uma outra razão para o poema se dar em hipótese, como se ele fosse uma dobra, uma extensão dessa *forma em movimento* que aparece apenas para desaparecer. É neste sentido que o poema em questão integra uma série de poemas de Carlito Azevedo “que põem em jogo o problema do abrir-se e de seu inexorável movimento do fechar-se”³.

O verbo “premir”, cujo sentido é aquele de apertar, espremer, tocar de modo intensificado uma superfície, é destacado e lançado em abismo por meio do *enjambement* ao final do primeiro verso. O recurso à suspensão do sentido que se projeta para o verso seguinte enfatiza o aspecto sensorial contido em tal gesto, aspecto que, a propósito, será essencial em toda obra poética de Carlito Azevedo construída como uma rede de texturas, cheiros, cores, gostos, fluidos dos mais variados – sangue, água, vento, fumaça, vapores, névoa, neblina – que animam a matéria explorada nos seus mais diferentes estados, nas suas metamorfoses, ou seja, nos *acidentes da forma*, conferindo um sentido de imanência⁴ muito específico aos seus versos nos quais corre livre a exuberância do mundo mineral e vegetal, quase uma metáfora para os estados convulsivos e indomáveis do desejo.

2 STERZI, Eduardo. “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos” in: *Eutomia* – Revista de Literatura e Linguística v. 1, n. 09, 2012, p. 132

3 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo* – Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 62

4 Esse sentido de imanência parece ser reforçado justamente pelo título da coletânea de poemas de Carlito Azevedo: *Sublunar*. A expressão “sublunar” nos faz lembrar da doutrina aristotélica do mundo sublunar - “o mundo sob a lua - constituído pelos quatro elementos terra, água, ar e fogo, na qual cada um deles tem o seu “próprio lugar” no universo”. - GOMBRICH, E.H. “The Form of Movement in Water and Air” in: *Gombrich on the renaissance*. Volume 3: The Heritage of Apelles. Londres: Phaidon Press Limited, 1976, p. 44

Uma borboleta
azul sai de

uma crisálida
de prata disse

Trakl – E nesta
tarde (cinábrios

surgem a cada bater
de pálpebras), frios e

esquadrinhados, vestem
o azul pelo avesso

olhos castanho-
damasquinados⁵.

“Pequena paisagem”, poema reproduzido acima, nos traz justamente algo dessa imanência. Nele, vemos se desenhar um cenário em que os estados e deformações da matéria - o que nos remete ao próprio universo do poeta expressionista austríaco Georg Trakl, lembrado no poema - se expandem como ondas de imagens que saem uma de dentro da outra, como a borboleta de dentro da crisálida. As cores compõem um espetáculo à parte, o azul, o prata, os tons da tarde que restam sugeridos à imaginação do leitor e, por fim, o exuberante “castanho-damasquinado” dos olhos que saem inesperados de dentro da pequena paisagem. O aspecto menor da paisagem sugere também um esforço de singularização, um gesto que vai na direção de um enquadramento, do detalhe do detalhe, que, ao invés de restringir, amplia ao mesmo tempo em que subverte o modo de percepção da realidade.

O dasmaco, que empresta seu tom amarelado e seu gosto doce aos olhos de cor ambígua, entre o marrom e o dourado, confere também aos versos certo ar de desejo e prazer erótico. Os cinábrios, minério de mercúrio caracterizado pelo seu tom vermelho vivo, cor de sangue, parecem igualmente sugerir essa atmosfera quente, voltada à satisfação dos sentidos, atravessada por sensações de textura, como a do avesso, e tensionada com sensações de fria indiferença. O desejo já se insinuava, no entanto, logo no início, com a metamorfose propriamente dita da borboleta que, como sabemos, é apenas um outro nome da ninfa. “Em uma elegia de Schiller, lê-se: “A asa indecisa da borboleta”⁶.

5 AZEVEDO, Carlito. “Pequena paisagem” in: *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991, p. 28

6 BENJAMIN, Walter. “O Flâneur” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão

A mais bonita borboleta que eu já alcancei de repente escapou pela janela e voou brincando para longe, para cima no céu azul. Agora, devo tentar capturá-la de novo [...] Ou, sendo mais preciso, eu gostaria de capturá-la, mas minha educação intelectual não me permite fazer isso. [...] Eu gostaria tanto, me aproximando dessa garota de pés-claros, de voar brincando com ela, mas movimentos tão altos como esse não são para mim⁷

Na pequena paisagem que se vislumbra no poema de Carlito Azevedo, as borboletas parecem abrir o caminho de uma *poética do desejo* que se volta para a dimensão física das coisas, isto é, concreta, material, sem esquecer, no entanto, a dimensão corpórea-existencial, em um horizonte poético que se descortina “sob a noite física”⁸. Um poema como “Metamorfose (com Proust e Paz)”, publicado em *As Banhistas*, se abre em duas metamorfoses provocadas pela noite e pela manhã, deixando que se note justamente a peculiar atenção que tal poesia de sensações e formas destina à realidade concreta, às coisas tomadas em sua concretude, mas igualmente desintegradas, diluídas pelo desejo que se denuncia na irrupção noturna da *jeune-fille em fleur*.

1. Se esta árvore – que roça
os céus – quando degolada

pelo crepúsculo torna-se
um imenso torso (imerso

em vãos de luz tamisada)
de *jeune-fille em fleur*,

2. pela manhã, quando praias
se desfolhando, e em cores

e em cheiros, na inteireza
do branco da claridade,

desveste a mutilação
e *vuelve a ser eucalipto*⁹.

Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 715

7 WARBURG apud BAERT, Barbara. *Nymph – Motif, Phantom, Affect*. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929). Bélgica, Leuven: Peeters, 2014, p. 102

8 Como anota Manuel da Costa Pinto em texto sobre a poesia de Carlito Azevedo, “Um título como *Sob a Noite Física* (1996, extraído de versos em que Drummond descreve o gravurista Oswaldo Goeldi como um “pesquisador da noite moral sob a noite física”) mostra até que ponto ele quer falar de uma realidade concreta sem perder a dimensão existencial, “moral” [...]” - PINTO, Manuel da Costa. “Carlito Azevedo”, in: *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 69

9 AZEVEDO, Carlito. “Metamorfose (com Proust e Paz)” in: *As Banhistas*. Rio de Janeiro: Imago,

Em “Os pés premindo”, o jogo da forma e da desintegração da forma em um atravessamento de fluidos igualmente se deixa notar do modo expressivo, no sentido de que o poema em questão constrói-se ele mesmo como um fluido que escorre, à maneira da imagem que passa, criando tal efeito de passagem com as aliteraões e ressonâncias sonoras a percorrer todo poema. Logo no primeiro verso, vemos uma aliteração em “p” que depois se abre em uma série de aliteraões em “s” que se estendem até o final do poema.

A superfície tocada pelos pés focalizados no poema, em um procedimento que talvez possamos chamar de “efeito lupa”¹⁰, tomando emprestado uma imagem que aparecerá no penúltimo livro de Carlito, *Monodrama*, é ela mesma uma superfície que não existe: a relva do asfalto. Podemos ver essa superfície hipotética quase como o *impossível lugar de aparição* de tal figura que passa. “Nada se passa, mas então qualquer coisa passa: o sopro, a aura de uma ausência. Presenças antigas [...] e sua lembrança pairando sobre tudo”¹¹.

Ao mesmo tempo, o poema realiza um processo de deslocamento, cuja direção aponta para baixo, insinuando um movimento de queda, de declínio. Não mais a relva do campo, lugar tradicional de figuração das ninfas na mitologia clássica, mas o asfalto duro da rua sem vida recebe essa imagem sobrevivente do passado na contemporaneidade. Se nas imagens do *Quatrocentto*, a casta cena cristã correspondia ao impossível lugar em que a Ninfa de Warburg – pagã e erótica - realizava a sua fulgurante aparição; neste poema contemporâneo, o asfalto duro, a rua estéril, “a sucessão de quadros urbanos”, para usar uma expressão de Flora Süssekind, é que receberá tal imagem em movimento. Na obra poética de Carlito Azevedo, o “lugar por excelência do percurso”¹² converte-se no lugar por excelência da passagem da Ninfa. Como mostra Flora Süssekind ao lembrar um comentário feito pelo próprio poeta, o poema para Carlito Azevedo nasce da experiência de andar pela cidade, do gesto de saboreá-la com todos os sentidos do corpo.

“De uma caminhada pelo centro da cidade, note como ela, a cidade, entra pelos seus cinco sentidos, suas formas e cores pela visão, seus sabores pelo paladar, seus rumores pela audição, seus esbarrões ou carícias pelo tato, seus odores doces ou acres pelo olfato, sinta isso e faça poemas” [...]¹³

1993, p. 40

10 “Efeito lupa” é como se intitula a primeira parte do poema “Dois estrangeiros”, publicado em *Monodrama*, livro de 2009.

11 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, I. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, p. 67

12 SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo” in: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 66

13 AZEVEDO, Carlito apud SÜSSEKIND, Flora, op.cit. p. 66

Algo muito próximo foi dito por Baudelaire em carta ao editor da revista *La Presse*, Arsène Houssaye, incluída quase como uma apresentação junto aos seus pequenos poemas em prosa reunidos em *O spleen de Paris*, ao afirmar que é justamente da frequência das grandes cidades que nasceria o ideal obsedante de uma prosa poética.

Quem de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente solta e contrastante para adaptar-se aos movimentos líricos de uma alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É principalmente da *frequentação das cidades enormes*, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal obsedante¹⁴

Ao receber a passagem fugidia da *forma feminina em movimento*, o espaço urbano, essencial à poesia de Carlito Azevedo, é imediatamente inquietado por ela.

O espaço que a passante cruza abre outro espaço no poema, um espaço-vida que o poema reclamava anteriormente não existir no confinamento que o asfalto duro da rua proporciona. Esse espaço de abertura que a passante cria é imanente ao espaço de confinamento, o asfalto; ambos existem em sua materialidade, mas sua temporalidade há de ser distinta, apesar de se cruzarem.¹⁵

Tal como acontecia nas imagens do Renascimento, tal figura emerge no poema de Carlito Azevedo como algo que imprime vida e movimento a tudo ao seu redor. É quase como se a sua *brise imaginaire*, saturada de desejo, voltasse a atuar nesse cenário de esterilidade – o contemporâneo - em que “nenhum poema é mais difícil do que sua época”¹⁶.

O movimento que percebemos na obra poética de Carlito Azevedo é muito próximo daquele que outrora atravessava a poesia de João Cabral de Melo Neto. Escrever a partir e contra a infertilidade da época¹⁷, o colapso da linguagem, tomar o deserto – “*miglior fabbro*”¹⁸ – como um pomar às avessas e deixar escorrer por toda sua obra poética um ímpeto de vida, indomável, essencialmente erótico, do qual a Nífa é imagem.

Todo um modo de constituição da consciência poética moderna parece estar em questão

14 BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Apresentação e tradução, Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 16 Grifo nosso

15 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo* – Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 64

16 Usamos aqui uma imagem do poema “O Tubo” - Parte 1: *Paraíso*, publicado em *Monodrama* (2009).

17 Eduardo Sterzi no artigo “Terra devastada: persistências de uma imagem” lembra justamente o gesto feito por muitos poetas e escritores contemporâneos, dentre eles, Carlito Azevedo, de “incorporar a negatividade da paisagem a suas próprias vozes, confundindo território e poema, devastação e linguagem” – STERZI, Eduardo. “Terra devastada: persistências de uma imagem” in: *Remate de Males*. v. 34, n. 1 Campinas - SP, Jan./Jun. 2014, p. 107

18 A comparação com o deserto é feita pelo próprio Carlito Azevedo no poema “Brinde-Lamentação para Edmond Jabès”, publicado no livro *As Banhistas* (1993).

na poesia de Carlito Azevedo. Como diz Marcos Siscar, a modernidade significa “o tempo do *fim da poesia* que começa, se quisermos reformular uma conhecida expressão baudelairiana. Constatar o *fim dos tempos* da poesia é um modo de esta realizar a modernidade poética”¹⁹. Siscar ainda vai dizer que a força transformadora do poeta reside a partir de então em sua capacidade de revelar “a *crise*, o *colapso* ou o *navio* como sentido da experiência presente”²⁰.

A experiência do fim, do colapso, da crise, também nos chega por meio da tematização de certa experiência-limite, ou, melhor dizendo, *experiência limiar*, que atravessa o poema “Os pés premindo”. A natureza de tal experiência nos é dada pela expressão “subitamente cruzas” que se suspende novamente por meio de um *enjambement* ao final do quarto verso. “Cruzar” pressupõe o gesto de atravessar uma fronteira, quase como um ritual de iniciação em que se passa de um estado a outro. Aqui, no entanto, as fronteiras se diluem em um espaço que é atravessado e perturbado por uma aparição fantasmática que é índice de sua época, mas é, ao mesmo tempo, *imagem sobrevivente* do passado.

“É a *passante* absoluta. Ela não cessa jamais de correr – veja, nesta descrição *all’antica*, de voar – não se fixa em nenhum estado, em nenhuma estase. É por isso que nós não a vemos jamais de fato: nós podemos somente avistá-la”²¹. Trata-se, ainda uma vez, da mesma e outra *passante* baudelairiana, da *forma feminina em movimento* apenas entrevista, a destacar-se pálida na multidão parisiense. “Eu digo “avistada” quando o que me aparece deixa, antes de desaparecer, qualquer coisa como um desdobramento de uma questão, de uma memória ou de um desejo”²².

Não à toa multiplicam-se os ecos deambulatorios baudelarianos, os *tableaux* e encontros ao acaso. E são muitas as *passantes* de Carlito. Só que ele, às vezes, se diverte em chamá-las de *banhistas*. Às vezes não, como a que tem o nome da cidade tatuado pelo vento. Às vezes deixando, em sua passagem, a paisagem com “qualquer coisa de tão botticelliano quanto num crepúsculo mediterrâneo.”²³

Tal *forma feminina em movimento* entrevista tal qual uma aparição, um lampejo, dobra-se, ainda, sobre a serva ligeira a correr apressada nos afrescos renascentistas que, justamente,

19 SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 43

20 Ibidem, p. 42

21 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018, p. 13

22 Ibidem, p. 17

23 SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo” in: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 67

“cruza o espaço e some num átimo”, em cujo exuberante drapeado do vestido Aby Warburg reconheceu a sobrevivência das ninfas da antiguidade²⁴. Diante da perturbação do espaço, da diluição das fronteiras entre um tempo e outro, os versos nos lançam em uma experiência que não parece ser outra que não aquela do *limiar*. Inclusive, quando o poema é publicado novamente na antologia *Sublunar*, é rebatizado pelo poeta com o título de “Limiar”, constituindo-se no conjunto de sua obra como mais um de seus “poemas-limiais”, para usar a expressão de Flora Süssekind, que “configuram ao mesmo tempo espaços de abertura e fechamento”²⁵, nos quais as suas visões urbanas, suas aparições fantasmáticas, se descortinam a partir de sua errância pelo espaço da cidade.

É como “poeta itinerante” [...] que Carlito Azevedo arma essas visões urbanas. O que ajuda a emprestar a elas formas diversas de trânsito, de instabilização – daí os *poemas-limiais*, as divisões seriais de figuras (banhistas) e paisagens (os afluentes da Avenida Rio Branco), e tantas metamorfoses²⁶

No caso de Carlito Azevedo, poderíamos lembrar o que diz Ronald Polito a respeito da poesia brasileira mais recente para a qual, segundo ele, “é o próprio movimento o que interessa, menos suas polaridades”²⁷.

Como lembra Flora Süssekind, no entanto, a experiência de deslocamento na poesia de Carlito Azevedo não “parece sublinhar maiores interiorizações”, como no caso das caminhadas românticas, isso porque, em sua poesia, “as coisas do mundo se acham dotadas de forte potencial invasivo ou decompositório”²⁸, neste sentido, as coisas do mundo se sobrepõem ao “eu”, e não o contrário; o “eu” que as contempla se descobre mesmo afetado por elas, ou, como bem percebe Flora, “vazado”, “pois não é só a paisagem que se vê meio em fuga, ou as diversas passantes que se afiguram muitas vezes inalcançáveis, também o sujeito parece vazado, de certo modo, por essa sucessão instável de fluxos, ecos e perdas, arriscando-se, ele mesmo, nesse movimento, a se perder”²⁹. O eu subjugado pela exuberância do entorno deixa ver também certa relação de tensão

24 A relação entre a obra de Carlito Azevedo e as reflexões warburgianas sobre a ninfa foi feita por Eduardo Sterzi no curso “‘Nenhum poema é mais difícil do que sua época’: poesia e contemporaneidade”, ministrado por ele na Unicamp no segundo semestre de 2012.

25 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo* – Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 63

26 SÜSSEKIND, Flora. op.cit, p. 67 Grifo nosso

27 POLITO, Ronald. “Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70” in: *Cacto* - poesia & crítica, número 2, São Paulo, 2003, p. 71

28 SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo” in: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 68

29 Ibidem, p. 68

com a paisagem de modo que “é conflituosa a paisagem percorrida, é em crise, convulsão, que se registra mesmo o mais cotidiano”³⁰.

O risco de se perder, de se diluir, de conceber o eu como lugar de passagem, portanto, de instabilidade constante, é o risco que está em jogo na própria experiência da Ninfa enquanto uma experiência do limiar, no sentido em que a descreveu Walter Benjamin. Isso porque, como sabemos, não se trata de escolher um lugar, ou mesmo uma única identidade, mas sim de habitar o intervalo, o frêmito, *o susto da aparição* onde as coisas se tornam difusas. “Como assinala Deleuze, estar no meio, *entre* as coisas, não designa uma relação localizável, mas um movimento que escava as duas bordas por igual, e aí adquire velocidade e intensidade. Tal como sucede quando o belo se apresenta sob as formas menos esperadas”³¹ e, acrescentaríamos ao que tão bem diz Carolina Jobbágy em texto sobre a antologia *Sublunar*, simplesmente irrompe, sem aviso, feito um fluxo, uma água que jorra *entre* a delicadeza e a violência, e se espraia...

Desse espaço intermediário (janela, bordas, parapeito), surge na poesia de Carlito Azevedo um interesse pelo que *passa*, a passagem ou, melhor ainda, “a passante”, tema baudelairiano reinscrito no istmo de uma origem defeituosa e uma chegada imprevisível. A vertigem dessa passagem manifesta no relâmpago, no raio, luz imprevista³².

A *Passante-Ninfa* é, do mesmo modo, imagem intervalar, a criatura por excelência das passagens às quais Benjamin dedicou seu monumental estudo, ele mesmo múltiplo, abrindo-se em tantos outros e se recusando a acabar. Essencialmente ambígua, a *Ninfa hesita no limiar* entre o sono e a vigília, entre a forma e a dissolução da forma, entre a captura e a perda. Nela se expressa a “mobilidade fixa” com a qual um dos poemas de Carlito Azevedo compara a própria poesia, ela própria situando-se em uma “zona ambígua, debatendo-se entre a vontade de pronunciar a vertigem própria das coisas e a impossibilidade de fazê-lo”³³, ou, como diz Marcos Siscar, “os oxímoros tentam atingir a circulação da vertigem [...], e a lucidez do poema coloca-se como uma resistência à “tentação” de fixar o delírio”³⁴.

30 Ibidem, id.

31 JOBBÁGY, Carolina. “Sobre Sublunar”. Tradução de Reynaldo Damazio in: *Cacto - poesia & crítica*, número 3, São Paulo, 2003, p. 24

32 SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 165

33 JOBBÁGY, Carolina. “Sobre Sublunar”. Tradução de Reynaldo Damazio in: *Cacto - poesia & crítica*, número 3, São Paulo, 2003, p. 22

34 SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 165

[...]
 a ideia é pôr as duas mãos no centro
 nervoso do delírio (aquele vento

 na praça), para que a palavra ativa
 congele a vida, enfim, mas a conviva,

 mesmo ferida de paralisia,
 mobilidade fixa, a poesia³⁵.

A respeito da “mobilidade fixa”, da dissolução ou desintegração da forma em seus jogos rítmicos de aparição e desapareção, apagamentos e sobrevivências, da impossibilidade de capturar a vertigem própria das imagens, Philippe-Alain Michaud nos lembra em *Aby Warburg e a imagem em movimento* que as imagens antigas interessavam aos artistas do Renascimento não somente na sua forma, mas também nos pontos onde a forma mesma já se perdera pela ação do tempo. É o que Warburg, lembrado por Philippe-Alain Michaud, mostra ao comentar um desenho feito por um aluno de Botticelli a partir de um baixo relevo de um sarcófago antigo que lhe serviu de modelo.

[...] o aluno de Botticelli – como toda uma série de artistas e de poetas do Renascimento – pareciam servir-se de uma obra antiga até a sua degradação para exprimir os fenômenos de aparição e desapareção, buscando reproduzir menos a figura constituída que o fato mesmo da sua figuração e o batimento da presença e da ausência que a condicionam [...] em uma mistura de persistência e de apagamento onde se desenvolve o trabalho secreto da visibilidade³⁶.

Michaud lembra ainda Goethe ao dizer que “a expressão patética mais alta que as [artes plásticas] podem representar se situa na transição de um estado a outro” e que o Laocoonte é “um relâmpago imobilizado, uma onda petrificada”, da mesma forma a ninfa, suspensa no paradoxo da imagem, é uma mobilidade em potência³⁷.

Nesses jogos de aparição e desapareção, *algo resta*, e o poema de Carlito figura tal sobrevivência residual ao suspender em mais um *enjambement* o verbo “deixar”, destacando por meio da forma poética o paradoxo dessa perturbadora passagem que resta como lembrança, dúvida e abertura, mesmo depois de ter há muito nos abandonado. O *enjambement* igualmente

35 AZEVEDO, Carlito. “Ao rés do chão” - III in: *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 17

36 WARBURG apud MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Préface par Georges Didi-Huberman. Paris: Éditions Macula, 2012, p. 83

37 MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Préface par Georges Didi-Huberman. Paris: Éditions Macula, 2012, p. 96

amplia, quase ilimita a potência do deixar - *potência do resto* - e o verso resta em aberto como a própria experiência de que ele fala em sua efêmera eternidade.

Você passa, eu a avisto. Avistá-la: vê-la sem prendê-la nas redes da imobilidade. Vê-la sem mesmo querer “tê-la”, sem mesmo saber o que eu teria visto de você. Sua imagem, eu não a possuo então. Mas ela permanece em mim. É ela, acima de tudo, que me possui de agora em diante. Ela se transformou em algo como um fóssil em movimento que ritma os meus trabalhos e os meus dias. Eu a experimento como um tipo de “prolongamento” visual que flutua e que dobra – estranho duplo fundo do qual eu ignoro mesmo a profundidade, a consistência, a dureza, a potência, a extensão – meus olhares sobre o mundo a partir de agora. Ao olhar eu faço como cada um: eu pisco os olhos. Mas, no tempo tão breve em que minhas pálpebras se abaixam e me isolam no escuro, não é o negro que se mostra na realidade entre dois estados do visível: sobretudo a superposição frágil, tenaz entretanto, da sua soberana visão – é ela sua?, de alhures? é ela minha? - não é ela, sobretudo, *nômade e sobrevivente, livre de toda atribuição, de toda possessão e de toda decisão?* - no mundo que eu percebo ao redor de mim.³⁸

O verso seguinte do poema nos diz justamente da sobrevivência residual do passado que, contrariamente ao que seria esperado - contrariedade que o uso da adversativa “entretanto” apenas contribui para reforçar - não está morto, tampouco é época obsoleta recuada no tempo, mas está igualmente *em movimento*, inquietando o presente, desfiando as linhas temporais, e é capaz de viver depois de morto, como um fantasma. A experiência fantasmática contida na própria passagem furtiva da Ninfa é essencial no caso de “Os pés premindo”, e também no caso da obra poética de Carlito Azevedo como um todo - *obra-fantasma*, que existe além de seu próprio fim, como uma espécie de “escrita na fumaça”, algo como uma escrita impossível.

Os remadores se esforçam, a garota anseia
não ser nada mais do que a continuação
da bicicleta em sua fuga [...]³⁹

Neste sentido, o poema convoca o ar, fluido etéreo, em si mesmo fantasmático, onde a passante deixa, como quem deixa o cheiro de um perfume ao passar, justamente os rastros de sua *forma submersa*, quase como em um procedimento de água forte, essa técnica de gravura que utiliza uma matriz de metal onde é gravado um desenho ou uma impressão fotográfica. “Água forte” é, não por acaso, o título de um outro poema também publicado em *Collapsus Linguae*. O poema⁴⁰ explora a ambiguidade da expressão “água forte” que se refere tanto ao café, tema principal dos versos, quanto à modalidade de gravura onde temos uma forma que se imprime,

38 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018, p. 11

39 AZEVEDO, Carlito. “Vers de circonstance” in: *Versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Moby-Dick, 2001, p. 19

40 AZEVEDO, Carlito. “Água forte” in: *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991, p. 52

deixa seus rastros. Interessante notar como nesse poema quase minimalista - que captura um gesto prosaico, feito de maneira automática no cotidiano, aquele de girar uma colherzinha dentro de uma xícara de café - uma situação corriqueira é subvertida, tomada em sua materialidade, em seu aspecto físico puro e simples, e transformada quase em um momento de epifania.

A epifania, ou iluminação, não é negada. Ao contrário, mostra-se como um brilho sob a ameaça constante de perder-se. [...] Assim, nos poemas se descrevem instantes tão belos como cotidianos, ao mesmo tempo que os versos avançam dando conta do efêmero e do impalpável destas imagens. O que se revela nítido logo se desfaz no indeterminado [...] os poemas oscilam *entre a plenitude e a vida turva*, sem ancorar nunca em nenhum dos extremos [...] Há que deter-se, contemplar. O belo surge, então, em locais e detalhes inesperados, mas também familiares [...] Mas esta beleza carrega também a certeza de que se trata somente de instantes efêmeros, *imagens que passam*. Talvez o mais singular e fascinante na poética de Azevedo seja a possibilidade de extrair beleza tanto do cotidiano, ou inclusive do vulgar [...], como da melancolia própria deste estado de perda constante⁴¹

“Água forte” é um poema exemplar da subversão do cotidiano que se opera na poesia de Carlito Azevedo. Como disse Marcos Siscar, a poesia de Carlito mantém “um olhar voltado para o cotidiano, para o mundo mais próximo (o “sublunar”, título de sua última coletânea)”⁴², no entanto, o crítico lembra justamente como esse cotidiano se faz ao mesmo tempo estranho em muitos de seus poemas. “Na poesia de Azevedo, a vida de todos os dias não é mais simplesmente o familiar, mas aquilo que inquieta, estranhamente; [...]”⁴³. Não estamos aqui, ainda uma vez, próximos daquele estranho-familiar, o inquietante (*Unheimliche*) de que falava Freud?

Assim temos, em “Água forte”, o movimento em que o cotidiano se abre em epifania quando o rosto recebe, alegre, a fumaça que se solta do líquido denso e negro, assim como o papel levemente umedecido recebe o desenho.

A intenção é surreal pela sua capacidade de veicular. Ou seja, nela o real se eleva a um estado superior (porque se torna capaz de hospedar e veicular o espiritual) e o psíquico se torna concreto, espírito objetivo. O mérito desses supra-objetos, dessas *pequenas surrealidades cotidianas* é a capacidade de veicular o *real* e o psíquico em um estado de ser ulterior. Graças a esse terceiro estado, o nosso mundo é sempre um mundo mágico⁴⁴

41 JOBBÁGY, Carolina. “Sobre Sublunar”. Tradução de Reynaldo Damazio in: *Cacto - poesia & crítica*, número 3, São Paulo, 2003, p. 23 Grifos nossos

42 SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 164

43 Ibidem, id.

44 COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p. 54 Grifo nosso

Assim como o ar em que a passante deixava seu rastro de sedução, denunciando a sua natureza de ninfa pagã botticelliana, a fumaça aparece em “Água forte” como um outro fluido etéreo, esses inquietantes fenômenos físicos epifânicos nos quais reconhecemos justamente uma natureza nínfica. A propósito, não poderia ser a água forte também um outro nome para essas potências úmidas de desejo, abrindo no poema insuspeitadas zonas eróticas?

Susana Scramim lembra justamente a relação que se estabelece entre o poema “Água forte” “e o poema homônimo de Manuel Bandeira, em *Lira dos cinquent'anos* (1940), para o qual, na análise de Ledo Ivo (1955), lhe é atribuído um forte sentido erótico”⁴⁵. De fato, quando pensamos no poema de Carlito, a fumaça desprendida do líquido escuro poderia muito bem funcionar como índice de desejo, assim como a colher que penetra na xícara de café também poderia ser uma imagem para a penetração no momento do ato sexual.

No caso de “Os pés premindo”/”Limiar”, o erotismo igualmente transborda das *formas femininas em movimento* vindas da antiguidade que acorrem nesse momento ao poema e se traem nesta que seria apenas uma mulher a passar apressada sobre o asfalto. O poema segue especificando qual seria essa temporalidade fantasmática a atuar nos versos e fala em “crepúsculo mediterrâneo”, o que nos lança na hora indefinida, na indecisão do ocaso que reproduz em si mesmo a indecisão de uma forma nínfica, e traz igualmente aquelas 4h da tarde em que as três mulheres do sabonete Araxá assaltaram um outro “homenzinho” entregue aos abismos da possessão, aos prazeres e tormentos da espera no célebre poema de Bandeira.

A imagem “crepúsculo mediterrâneo” também traz uma delimitação geográfica que nos remete a países como Itália e Grécia, banhados pelo Mar Mediterrâneo, e onde fatalmente encontramos a “antepassada” da passante de Carlito Azevedo. O poema traz também, no movimento em que deixa vir à tona as “fórmulas patéticas” e os personagens da antiguidade, a imagem de Koré/Perséfone, que é, como vimos, figura limiar por excelência. A “colhedora de mimosas” não deixa de conter também, latente em si mesma, como um recalcado que se denuncia, sintoma errante que perfura o asfalto – quase como a flor drummondiana em sua paradoxal sobrevivência decaída – as moças em flor de Proust, as sempre novas e sempre iguais passantes em seu desfile de sedução recortado contra a linha do mar.

O poema em seus últimos movimentos segue se interrompendo, se suspendendo com o uso do *enjambement* que desenha uma espécie de drapeado do verso, marcando o susto da aparição. Ao final, a cena registrada nos versos hipotéticos é aquela de um cruzamento em que

45 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo* – Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 24 (em nota de rodapé)

não só as figuras da passante e seu observador extasiado se cruzam, mas também as diferentes temporalidades que rasgam o poema. O homenzinho que cede a passagem poderia desdobrar-se em vários à medida que ele traz em si mesmo muitos outros...Nele, reconhecemos o próprio Aby Warburg, o que as referências anteriores a Botticelli e ao Renascimento contribuem para reforçar⁴⁶, e mesmo a referência à colhedora de mimosas, o que poderia nos fazer lembrar a camponesa toscana fotografada pelo próprio Warburg em Settignano, em cujo passo dançante ele teria reconhecido mais uma das metamorfoses da *Pathosformel* Ninfa.



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Prancha 39 -
“Amor antigo na Florença dos Médicis”

O poema de Carlito também nos lança de modo sutil no universo das passagens parisienses estudadas por Benjamin ao fazer menção ao gesto de “ceder a passagem”. Trata-se, já nestes momentos iniciais, de uma poesia que se concebe como passagem, fluxo intermitente,

46 Na Prancha 39 do *Atlas Mnemosyne*, intitulada “Amor antigo na Florença dos Médicis”, Aby Warburg traz as alegorias mitológicas de Botticelli como um exemplo da entrada do que ele chamou de “estilo ideal antigo” na arte do primeiro Renascimento. Nessa Prancha, Warburg monta imagens que permitem ver como os pintores da época recorriam a fórmulas antigas, *all'antica*, quando precisavam representar as formas da vida intensificada. Destacam-se, na montagem, o tema do amor e da metamorfose. A figura feminina em movimento se insinua por meio de conexões que Warburg estabelece entre a figura de Vênus, a de Pallas, e aquela da Ninfa.

fluidez, abertura, transparência, fissura ou perfuração improvável e insurgente, trata-se de *algo que atravessa...*

Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem sua luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura. * Flâneur *, onde o comprador encontrará tudo que precisar. Numa chuva repentina, são elas o refúgio para todos os que são pegos desprevenidos, garantindo-lhes um passeio seguro, porém restrito, do qual também os comerciantes tiram suas vantagens.” * Tempo atmosférico *⁴⁷

Sugerem-se nos desdobramentos finais do poema não só esses lugares de trânsito, que ligam um ponto a outro tensionando as dimensões do exterior e do interior, contrapondo o fluxo à imobilidade, os cruzamentos às divisões, mas também a experiência moderna por excelência de “quebra” ou desintegração da experiência da aura quando o encontro simplesmente não se dá ou se dá como ausência, como hipótese. Diante dessa quebra, a possibilidade de retribuição do olhar ou, no caso do poema de Carlito, do sorriso, resta perdida para sempre.

O “tempo da espera”, onde as coisas justamente se suspendem em um equilíbrio carregado de tensão, é convocado ao final do poema. A espera, como vimos com Barthes e mesmo Benjamin, é desejo, fascínio pelo distante, pelo prazer vaporoso que foge “como uma sílfide por trás dos bastidores”⁴⁸, para lembrar a bela imagem de Baudelaire. No poema de Carlito, a espera se faz desespero, o que sugere o caráter obsessivo do desejo endereçado à *forma feminina em fuga* e deixa irromper o mundo mitológico das ninfas onde o desejo é sempre o reverso da morte, e amar uma ninfa é ser possuído por elas, ser tragado pelas suas águas.

O desespero, que traz em si a violência da experiência nínfica, aparece no poema de Carlito entre parênteses, recurso gráfico que aliás se revela constante ao longo de toda sua obra poética. O que vem entre parênteses geralmente sinaliza uma informação à parte, dispensável,

47 BENJAMIN, Walter. “Passagens, Magasins de Nouveautés, Calicots” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 99 e 100

48 A imagem a que nos referimos é do poema “O relógio”, publicado em *As Flores do Mal*. Reproduzimos aqui a segunda estrofe do poema na qual a imagem aparece, na tradução de Ivan Junqueira. - BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte
Como uma sílfide por trás dos bastidores;
Cada instante devora os melhores sabores
Que todo homem degusta antes que a morte o afronte. (p. 289)

que poderia não ser dita, é quase como um acessório ou, se quisermos, um ornamento do poema.

Ao usar de maneira expressiva o parênteses, no entanto, o que Carlito parece realizar é um jogo entre o que seria essencial e o dispensável, trazendo a todo momento o “dispensável”, o resto, o descartável, para dentro do poema, e fazendo desse resto o essencial. Nesse jogo entre acessório e essencial, o ornamento se torna fundamental. Parece existir, desse modo, uma inversão da lógica do parênteses em uma sinalização do que de fato parece interessar à sua poesia. A poética de Carlito Azevedo faz do ornamento um protagonista, como se todos esses acessórios, *os acessórios em movimento*, fossem esse lugar à margem capaz, no entanto, de implodir toda suposta unidade de uma imagem ou mesmo da história.

A espera desesperada ao final do poema nos dá algo da experiência que está em questão nos versos, abrindo-se em um impossível sorriso que traz, em um só movimento, a graça das enigmáticas personagens femininas de Botticelli e o ardil demoníaco das ninfas. “Nós somos forçados a acreditar que esse esplendor (da graça) nasce de uma oculta proporção [...] e de uma medida que não está nos livros [...] nós não a conhecemos, [...] ela é, como dizemos das coisas que não sabemos exprimir, um não-sei-o-quê”⁴⁹.

O detalhe dos pés que, ao abrir esse poema, abre também toda obra poética de Carlito Azevedo, o ar fantasmático da imagem que parece não se decidir entre o sonho e a realidade, a atenção ao movimento, produzido semântica e estilisticamente pelo poema, o desejo desmesurado que se coloca ao final dos versos, nos rementendo a uma experiência que é da ordem da possessão ligada às divindades pagãs, tudo isso não parece igualmente recordar uma outra enigmática *forma feminina em movimento* que, com a graça demoníaca do seu passo dançante, tornou-se uma espécie de imagem-símbolo do movimento surrealista?

Daniela Sacco em “Ninfa e Gradiva: da percepção individual à memória histórica suprapessoal”⁵⁰, explora a forte similaridade entre a figura da Ninfa, tal como ela é percebida pelo linguista Andre Jolles na primeira parte da correspondência fictícia com Aby Warburg, e aquela da Gradiva, descrita no romance de Wilhelm Jensen.

Podemos pensar que as semelhanças entre a Ninfa de Warburg e a Gradiva não se restringem apenas ao aspecto formal, isto é, ao fato de uma forma imediatamente recordar a outra, seja pelo inquietante desenho dos pés em movimento, seja pelo exuberante drapeado do vestido, mas podem ser notadas também em relação ao efeito provocado pelas duas imagens em

49 FIRENZUOLA, Agnolo apud PRÉVOST, Bertrand. *La peinture en actes*. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance. Paris: Actes Sud, 2007, p. 66

50 SACCO, Daniela. “Ninfa e Gradiva: dalla percezione individuale alla memoria storica sovrapersonale” in: *Cahiers d'études italiennes* (on-line). Número 23, 2016, p. 45-60 Disponível em: <http://cei.revues.org/3080>. Acessado em: 17 de janeiro de 2018

quem as vê passar. Daniela Sacco nos lembra que parece ter sido mais nesse último aspecto que a *Gradiva* interessou a Freud de modo particular, resultando no seu ensaio sobre o delírio e o sonho na *Gradiva* de Jensen.

Assim como Jolles, Norbert Hanold, o narrador do romance de Jensen, é lançado, ao ver a imagem feminina em movimento, em um jogo de estranheza e reconhecimento que atravessa todo romance. Tanto na correspondência entre Warburg e Jolles, quanto no romance, borra-se o limiar entre o sonho e a realidade e a Ninfa-*Gradiva* é, ao mesmo tempo, uma “figura de sonho”, como diz o romance, espécie de fantasma errante, e uma figura real.

Sem dúvida nenhuma, era ela mesmo, e embora os raios de sol cercassem sua forma numa espécie de véu de ouro, ele a via, porém, distintamente, e ela se apresentava de perfil, exatamente como no baixo-relevo. Ela inclinava ligeiramente a cabeça para a frente, coberta por um pano que lhe caía sobre a nuca, segurava na mão esquerda a saia extraordinariamente plissada e que não ia abaixo dos calcanhares. Só se deixou reconhecer claramente caminhando: o pé que ficava para trás erguia-se por um instante sobre a ponta, o calcanhar quase que vertical. Mas não se tratava de um ser de pedra monótono e sem cor. O vestido era feito de um tecido extremamente mole e macio que não tinha a branca frieza do mármore, mas um tom quente, puxando para o amarelo. Os cabelos frouxamente ondulados sobre o xale valorizavam, pelo brilho de seu castanho dourado, o alabastro do rosto. Ao mesmo tempo em que a percebeu, Norbert reencontrou num canto da memória a imagem já vista ali mesmo, à noite, em sonho [...] Era, de novo, uma figura de sonho em pleno meio-dia que se movia diante dele e, no entanto, era realidade.⁵¹

Ao enumerar diversas semelhanças entre o relato de Jolles e o de Jensen, Daniela Sacco lembra igualmente o aspecto fantasmático compartilhado por ambas as figuras e o efeito de delírio, o arrebatamento próximo da experiência da loucura em que de repente se descobrem tanto Jolles quanto Norbert Hanold. O que de certa maneira parece sobreviver em ambos os escritos é a experiência muito antiga da possessão, quando, como dizia Calasso, um acesso repentino de intensidade introduz o indivíduo na esfera de um deus.

Nos dois casos, o sonho se confunde com um pesadelo e o onírico com a própria realidade. Como percebe Daniela Sacco, no romance de Jensen, “a alternância entre real e fantástico, racional e loucura, vigília e sonho, aumenta exponencialmente até o epílogo, que é resolvido pelo protagonista com a “redescoberta e posse total das faculdades racionais” e uma “nova saúde mental”⁵².

Apesar das diversas semelhanças entre os dois relatos, Daniela Sacco lembra, no entanto,

51 JENSEN, Wilhelm. *Gradiva*. Uma fantasia pompeiana. Tradução: Ângela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 46

52 SACCO, Daniela. “Ninfa e *Gradiva*: dalla percezione individuale alla memoria storica sovrappersonale” in: *Cahiers d'études italiennes* (on-line). Número 23, 2016, p. 49

que a questão da possível derivação do romance de Jensen da correspondência Warburg-Jolles não deve ser colocada já que a primeira publicação parcial da correspondência, feita por Gombrich, aconteceu anos mais tarde em relação à publicação do romance. Além da questão temporal, Daniela Sacco lembra que o próprio Jensen, em resposta a Freud, disse que a história do romance surgiu a partir de uma experiência pessoal muito próxima daquela vivida pelo protagonista da história.

A resposta de Jensen confirma que a experiência ligada à visão da figura em movimento ou ninfa é um *topos*, um motivo recorrente [...] que uniu, através de épocas e diferentes campos disciplinares, muitos autores. E se a imaginação de Jensen, comum à de Jolles, pode ser reconduzida até a fantasia masculina vitoriana do final do século XIX, onde a ninfa é uma encarnação do desejo erótico, é possível voltar no tempo para seguir sua aparição e aprofundar a análise de seu significado, que pertence à tradição clássica⁵³.

Outras semelhanças ainda são destacadas pela autora entre as “duas ninfas”, como a identificação, nos dois casos, da figura feminina com o movimento. Para Jolles, a serva florentina “corre, ou melhor, voa, ou melhor paira”, sendo vista como a própria encarnação do movimento, aquela que confere vida ao mesmo tempo em que faz dançar tudo ao seu redor, aproximando-se, de certo modo, do que acontece no poema de Carlito Azevedo. Já para Norbert Hanold, o baixo-relevo antigo apresenta uma figura feminina imortalizada “em sua marcha”, ou seja, capturada no seu movimento que então se suspende e se fixa na imagem esculpida no mármore.

O fato do movimento ser indicativo de vida, ser a imagem de uma certa potência do feminino “que avança” e jamais interrompe a sua marcha, também está presente na narrativa de Jensen. Como lembra a autora, tanto o nome atribuído à escultura pelo protagonista, quanto o nome daquela que seria a contrapartida real da imagem, Zoe Bertgang, onde Zoe, do grego, significa “vida”, e Bertgang, na etimologia germânica, significa “aquela que brilha no caminho”, trazem essa identificação do movimento com a potência de uma imagem que não cessa de se transformar no tempo. Já na tradição clássica, como sabemos, as ninfas sempre foram associadas ao movimento, pelo seu amor à dança, e também a sentidos de vida e fertilidade, como podemos ver em Porfírio no *Antro das Ninfas*.

A propósito, as possíveis origens gregas da imagem feminina estão presentes tanto na carta de Jolles quanto na narrativa de Jensen. Daniela Sacco nos aponta o fato de que ambos se envolvem amorosamente com a figura e, como outros *nymphóleptos*, se sentem “possuídos”,

53 Ibidem, p. 47 e 48

deixando-se capturar por ela. Outro elemento presente nos dois textos também reforça esse passado grego da imagem; trata-se do fato de que ambos levantam a possibilidade de já conhecerem aquela figura de algum lugar. Ou seja, é como se ela já tivesse vivido antes, fosse então apenas uma imagem sobrevivente de outra, provocando em Jolles e em Norbert Hanold o efeito daquela que Freud chamou uma “inquietante estranheza”.

A experiência da possessão é, antes de tudo, obsessiva. Por isso, como diz Daniela Sacco, ambos vivem a “sensação de ver a imagem em todos os lugares, de modo quase obsessivo, reproduzida e alterada em diferentes contextos, mas ainda reconhecível. [...] Norbert, graças ao sonho que o transporta a eventos míticos ligados aos lugares de Pompeia, testemunha “maravilhosas metamorfoses de Ovídio” que acontecem à noite em volta de sua cama”⁵⁴. A familiaridade com o que disse Warburg a respeito das variações da mesma *Pathosformel* Ninfa, indicando um processo histórico em que a forma se deforma, se desintegra, mas algo resta sobrevivente, podendo ser reconhecido, é expressiva.

A partir da condição de divindade pagã exilada a que Warburg associa a figura feminina do afresco de Ghirlandaio, Daniela Sacco pode então ver a ninfa como uma figura que interessa “à nova ciência da arte enquanto um veículo do classicismo pagão, e à recém-nascida psicanálise enquanto figura símbolo da alma, essa também veículo do paganismo”⁵⁵.

Se, para Ésquilo, as ninfas são doadoras de vida, a partir de Platão e, em seguida, com Aristóteles, a vida e o movimento coincidem na alma: no Fedro, *psyché* é o princípio do movimento e, portanto, imortal; no Fédon, *psyché* é animação, princípio vital que, ao se separar do corpo, determina a morte. *Psyché* não por acaso deriva de *psychō*, que conduz etimologicamente ao sopro, a respiração que é o princípio vital, e da mesma forma a alma deriva de *ánemos*, o vento. A palavra grega *psyché* também traduz a palavra borboleta que aparece na história de Jensen, e a que Warburg também se refere, em correspondência, a um entomologista. E um entomologista é significativamente o pai de Zoe/Gradiva⁵⁶.

A graça ambígua, hipnótica, a vitalidade dessa “ninfa em grisalha”, como a chamou Didi-Huberman⁵⁷, também parece saltar dos “olhos-de-jade”, imagem que dá título a uma das seções de *Collapsus Linguae* onde encontramos um outro poema dedicado à célebre *forma feminina em movimento*.

A imagem dos “olhos-de-jade” nos lança de imediato em um mundo mineral que Carlito

54 Ibidem, p. 49

55 Ibidem, p. 51

56 Ibidem, p. 51 e 52

57 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva” (Saber das imagens, saber excêntrico) in: *Ymago*. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso: setembro de 2012

Azevedo convoca ao longo de toda sua obra. Se fôssemos elencar os diferentes tipos de rocha, minério e pedras preciosas que aparecem na poesia de Carlito teríamos um quadro tão exuberante quanto as imagens artenovistas em sua profusão de cores, vegetais, pedrarias e linhas.

Em “A uma passante pós-baudelairiana”⁵⁸, publicado em *Collapsus Linguae*, a pedra jade volta a aparecer em um poema que, assim como o analisado anteriormente, também se dá em hipótese, tendo como horizonte o colapso da escrita. Em cada movimento, o poema aproxima a experiência da escrita à experiência da Ninfa de modo que a *forma feminina em movimento* confunde-se com a própria escrita.

Em sua primeira versão, o poema se apresenta em estrofes irregulares e de modo mais expandido em relação à sua segunda versão, publicada na coletânea *Sublunar*⁵⁹. Logo no título, percebemos uma condensação. A primeira versão especifica que a *forma feminina em movimento* nos versos remete à passante de Baudelaire, no entanto, a singulariza, pois se trata de uma “nova passante”, que sucede aquela do poeta francês. “Nova passante” vem a ser justamente o título da segunda versão do poema. Neste sentido, o poema tensiona em uma hipotética figura que passa e captura o espectador uma imagem que nos remete à tradição poética, poderíamos dizer, uma imagem sobrevivente do passado, e os índices históricos de sua época que fazem com que a célebre passante seja a mesma e, ao mesmo tempo, outra. Há uma outra diferença no título das duas versões. Na primeira, o título indica que o poema-hipotético é dedicado à nova passante; na segunda, o título simplesmente nomeia e apresenta a figura em movimento de que falarão os versos.

Da primeira para a segunda versão, os versos tornam-se mais curtos, o que acentua o ritmo ágil da escrita, reflexo da passagem fugidia da figura feminina. As estrofes irregulares da primeira versão condensam-se em três blocos textuais na segunda, alguns versos são retirados e outros acrescentados e tal operação parece sinalizar um aprofundamento da experiência dos sentidos e da dimensão corpórea na segunda versão.

Em “A uma passante pós-baudelairiana”, a primeira estrofe nos lança em um jogo de cores que vai do branco ao rubro, da palidez fantasmática que nos remete à passante de Baudelaire até o vermelho vivo do desejo que nos aproxima das particularidades desta nova passante. Da mesma maneira, a estrofe percorre um *deslocamento para baixo*, ensaiando um gesto de “corporificar o volátil” quando vai da “escrita luminosa”, uma escrita evanescente,

58 AZEVEDO, Carlito. “A uma passante pós-baudelairiana” in: *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991, p. 32

59 AZEVEDO, Carlito. “Nova passante” in: *Sublunar* 2ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 14 e 15

diáfana, até a boca que concentra em si mesma desejo e prazer erótico, o que a imagem ambígua do fogo a aparecer logo em seguida contribui para reforçar. Não esqueçamos que o fogo é luz que queima, luz que arde, como se nele se tensionassem o etéreo da chama, da fumaça, e a corporeidade do desejo.

Ao mesmo tempo, há novamente um procedimento de singularização que faz parte da tentativa de dar corpo, forma, ao etéreo. O calígrafo oriental, copista que escreve com elegância à mão, não poderia esquecer de se ater ao detalhe da boca, como se ele de repente devesse se apegar a esse único ponto para não se deixar cegar pela luz da sua exuberante escrita.

O céu de outubro, que aparece ao final da primeira estrofe, talvez reforce justamente a ideia das altas temperaturas do fogo como metáfora para o arder de desejo, sendo o céu de outubro geralmente um céu quente. A imagem não aparece na segunda versão do poema, mas as palavras que a substituem – suor e susto - reforçam essa atmosfera de calor e intensificam a experiência dos sentidos.

O que seria uma segunda estrofe na primeira versão é incorporada ao primeiro bloco textual na segunda versão com algumas modificações. A água que aparecia na primeira versão cumprindo um função de adjetivo, como mais um elemento convocado pelo poema que sugere uma sensação de fluidez, potência de movimento e transformação, é substituída por dois adjetivos na segunda versão: ácida e insana. Os dois adjetivos nos lançam ainda uma vez em um universo de sensações reforçando a força e desmesura da sede que é, como nos diz o poema, uma sede insaciável. A experiência da passante-ninfa é, desde sempre, uma experiência insaciável, que não pode nos satisfazer porque está condenada de antemão a restar incompleta. É, neste sentido, um desejo que não termina porque é sempre lançado para longe. Ao mesmo tempo, é um desejo que nos traga, traz em si mesmo a força de destruição que reconhecemos nas tempestades.

Da primeira para a segunda versão, podemos perceber, além dos versos mais curtos que agilizam o ritmo e exploram de maneira mais expressiva a suspensão de sentido conseguida com o *enjambement*, uma intensificação da musicalidade do verso por meio da aliteração em “s” que se expande com as modificações da primeira para a segunda versão. O primeiro bloco textual na segunda versão se faz então mais sinuoso, escorrendo feito a água que foi subtraída da primeira versão, mas soube alojar-se na segunda, preservando-se com sutileza na forma poética.

Entre a terceira estrofe da primeira versão e o segundo bloco textual da segunda também se notam algumas diferenças. O plano hipotético em que se constrói o poema é reforçado pelo advérbio “talvez” que se mantém nas duas versões. A segunda versão destaca ainda mais a condição hipotética da escrita isolando o advérbio no primeiro verso. O que se nota é que, aos

poucos, as figuras hipotéticas trazidas pelo poema se confundem com a figura do próprio poeta. A primeira versão fala em “este poeta afogado”, já a segunda reforça a indeterminação e diz tratar-se de “um poeta afogado”. O que era restrito e determinado na primeira versão se amplia e se indetermina na segunda de modo que a própria experiência vivida nos versos parece se tornar mais prosaica, como se ela pudesse ser vivida por qualquer um.

As situações e personagens do poema continuam a existir apenas em um plano imaginário, neste sentido, o poema convoca o rio que atravessa o continente europeu, mas o toma apenas enquanto potência visionária, *potência de imaginação*. Interessante perceber o deslocamento espacial realizado pelo poema que parte do oriente, passa pela Península Ibérica e deságua no “eu”, nos seus tumultos de sensações e imagens.

A figura do poeta *afogado* no rio *imaginário* também traz para dentro do poema algo da violência própria da experiência das ninfas, sugerindo tanto o conhecimento visionário, profético, do qual as ninfas eram as guardiãs, quanto o perigo sempre iminente de afogar-se nas suas “águas mentais”. Possuído pelas ninfas, o poeta, na ânsia de dar um nome àquela experiência, na tentativa de poder apreendê-la por meio da linguagem, poderia encontrar na pedra esverdeada uma imagem para o perturbador fascínio que saía dos seus olhos; no entanto, um outro deslocamento remete tais olhos ao enigmático constelário noturno e eles então escapam, voltam-se para o alto, fazendo-nos lembrar daqueles olhos impenetráveis como jóia fria de outra *forma feminina em movimento*, sinuosa como uma serpente a dançar no poema de Baudelaire.

Em teu corpo, lânguida amante,
Me apraz contemplar,
Como um tecido vacilante,
A pele a faiscar.

Em tua fluida cabeleira
De ácidos perfumes,
Onda olorosa e aventureira
De azulados gumes,

Como um navio que amanhece
Mal desponta o vento,
Minha alma em sonho se oferece
Rumo ao firmamento.

Teus olhos, que jamais traduzem
Rancor ou doçura,
São jóias frias onde luzem

O ouro e a gema impura.⁶⁰

[...]

A essa fuga dos olhos para o alto, o poeta responderia com as suas “odes cromáticas”, uma imagem que quase poderíamos usar para descrever toda a poesia de Carlito Azevedo em sua exploração sinestésica das cores, como se elas refletissem estados de desejo e fossem capaz de dar corpo ao que existe de mais luminoso.

Diante dos olhos nínficos recuados no vasto céu noturno, o poeta reconhece o limite da própria linguagem para dar conta de tal experiência, o que nos é sugerido pelo uso da conjunção “mas”. Em ambas as versões, a conjunção surge destacada por estar no início do verso, mas a segunda versão a antecede com um travessão que marca e sinaliza um lugar de fala. No que diz respeito ao segundo bloco textual da segunda versão, quase todos os versos são redesenhados se compararmos com a primeira versão do poema. O ponto da cesura se modifica, criando novos *enjambements* que na primeira versão não existiam. Tudo isso reforça, como já dissemos, o susto provocado pela visão da passante refletido nos abismos em que se suspendem, um após o outro, os versos rearranjados. Os parênteses também se ausentam e dão lugar aos dois pontos na segunda versão que parecem contribuir para dizer de maneira direta qual seria o procedimento poético fundamental ao hipotético poeta afogado: buscar a forma improvável do volátil, desafio a que também se lançou o personagem mallarmeano do célebre “*Un coup de dés*”.

Em outro momento, no entanto, o parênteses que não aparecia na primeira versão aparece na segunda, reforçando ainda mais a suposta ornamentação da imagem “mais que o ouro-verde raríssimo” no contexto, como já dissemos, de uma inversão da lógica do ornamento. No trecho final desse segundo bloco, os versos seguem modificados da primeira para a segunda versão criando sucessivos *enjambements* no momento que corresponde justamente ao lampejo da imagem, ao estouro da sua aparição. O corte do verso da primeira para a segunda versão - que faz com que a expressão “de luz” reste isolada ao final do segundo bloco da segunda versão - contribui para reforçar ainda mais a atmosfera diáfana que inunda o poema e ameaça a sua possibilidade de existência.

Anestesiado pelo andar carregado de *pathos* da *forma feminina em movimento* que, feito uma modelo, desfila diante de seus olhos, o poeta ensaia alçar as próprias cores - o verde dos olhos e o branco da pele - a uma atmosfera elevada. Ao mesmo tempo, desloca os relâmpagos súbitos, metáfora para a aparição fantasmática e efêmera da nova passante, para baixo, tornando-

60 BAUDELAIRE, Charles. “A serpente que dança “ in: *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 171

os quase um atributo da passarela onde desliza fulgurante a Ninfa.

[...] belas aparições vestidas, vindas de não se sabe onde, caminhando no vento, sempre comoventes, nem sempre muito sábias, quase sempre eróticas, inquietantes às vezes. Ninfas: divindades menores sem poder institucional, mas irradiantes de uma verdadeira potência a fascinar, a desarranjar/ atormentar a alma e, com ela, todo possível saber sobre a alma. Perigosas, como o é a memória – quando reconhecida até nos seus continentes escuros – o desejo, o próprio tempo⁶¹.

O poema novamente ensaia uma aproximação da passante-ninfa com a escrita, comparando a brancura de sua pele ao branco da página, o abismo mallarmeano sedutor e apavorante, e então constata os limites com os quais se defronta a sua linguagem diante de uma experiência cuja natureza vaporosa pede também palavras de luz, ou, talvez possamos dizer, palavras-fantasmas que, em alguma medida, já estão mortas, assim como a própria linguagem.

A linguagem da música, reconhece o poeta, talvez desse conta de dizer tal experiência por ser também ela, em alguma medida, vaporosa, perdendo-se no mesmo instante em que acontece. A figura do mozárabe ou andaluz nos remete a algo de espiritual e inunda o poema com certo exotismo oriental que também não está distante da experiência da ninfa à medida que se trata de uma experiência velada, que se dá a ver no mesmo movimento em que se esconde. A menção ao instrumento musical da família do alaúde e à espada utilizada também pelos povos orientais sugere a violência dessa experiência de desejo atravessada pela constante presença da morte. Trata-se, a propósito, desde o início, de uma morta, um fantasma vindo do passado que ainda vive, disfarçando-se em outros personagens, assumindo outras identidades no tempo infértil que é o tempo contemporâneo. Ao poeta que sucumbe ao êxtase da experiência, resta apenas dedicar-lhe sua própria *convulsão corporal*, seu corpo desfeito em arrepios, e o silêncio ensurdecedor do poema que não pode ser escrito.

3. algum
mozárabe ou andaluz
decerto
te dedicaria
um concerto
para guitarras mouriscas
e cimitarras suicidas
(mas eu te dedico quando passas
no istmo de mim a isto
este tiroteiro de silêncios
esta salva de arrepios)⁶²

61 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 07

62 AZEVEDO, Carlito. “Nova passante” in: *Sublunar* 2ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 15

O silêncio ensurdecador do poema que não pode ser escrito é quase como o próprio vazio deixado pela beleza que acontece e foge diante de nós. Esse vazio, no entanto, fundamental à obra poética de Carlito Azevedo⁶³, tem algo de paradoxal, como se se tratasse de um vazio que ao nos desamparar também nos acolhe porque a sua amplitude – familiar àquela do sonho – permite concentrar a atenção em uma mesma imagem de modo que o reencontro com tal imagem se faz desde sempre possível.

Cage, de resto, é antes de tudo um inventor [...] E seu invento específico foi introduzir discretamente, infantilmente, um pouco de Vazio na música, e portanto em nossa vida. Agora, aquele vazio tem para todos nós uma função saudável, como uma brisa para uma asfixia. Porque uma das enfermidades mais graves de que padecemos é a do Cheio: a enfermidade de quem vive em uma continuidade mental ocupada por um turbilhão de palavras entrecortadas, de imagens estupidamente recorrentes, de inúteis e infundadas certezas, de temores formulados em sentenças antes que em emoções. Tudo isso produz muitos desastres – mas sobretudo um, do qual se derivam os demais - : a falta, a incapacidade de atenção⁶⁴.

Se compararmos a última parte do poema em suas duas versões, veremos novamente um rearranjo dos versos que os faz mais curtos, como se eles fossem um disparo, uma série de sustos muito rápidos, que mal começam já estão a terminar, como o desfile abrupto de que falam. Alguns versos finais que aparecem na primeira versão são suprimidos na segunda. O verso “me fazendo fremir”, que sugere a perturbação quase espasmódica do espectador, assim como o verso “(entre tantos circunstantes, raptos fugidios)”, que nos dá a localização desse espectador-*flâneur* quase diluído em meio à multidão⁶⁵ sempre provisória, dão lugar na segunda versão a um verso grafado em itálico que se destaca do restante do poema pelo próprio desenho da letra e figura ele mesmo um lugar à parte, onde justamente se dá o encontro impossível com a Ninfa: o

63 A propósito, o vazio também é fundamental em um estilo como o *art nouveau*. Como anotou Benjamin no capítulo sobre o *Jugendstil*, nas *Passagens*: “Dentre os elementos estilísticos da construção em ferro e da construção técnica assimilados pelo *Jugendstil*, um dos mais importantes é a predominância do *vide* sobre o *plein*, do vazio sobre o cheio”. (BENJAMIN, Walter. “Pintura, *Jugendstil*, Novidade” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 903)

64 CALASSO, Roberto. “John Cage o el placer del vacío” in: *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008, p. 55

65 A respeito da multidão, essencial à figuração da nova passante de Carlito Azevedo, como também o era no caso da passante de Baudelaire, diz Benjamin: “A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o *flâneur* como fantasmagoria” (BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX – Exposé de 1935” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 64)

limiar. O *istmo de mim a isto* é o intervalo muito breve que separa o espectador da sua visão tão infernal quanto paradisíaca, o instante suspenso no tempo que funda um outro tempo onde ele ainda não a perdeu, onde ela pode ainda ser tudo e nada. Toda a parte final do poema em sua segunda versão é ainda colocada entre parênteses, como se a experiência corpórea, além de essencial, estivesse à parte, suspensa no tempo, como se o corpo em êxtase abrisse uma outra temporalidade, de relâmpagos súbitos e arrepios.

A impossibilidade da escrita do poema confunde-se ao final com a impossibilidade de falar de algo, dar conta de certa imagem ou de certa experiência por meio da linguagem poética. É como se a própria língua entrasse em colapso diante de certas experiências limiares como aquela de amar uma Ninfa. Por isso, a imagem feminina confunde-se a todo momento com a escrita. A aproximação entre as duas, o fato de uma tornar-se a outra, permite que a escrita se faça ela mesma um fantasma, portanto, imagem, hipótese, uma Ninfa morta que vive. Diante da metamorfose da escrita em Ninfa e da Ninfa em escrita, a epígrafe de Henri Michaux que antecede o poema já anunciava, de certo modo, os seus movimentos principais.

*Je parle une langue morte,
maintenant que je ne te parle plus.*

Também é preciso lembrar que o movimento final do poema, ao figurar a experiência corporal como única resposta possível diante da visão urbana da nova passante, se comunica diretamente com o poema anterior, “Paráfrase: Rajasekhara”.

Ao convocar novamente um imaginário oriental por meio da menção ao poeta sânscrito, indiano, o breve poema, tal como outro relâmpago, figura a passante como um animal selvagem, fugidio, belo e perigoso ao mesmo tempo, exótico no sentido de ser singular e de alguma maneira impenetrável. O poema igualmente transborda fertilidade na imagem da “cria nova”, em si mesma ambígua porque talvez também faça referência à criação poética, aos objetos e situações criados pelo poeta que se fazem sempre novos porque atualizam as *formas em movimento da antiguidade*, da tradição poética. Quase como uma outra alegoria da abundância e do desejo erótico, a ninfa-onça surge, com “seus lábios carregados de beijos”, como uma lembrança da sua figuração na poesia de João Cabral, como um feminino indomável e selvagem, fonte inesgotável de vida. Não por acaso, aquela que João Cabral figurou como uma Ninfa – a Andaluzia – dança sinuosa como uma outra bailadora andaluza por todo poema de Carlito Azevedo.

[...]
 Sou quem vê a miragem
 E quer acreditar no que vê
 Seus olhos de jade
 Que invadem meu ser

Me queima o sol
 Me queima e nem assim
 Percebe o quanto amei
 Nada que eu possa falar
 Fala por tudo que eu sei
 Sei que te amo
 E quero ser feliz
 Sei que te amo
 E quero ser feliz
 Sem fim⁶⁶

O poema “Em tintas de latim” igualmente desdobra a experiência da passante descrevendo-a como um “estrondoso trovão”, imagem que a um só tempo busca dar conta da violência fugaz da experiência que nos atinge como uma “chispa” e da potência de vida que emana de todas as suas partes, como se estas fossem preciosas “turmalinas” em sua multiplicidade de cores, a faiscarem contra o negro das rochas. A confrontação com a experiência da escrita está igualmente dada no poema, assim como o aspecto turvo, oblíquo, dessas meninas feitas “trepadeiras volúveis”, linhas ornamentais que se entrelaçam, cuja ternura faz parte do truque que nos seduz como o hipnótico desfile de pedrarias que tem lugar no poema.

Neste exato
 instante iluminam a
 vida! fulgor único logo
 liquidado por um bater de
 portas: pouco mais sei sobre
 as meninas além dessa chispa que
 finda em estrondoso trovão;
 sei que enquanto em tintas
 de latim minhas pupilas vão
 virando papiros (e meus
 cílios, paliçadas), nelas,
 em seus olhos-glicínias,
 nem por isso algum azul
 mais ou menos se
 turva ou tur-
 malinas⁶⁷.

66 Beto Guedes, “Olhos de Jade”, do álbum Andaluz, 1991

67 AZEVEDO, Carlito. “Em tintas de latim” in: *As Banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 51

Quase como uma resposta para a confrontação da experiência da linguagem com a experiência da passante-ninfa que se dá a ver no poema “A uma passante pós-baudelairiana”/ “Nova passante”, surge o poema “Por ela”⁶⁸, publicado pela primeira vez no livro *As banhistas*.

Perdera – era a
perdedora. Repara
como anda, não lembra
uma onda morta de medo
pouco antes de
desabar sobre a areia?
Você se pergunta: o
que pode fazer por ela
o poema? Nada, calar
todos os seus pássaros
ordinários – o que lhe
soaria como brucas
freadas de automóvel.
Se ele pudesse abraçá-la
em não abraçá-la. Mas
ainda assim a quer
reviver e captar, faz
os olhos dela brilhar
numa assonância boa e,
invisível, faz do corpo
dela o seu. Repara
ainda um pouco, mais
do que se pensa ele a
perdeu: com a areia do
seu deserto amoroso
ergueu-lhe sua
triste ampulheta. Fim.
Perdera
era
o

A impotência da linguagem diante da potência dessa outra metamorfose da mesma *forma feminina em movimento*, do seu andar que recorda, para lembrarmos a bela imagem com a qual o poema o singulariza, “uma onda morta de medo pouco antes de desabar sobre a areia”, pode ser percebida quando, diante do paradoxo implicado na experiência dessas coisas que aparecem para desaparecer, que passam sem ter passado, combinando a fragilidade de seu sopro momentâneo com a sua “força de assombração”⁶⁹ e lembrança, o poema renuncia a si mesmo diluindo-se ele próprio na fuga do seu obscuro objeto de desejo. “Mas é ele que, logo, terá manifestado uma

68 Idem, “Por ela”, op. cit, p. 32

69 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Ensaio sobre a aparição, 2. Trad. António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa, Imago, 2015, p. 09

estranha potência do partir. Ele me abandona”.⁷⁰

“Uma onda morta de medo pouco antes de desabar sobre a areia” surge também como uma espécie de instante congelado – uma pausa carregada de movimento - capturado pela lente do poeta, deixando transparecer sua particular proximidade com os cenários líquidos, com as paisagens marítimas frequentemente visitadas por seus poemas. Algo dessa imobilidade carregada de movimento ainda uma vez nos lembra o delicado limiar em que se suspende o “dançar por fantasmata”. Como diz Bertrand Prévost, “a fantasmata produz movimentos intensos, figuras de tensão. Quer dizer que ela impõe colocar juntas a pausa mais congelada – a petrificação da Medusa – com a prontidão mais fulgurante – o voo do falcão [...]”⁷¹.

Na dialética da pausa que se deixa invadir pelo movimento e do movimento que igualmente é invadido pela imobilidade, o limiar em que acontece o dançar por fantasmata é comparado pelo próprio Domenico da Piacenza, como lembra Prévost, ao movimento da onda.

Trata-se sobretudo de manter o meio do seu movimento, de modo que ele não peque nem pelo excesso nem pela falta, com toda a suavidade que emana de uma gôndola puxada por dois remos e balançada pelas ondas quando o mar está tranquilo de acordo com a sua natureza e as ondas se levantam com lentidão e se abaixam precipitadamente, sempre seguindo o fundamento da causa, quer dizer a medida que é uma lentidão capturada por uma prontidão⁷²

No dançar por fantasmata, na “onda *morta* de medo pouco antes de desabar sobre a areia”, reconhecemos ainda algo das passantes de Carlito Azevedo.

A fantasmata designa o estranho movimento de um fantasma que passa, de um espírito que atravessa um lugar. A dificuldade que aí há em capturá-la, em medi-la, vem do fato de que ela não é uma coisa tangível, uma posição, um estado, mas um espectro, uma presença espectral, evanescente, sempre de passagem⁷³

O verso “Se ele pudesse abraçá-la em não abraçá-la”, talvez pudesse ser lido como “se ele pudesse escrever em não escrever”, o que, de certa maneira, se dá no movimento final do poema. Os últimos versos, destacados em itálico, organizam-se em queda e literalmente se perdem, não terminam, refletindo em si mesmos o abismo aberto pela morta em fuga. *O poema desaparece...* escolhe se suspender nas infinitas possibilidades de sua sobrevivência para além de si mesmo. À *forma em movimento* perdida para sempre, responde o poema perdido para sempre

70 Idem. *Phasmes. Essais sur l'apparition*, I. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, p. 99

71 PRÉVOST, Bertrand. *La peinture en actes*. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance. Paris: Actes Sud, 2007, p. 44

72 PIACENZA, Domenico. De Arte saltandi, III apud PRÉVOST, Bertrand. *La peinture en actes*. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance. Paris: Actes Sud, 2007, p. 44

73 PRÉVOST, Bertrand. op.cit., p. 45

na diluição de sua própria forma. Estilisticamente, o poema se esfumaça em um processo muito bem descrito por Luiz Costa Lima: “o louvor da forma contém a ciência simultânea da perda. A ciência da perda se instala no próprio meio em que a forma é exaltada”⁷⁴.

Em seu fim que não existe, o poema resta como aquilo que poderia ter sido, trazendo a beleza sutil que decorre da funda tristeza desses versos que nos transportam para o trágico bandeiriano e, principalmente, para um mundo órfico onde o poema que desaparece é como uma Eurídice perdida para sempre porque não se resistiu à tentação de escrevê-lo.

[...]

E quando enfim o deus
a deteve e, com voz cheia de dor,
disse as palavras: “Ele se voltou.” -
ela não compreendeu e disse: “*Quem?*”

Mas pouco além, sombrio, frente à clara
saída, se postava alguém, o rosto
já não reconhecível. Esse viu
em meio ao risco branco do caminho
o deus das rotas, com olhar tristonho,
volver-se, mudo, e acompanhar o vulto
que retornava pela mesma via,
o andar tolhido pelas longas vestes,
incerto, tímido, sem pressa⁷⁵.

A obra poética de Carlito Azevedo nos coloca, em diversos momentos, diante das variações da experiência do amor “à ultima vista” na qual um pouco de nós também se perde, é levado com o tempo que escorre - “triste ampulheta” - com a frustração do amor que é deserto porque não pode existir de fato. “Não valeria pois simplesmente dizer: a vida é o longe que alimenta o aqui próximo, mas sim se há de dizer: a vida passa por um gargalho de ampulheta, em que o brinde levantado pelo poema contém o *deserto amoroso*”⁷⁶.

Um outro poema, publicado em *Monodrama*, parece também estabelecer um diálogo com os anteriores. A brusca freada do automóvel - imagem para o poema perdido, que era, por sua vez, imagem para a *forma feminina em movimento* enquanto um belo paraíso inacessível - parece encontrar no poema “Margens - 1” uma variação na imagem do “tremulante cachecol florido”, cuja breve fulguração, breve passagem pelo céu antes de desaparecer completamente na noite

74 LIMA, Luiz Costa. “*Carlito Azevedo: As Banhistas*” in: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 174

75 RILKE, Rainer Maria. “Orfeu. Eurídice. Hermes” in: CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção signos; 30), p. 93 e 95

76 LIMA, Luiz Costa. “*Carlito Azevedo: As Banhistas*” in: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 175

escura, é capturada com sutil delicadeza pelo poema.

Espécie de cometa, o cachecol florido, enquanto ornamento que faz parte do vestuário feminino, poderia conter metonimicamente a passante fugitiva. “Ora, o perfil é a silhueta de uma pessoa...que passa, que vai nos escapar. A toalete tornou-se uma imagem do movimento rápido que leva o mundo”⁷⁷.

Nem procurar, nem achar: só perder.
Como o tremulante cachecol florido de Andi
a flutuar no céu por alguns segundos
antes de desaparecer completamente na
noite escura da Marina da Glória, onde,
por causa da névoa, os barcos ancorados,
com nomes como Estrela Guia e Celacanto,
também pareciam querer fugir de si mesmos⁷⁸.

A experiência da perda se revela essencial nesse breve poema – cuja brevidade também é sintomática. O primeiro verso, “nem procurar, nem achar: só perder”, nos dá a dimensão do que é estar diante desse objetos fluidos que se dão a ver como desapareição e nos inebriam com a sua inquietante vitalidade para logo depois nos abandonar. Mais uma vez, a potência de fuga e assombração de tais objetos se insinua no poema.

É importante recuperar, no entanto, o contexto a partir do qual o poema “Margens” se constrói ao longo das suas 12 partes, lembrando que a experiência de perda e ausência que se descortina nos versos diz respeito de maneira mais imediata às memórias traumáticas do Holocausto, bem como à possibilidade de dizer o horror por meio de imagens ou de encontrar imagens para dizê-lo⁷⁹.

77 BLANC, Charles. *Considérations sur le Vêtement des Femmes* apud BENJAMIN, Walter. “Moda” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 153

78 AZEVEDO, Carlito. “Margens – 1” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 123

79 “O primeiro verso, segundo o próprio poeta, tem uma fonte dupla. De um lado, a declaração de Picasso, em sua primeira entrevista, em 1923, de que, ao pintar, o seu objetivo não era mostrar o que ainda estava buscando, e sim o que já achara. Pois, em arte, como no amor, as intenções, as razões, não seriam suficientes, só os atos, pois só o que se faz é que de fato contaria. E há, por outro lado, a apropriação da observação de Picasso em um manifesto artístico latino-americano no qual se converte o “Não procurar, achar” em “Nem procurar, nem achar: inventar”. A essa cadeia, Carlito Azevedo acrescenta transformação a mais: “Nem procurar, nem achar: só perder”. E são de fato a perda, a ausência, e modos particulares de trabalhá-las, que parecem mover o poema e fundamentar as referências que o recortam – o filme Shoah, de Claude Lanzmann, o “Memorial do Holocausto”, de Rachel Whiteread, que se encontra na Judenplatz, em Viena, as permutações e o jogo composicional de Gertrude Stein”. - SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo” in: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 74 e 75

Como diz Flora Süssekind em seu comentário ao poema, o cachecol, que outrora era também o casaco de Liliana Ponce que se perde apenas em hipótese, “inicia a sequência de desaparecimentos”⁸⁰ no poema, somando-se a outras “figurações em ausência” na obra poética de Carlito Azevedo e funcionando como um índice da perda, da destruição, do desaparecimento de objetos ou corpos.

No entanto, talvez possamos fazer uma outra leitura da primeira parte de “Margens” que não deixa de se comunicar, ainda que por subterrâneos inconscientes, ao contexto mais imediato do poema. A névoa que embaça os barcos ancorados na Marina da Glória - mais uma vez o quadro urbano do Rio de Janeiro como lugar por excelência da passagem desses objetos em fuga – mergulha o poema em uma atmosfera fantasmática de onde saltam curiosos e altamente sugestivos os nomes das embarcações: Estrela Guia e Cecalanto. Os nomes nos lançam de imediato nas paragens das ninfas, ou de Vênus, estrelas que também são mulheres e, além disso, nos sugerem a sua sobrevivência fantasmática, o fato de viverem depois de mortas, já que cecalanto é justamente o peixe conhecido como “fóssil vivo”, pois já havia sido considerado extinto quando um exemplar da sua espécie foi descoberto no litoral da África do Sul. Assim é a Ninfa, “fóssil em movimento”, gesto que atravessa o tempo e, feito o poema, nos abandona nas malhas da traiçoeira névoa que borra e dilui todos os contornos, esfumaça todas as certezas.

Um falsete fica reverberando sem querer morrer⁸¹.

Tocados pela névoa, os barcos-ninfas fogem de si mesmos, pois têm seu aspecto deformado, sua forma se acidenta enquanto persiste, e então podem se tornar qualquer outra coisa, deslocando-se por todos os lugares, fazendo-se o que foram desde sempre: *errantes*, cachecol florido ao vento, o drapeado de um vestido, a felicidade rápida de um desejo, de um poema como objeto de desejo.

Se considerarmos as demais partes do poema, logo na segunda parte, temos um verso que nos recorda a sobrevivência intermitente dos vagalumes abrindo-nos, apesar do fundo trágico, uma possibilidade de resistência que persiste, embora menor e improvável.

80 SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo” in: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 75

81 AZEVEDO, Carlito, “Vento” in: *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 19

De modo que a lanterna deste aqui por um instante
deixa de brilhar para como que reaparecer mais adiante,
mais fulgurante, na popa daquele outro
ali [...] ⁸²

A propósito dessa parte do poema, Flora Süssekind diz ser “de modo intermitente que se observam as luzes, e a própria cidade parece sob o risco iminente de desaparecer ou bifurcar-se [...]” ⁸³. A autora insiste na ausência, na possibilidade de desintegração do próprio cenário urbano, mas ela própria fala das luzes que recortam, ainda que intermitentes, esse cenário de diluição.

A terceira parte nos é também particularmente sugestiva porque ao retomar, como diz Flora, “o percurso incerto do cachecol que parece passar agora por uma série de metamorfoses – hélice, seta, foto - [...]” ⁸⁴, o poema não deixa de sugerir algo que é da natureza de um percurso nínfico, de modo que nas metamorfoses do cachecol florido vemos também as metamorfoses da Nínia em sua itinerância sem fim.

Para além das outras partes deste que Flora Süssekind chama um “poema-percurso”, no qual são feitas referências mais diretas no estilo de colagens ao filme de Lanzmann e mesmo ao noticiário sobre as polêmicas envolvendo o monumento de Rachel Whiteread, a quinta parte nos interessa particularmente, pois parece sugerir uma tensão que acreditamos atravessar todo poema. Falamos aqui de uma tensão entre morte e vida, de uma faísca de vida que sobrevive improvável nas situações mais desoladoras. Essa sobrevivência estava dada logo na primeira parte – no voo do cachecol - e parece dizer respeito àquilo que Freud denominou o caráter indestrutível do desejo.

Mais certo seria dizer, em vez disso, que eles nos dão conhecimento do passado, pois os sonhos se originam do passado em todos os sentidos. Não obstante, a antiga crença de que os sonhos prevêem o futuro não é inteiramente desprovida de verdade. Afinal, ao retratarem nossos desejos como realizados, os sonhos decerto nos transportam para o futuro. Mas esse futuro, que o sonhador representa como presente, foi moldado por seu desejo indestrutível à imagem e semelhança do passado ⁸⁵

Interessante perceber como Freud associa o futuro que se apresenta àquele que sonha como sendo modelado pelo desejo indestrutível à imagem do passado. Tem-se, neste sentido, uma complexa relação temporal na qual o futuro ao qual somos conduzidos a partir dos desejos

82 Idem. “Margens – 2” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 124

83 SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo” in: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 75

84 Ibidem, id.

85 FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (II)*. Obras Completas, vol. V, Rio de Janeiro: Imago, 1972

realizados no sonho, ou dos desejos vividos, já é ele mesmo uma imagem do passado. Neste sentido, para Freud, o sonho e o sintoma combinam elementos novos, inesperados, e elementos repetitivos que recordam nossos desejos mais profundos⁸⁶.

“Quando chegamos ao nosso acampamento,
comemos alguma coisa, e nossas garotas logo
foram se deitar. Nós ainda demoramos um pouco
vendo tevê, fumando, e pela janela não cessávamos
de ver o fantástico fundo de chamas
de todas as cores imagináveis:
vermelho, amarelo, verde, violeta,
e de repente...”⁸⁷

Uma das muitas maneiras de ler esse trecho poderia dizer que se trata daquele momento que caracteriza o final do dia, momento recortado pela cena poética. Nele, supostos oficiais do campo de concentração chegam ao acampamento para descansar do longo dia de atividades. A impressão de que se está mais próximo da noite do que do dia é reforçada pelo gesto ambíguo das garotas que vão se deitar. Os oficiais, no entanto, demoram-se um pouco mais, e suas ações são todas voltadas ao prazer (ver tevê, fumar). Faz parte desse momento de relaxamento e distração contemplar as cores exuberantes das chamas que não parecem ser outra coisa que não o resultado dos corpos que naquele instante eram queimados. O que o poema termina por realizar com rara sutileza é algo como uma dobra da violência sobre o desejo, do horror sobre a beleza. A vertigem cromática que nos surpreende nesse momento do poema não deixa de trazer em si mesma a potência do desejo indestrutível, a força das imagens que igualmente se produzem nas

86 Em *Imagens, apesar de tudo* (2003), Georges Didi-Huberman fala justamente da potência do desejo e da potência das imagens, pensando naqueles que atravessaram o inferno dos campos de concentração. Depois de um certo tempo, diz Didi-huberman, eles não pareciam mais humanos, desintegrados em sua identidade, em sua relação social, mas movidos por uma urgência maior: o desejo de sobreviver para poder contar. Tratava-se da luta contra o silêncio, contra o desaparecimento, da luta “contra o inimaginável” que precisaria, mais do que nunca, ser imaginado, porque de fato existiu, como disse Primo Levi, um momento da história no qual o homem foi apenas um objeto aos olhos de outro homem. “A um detento que lhe perguntava como ele podia suportar um trabalho como aquele, um membro da equipe respondia: “Evidentemente, eu poderia me jogar sobre os fios elétricos, como tantos dos meus camaradas, mas eu quero viver [...] (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 14). Por mais que os nazistas quisessem tornar Auschwitz – este laboratório de desaparecimento dos sujeitos - algo inimaginável, destruindo todos os seus restos, sua memória, fazendo justamente desaparecer, como escreveu Didi-Huberman, todas as suas ferramentas de desaparecimento, sempre há algo que resta, ainda que fragmentário, menor ou disperso, em palavras e imagens do desejo que nos permitem imaginar tantos os paraísos quanto os infernos. “Manter, enfim, a imagem do sonho: mesmo que o campo seja uma verdadeira máquina a “moer as almas” - ou por essa razão mesmo -, seu ofício de terror pode ser suspenso a partir do momento que os SS aceitam esse mínimo vital que constitui o tempo do sono dos prisioneiros. Neste momento, escreve Primo Levi, “por trás das pálpebras a custo fechadas, os sonhos jorram com violência”. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 60 e 61).

87 AZEVEDO, Carlito. “Margens – 5” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.127

condições mais adversas. À frase de Adorno ao dizer que depois de Auschwitz não seria mais possível escrever poemas, este poema parece sinalizar o sentido inverso, dizendo que justamente por causa de Auschwitz é que os poemas devem continuar a ser escritos, ainda que eles já estejam mortos.

A própria Flora Sussekind caracteriza o começo do poema como sendo um anúncio de epifanias em meio a séries de perdas⁸⁸, epifanias que não parecem se ausentar completamente em nenhum de seus momentos, ao contrário, elas se infiltram e escapam pelas bordas do poema, mostram-se menores, mas trazem a potência de insubordinação presente no gesto de Antígona que fica sugerido em meio ao corpo aberto, desintegrado que nos assombra na sétima parte do poema. Nesse momento, como diz Flora, o que talvez possamos estender para toda obra poética de Carlito Azevedo, “é o que está à margem que passa a ocupar a atenção”⁸⁹.

Ao final da explosão de cores, da sobreposição de sensações que confere uma selvagem vitalidade (“um cavalo correndo”) à quinta parte do poema, temos o susto que resta incompleto, inconcluso, em movimento...como são justamente os movimentos indomáveis do desejo. “E, nesse deslocamento, em meio às imagens do horror, o poeta se permite até mesmo sonhar de novo com a flor azul [...] Lembre-se, porém, que a maior explosão de cores do poema é exatamente a dos corpos incendiados de sua quinta seção [...]”⁹⁰. Como não lembrar também que tal incêndio dos corpos abre no terreno poético a possibilidade sempre presente da ambiguidade, de modo que entre o incêndio de morte e o incêndio do desejo a linha é tão tênue quanto entre estar vivo e estar morto.

O cachecol a rodopiar no ar, pequena epifania que perfura a melodia grave do poema, não deixa de trazer para dentro da obra poética de Carlito Azevedo o universo do vestuário feminino, essencial na figuração das ninfas desde a antiguidade. A mesma peça já aparecia em um poema de Carlito Azevedo, publicado em *As Banhistas*, como mais um elemento a compor a atmosfera fluida em que se desenrolam muitas das cenas capturadas em seus poemas. Em “Órion” - lampejo poético - temos a passagem de uma constelação, um conjunto de estrelas, que deixa como rastro na água, ao fugir apressada, o reflexo de uma peça ornamental do seu vestuário, familiar ao cachecol do poema anterior: a *écharpe*.

88 SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo” in: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 77

89 Ibidem, p. 80

90 Ibidem, id.

Órion
 desabalada
 deixando cair
 os pingentes de
 sua *écharpe*
 sobre a água
 de outra
 estrela⁹¹

O poema, em seu gesto minimalista, cuida em registrar que o que se reflete sobre a água são os pingentes da *écharpe*, ou seja, o ornamento do próprio ornamento. Entre os tecidos esvoaçantes das vestes ninficas e os pingentes que tombam sobre a água, podemos pensar, ainda uma vez, em um diálogo de formas que não deixa de ser pertinente quando notamos que há na própria constelação órion um jogo visual, já que o nome da constelação se deve ao fato do desenho das estrelas que a compõem lembrar o gigante caçador da mitologia grega.

Como em uma rede de duplicidades morfológicas, em “Órion”, a imagem deixa uma imagem sobre uma outra imagem. No poema, a água, elemento fundamental às ninfas, como sabemos, e que também aparecia em “Margens 1” como presença central na paisagem, é ainda a água de outra estrela, o que, se levamos em conta a ambiguidade da imagem, pode tanto fazer referência à relação entre as ninfas e a água (“água de outra estrela” sendo então a água das ninfas), quanto ao fato da superfície líquida receber o reflexo de outra estrela, sendo, portanto, não apenas água, mas, antes de tudo, imagem.

Écharpe, vale lembrar, vem destacada em itálico no poema como se, ainda uma vez, o texto poético chamasse nossa atenção para um elemento prosaico, que participa do cotidiano das mulheres, talvez em uma tentativa de trazer essa constelação que lampeja no alto para baixo, para o rés-do-chão, onde os materiais, os objetos, a *vida sensível*, pode nos oferecer algo do gosto do inefável⁹².

91 AZEVEDO, Carlito. “Órion” in: *As Banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 57

92 A importância do tecido, da veste, na figuração das ninfas é lembrada por Giulia Sissa em *Sexe et Sensualité - La culture érotique des Anciens* (2011). Giulia Sissa vai colocar justamente o desejo erótico no centro da *Odisseia*, lembrando, entre outras questões, a indecisão de Penélope, “seu fazer e desfazer, a sua vacilação nas intermitências da sedução” (SISSA, 2011, p. 47), que mostra a complexidade do seu caráter, a inteligência daquela que concebeu um tecido interminável. “Há repentinamente ao menos duas Penélopes: uma que não quer (a mãe impecável) e uma outra que não quer realmente, mas se põe a semear a dúvida, se engaja em diversas relações virtuais, sem jamais colocar um fim na corte da qual ela é o objeto” (SISSA, 2011, p. 48). Como a história de uma ausência e da espera de um objeto amoroso colocado sempre à distância, a narrativa homérica figura essa mulher inacessível movida pela perspicácia do desejo. “Isso explica igualmente sua paixão por Penélope, sua mulher distante, que está agora, e talvez para sempre, fora de alcance. A distância que os separa o faz chorar. Penélope é não somente uma *mulher fatal* para os jovens homens de Ítaca, ela o é também para o seu infiel marido, com quem ela permanecerá na cama durante três dias, assim que

A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra: mas ela é, sobretudo, uma harmonia geral, não apenas em seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas enormes e rutilantes nuvens de pano em que se envolve e que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que serpenteiam pelos seus braços e pelo seu pescoço, que juntam seus lampejos ao fogo de seus olhares ou que tagarelam baixinho aos seus ouvidos. Qual poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma bela mulher, separá-la de sua vestimenta?⁹³

Baudelaire, assim como também fez Walter Benjamin, dedicou uma atenção especial à moda e aos adereços como forma de, em suas palavras, “vingar a arte da toalete das calúnias

eles estiverem enfim juntos” (grifo nosso) (SISSA, 2011, p. 63). Assim como, para Warburg, o acessório em movimento desestabilizava a figuração e era o índice do desejo que animava aquelas personagens femininas sensuais e fluidas, de cabelos e vestes ondulantes, na narrativa homérica, o detalhe, geralmente uma peça do vestuário feminino ou uma parte do corpo, tinha importância fundamental na sedução do desejo. “O que atormenta é uma causa específica – o sutiã de Afrodite, o véu de Penépole, o seio, a custo entrevisto, de Helena” (SISSA, 2011, p. 72).

- 93 BAUDELAIRE, Charles. “A mulher” in: *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 (Coleção Mimo; 7) p. 69 – A vestimenta ocupa igualmente um lugar de destaque na descrição minuciosa feita por Balzac em *Estudos de mulher*; em que ele dedica especial atenção aos gestos, ao deslizar ao mesmo tempo suave e perigoso, do tipo da parisiense imortalizado por Baudelaire, a passante que depois encontraremos em Proust, e que, no romance balzaquiano, se cristaliza na expressão surgida com os novos tempos “*femme comme il faut*”. “O senhor vê *caminhando* em sua direção uma mulher, o primeiro olhar lançado sobre ela é como o prefácio de um belo livro, ele lhe faz pressentir um mundo de coisas elegantes e finas. Como o botânico a atravessar montes e vales arborizados, em meio às vulgaridades parisienses o senhor encontra por fim *uma flor rara*. [...] Ela não *veste* cores berrantes, nem meias que chamem a atenção, nem a fivela de seu cinto é muito trabalhada, nem tem calças de barras bordadas agitando-se em volta dos tornozelos. [...] Um tecido deveras bonito e de preço medíocre chama sua atenção para o vestido, cujo modelo surpreende a mais de uma burguesa: [...] *A desconhecida* tem uma maneira toda sua de se enrolar num xale ou numa mantilha; ela sabe como prendê-los dos quadris ao pescoço, desenhando uma espécie de carapaça que transformaria uma burguesa numa tartaruga, mas sob a qual *ela sugere as mais belas formas, ao escondê-las*. [...] Entrega-se enquanto caminha a um certo *movimento concêntrico e harmonioso* que faz ondular sob o tecido sua *forma suave ou perigosa, como a cobra* ao meio-dia sob a gaze verde de sua erva fremente. Deve ela *a um anjo ou a um demônio* essa *ondulação graciosa* que se desenrola sob a longa capa de seda negra que agita a renda dos bordos disseminando no ar um balsamo a que eu chamaria com satisfação de *brisa da parisiense*? O senhor reconhecerá nos braços, no busto, ao redor do pescoço, uma *ciência das pregas* que domina com arte o mais rebelde tecido, de modo a lhe recordar a *Mnemosine antiga*. Ah, como ela domina, permita-me essa expressão, “*o ritmo da caminhada!*” [...] Possuí, enquanto caminha, um arzinho digno e sereno, *como as madonas de Rafael* em seus quadros. Sua atitude, *ao mesmo tempo tranquila e desdenhosa*, obriga até o mais insolente dos dândis a lhe dar passagem. [...] Essas flores de Paris desabrocham num clima oriental, perfumam os passeios e, passadas as cinco horas, encolhem-se como as boninas. As mulheres que verá mais tarde tendo um pouco o ar das primeiras, tentando imitá-las, são as *femme comme il en faut*, ao passo que a *bela desconhecida*, a sua *Beatriz* da jornada daquele dia, é a *femme comme il faut*. [...] O senhor tornará a encontrar a sua *bela passante* no Italiens, na Ópera, num baile. Ela se apresenta então *sob um aspecto tão diferente* que o senhor diria se tratar de duas criações sem nenhuma analogia. A mulher saiu de suas *vestes misteriosas* como uma *borboleta* de sua larva sedosa. (p. 93, 94, 95, 97 e 98) - BALZAC, Honoré de. “Outro estudo de mulher” in: *Estudos de mulher*. Tradução de Rubem Mauro Machado e Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011 Grifos nossos

absurdas de que a cobrem certos amantes bastante equívocos da natureza”⁹⁴. Mascara-se, nesse amor incondicional à natureza, um preconceito em relação ao ornamento, a tudo aquilo que poderia, segundo Baudelaire, aperfeiçoar a natureza. Ao fazer o seu conhecido “elogio da maquilagem”, Baudelaire responde aos que tomam a natureza “como base, fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis”⁹⁵, dizendo que “tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo”⁹⁶ e que a natureza, ao contrário, “não pode aconselhar senão o crime”⁹⁷. A vestimenta, os adereços e todas as formas artificiais que se expressam na moda são vistas por Baudelaire como “uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e continuada de reforma da natureza”⁹⁸.

Daí a importância, para Baudelaire, de considerar as modas como coisas vivas, “vitalizadas, vivificadas pelas belas mulheres que as vestiram”⁹⁹, ou seja, coisas que estão em permanente transformação, servindo de registro histórico de uma época e, em seu peculiar funcionamento sintomático, deixando ver também o funcionamento anacrônico do próprio tempo à medida que nenhuma moda é tão obsoleta que não possa voltar a “estar na moda”, perfurando o transcurso linear da história. “Este espetáculo – como o que é totalmente novo se forma a partir daquilo que se passou – é o verdadeiro espetáculo dialético da moda”¹⁰⁰.

Na tensão entre o artificial e o natural, Baudelaire reafirma que toda mulher tem o direito de “pairar acima da natureza”, não sucumbindo ao seu determinismo de feições autoritárias, melhorando-a, aperfeiçoando-a, corrigindo-a, se for o caso, e é nesse ponto que a maquiagem ao tornar o olhar feminino “mais profundo e mais singular”, mais demoníaco e, por que não, mais nínfico, desempenha um papel fundamental “junto às mulheres, que receberam, ao nascer, uma centelha desse fogo sagrado com que gostariam de se iluminar por inteiro”¹⁰¹.

O rubro e o negro representam a vida, uma *vida sobrenatural e excessiva*; essa moldura negra torna o olhar mais profundo e mais singular, dá ao olho uma aparência mais decidida, de janela aberta para o infinito; o rubro, que inflama as maçãs do rosto, realça ainda mais a claridade da

94 BAUDELAIRE, Charles. “A mulher” in: *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 (Coleção Mimo; 7) p. 69

95 Idem, “Elogio da maquilagem”. op.cit, p. 69

96 Idem, Ibidem, p. 71

97 Idem, Ibidem, id.

98 Idem, Ibidem, id.

99 Idem, Ibidem, p. 72

100 BENJAMIN, Walter. “Moda” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 138

101 BAUDELAIRE, Charles. “Elogio da maquilagem” in: *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 (Coleção Mimo; 7) p. 73

pupila e junta a um belo rosto feminino a paixão misteriosa da sacerdotisa¹⁰².

Walter Benjamin também dedicou um capítulo de seu monumental trabalho sobre as passagens parisienses à moda. Em diversos momentos, a reflexão de Benjamin se aproxima da de Baudelaire como quando, em um dos fragmentos de seu estudo, Benjamin fala justamente da moda não só como algo vivo, que está sempre mudando, mas também como algo que, de certa maneira, zomba da morte no sentido de que nunca morre completamente. Neste momento, a epígrafe de Balzac - “nada morre, tudo se transforma” - escolhida para o capítulo sobre a moda, encontra seus sentidos fundamentais.

Pois a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é a moda. Por isso ela muda tão rapidamente; faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com os olhos para bater nela¹⁰³

A moda, em outras palavras, é sempre um fantasma, um cadáver no paradoxo da sua vitalidade. Toda moda, neste sentido, “está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital”¹⁰⁴.

Na natureza da moda, reconhecemos muito da natureza da própria Ninfa. Ambas atravessam metamorfoses incessantes, ambas zombam da morte, mudam rapidamente enquanto retornam de modo constante; ambas exercem um peculiar poder de fascinação e consistem de extremos. A moda e a Ninfa são as mais perfeitas encarnações do efêmero e, no entanto, se fazem imortais. Ambas alegorizam complexos conceitos teóricos, permitem elaborar questões morais e filosóficas, permitem que se construa todo um modelo de pensamento a partir delas. E podemos dizer mesmo que uma desliza na direção da outra, pois a *Ninfa é o motivo da saia levantada*, das saias volumosas, “com seus drapeados em dobras, babados plissados, debruns e fitas”¹⁰⁵.

Eu me lembro sempre que eu me encontrava em uma pequena vila de Midi, [...] eu vi passar sobre um local [...] uma surpreendente aparição. Era uma mulher muito bela; cortesaneamente vestida (uma dama, entretanto, não uma jovem), vinte cinco anos, *inflada*, “inchada”, em uma fresca e deliciosa *veste de seda azul como o céu*, em nuvem de

102 Ibidem, p. 72 Grifo nosso

103 BENJAMIN, Walter. “Moda” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 136

104 Ibidem, p. 161

105 Ibidem, p. 144

branco, que ela arrastava escandalosamente pelos lugares mais sujos. [...] A cabeça loira e bela, o nariz ao vento, seu pequeno chapéu de amazona que lhe dava o ar de uma pequena página equivocada, toda a sua pessoa dizia: “*Eu rio de tudo*”. Eu senti que este *ídolo*, monstruosamente amoroso de si mesmo, com todo seu orgulho, pertencia apenas de início àqueles que a adoravam, [...] que ela nem mesmo sabia o que era um escrúpulo. [...] Essa visão ficou em mim. Não era uma pessoa, não era um acidente, era a moda, eram os costumes do tempo que eu vi passar [...] ¹⁰⁶



Leonetto Capiello, *O Frou-Frou*, cartaz (1899)

A Ninfa, nesse sentido, não é algo idealizado e abstrato, quase intocado, que não se comunica com a realidade imediata, o mundo sensível; ela é uma *Pathosformel*, uma imagem dialética que ultrapassa a oposição entre forma e intensidade, entre ideia e imagem, entre concretude e vazio, entre ver e perder, porque ela se suspende no intervalo entre uma coisa e outra, existe justamente na fratura, no abismo, joga com as contradições e é capaz de nos abrir para a eternidade que se desprende das coisas efêmeras. Benjamin soube ver, de dentro da sutileza, da coragem e da originalidade de seu pensamento, que as singularidades, as formas, as coisas do mundo, nos levam ao que há de mais intangível, nos trazem o que está mais distante. “O eterno de qualquer modo, é, antes, um drapeado de vestido do que uma ideia” * Imagem dialética * ¹⁰⁷.

106 MICHELET, Jules. *La Femme*. Paris: G. Charpentier et Éditeurs, 1889, p. 10 Grifos nossos

107 BENJAMIN, Walter. “Moda” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle;

A vestimenta é o ornamento nínfico por excelência¹⁰⁸, neste sentido, Benjamin pode falar também do caráter erótico de alguns adereços e peças do vestuário feminino.

Difícilmente encontra-se uma peça de vestuário que pode expressar tantas tendências eróticas divergentes e fornecer tantas possibilidades para dissimulá-las quanto o chapéu feminino. Enquanto o significado da cobertura da cabeça masculina seguia [...] alguns poucos modelos rígidos, as nuances do significado erótico do chapéu feminino são incalculáveis¹⁰⁹.

colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, , p. 145

- 108 Flávio de Carvalho em *A moda e o novo homem*, de modo muito próximo às considerações de Baudelaire e Benjamin sobre a moda, e mesmo à forma como Aby Warburg compreendia a história enquanto um processo de apagamentos e sobrevivências, fala da moda como uma espécie de substituto do fantasma, ou seja, do sintoma, que seria capaz de conter as manifestações de desequilíbrio mental. O gesto de ornamentar o corpo surgiria então como uma experiência-limite, no sentido de que tal gesto tangencia as regiões limítrofes da loucura e da morte. A moda, para Flávio de Carvalho, como era para Baudelaire, “é feita para esconder defeitos e compor a angústia arcaica”. Ao irromper no lugar do sintoma, ela reforça sua natureza fantasmática, de coisa que vive depois de morta. É neste sentido que, se a história tem um funcionamento sintomático, a moda, percebe Flávio de Carvalho, seria capaz de “indicar o fluxo da história”. Ao mudar rapidamente, acompanhando as próprias oscilações históricas, refletindo em si mesma o regime de fluxo e refluxo das imagens, a moda também serviria para Flávio de Carvalho como um espelho da fluidez do feminino que, longe de reduzi-lo, como algumas interpretações poderiam sugerir, o complexifica ou, melhor dizendo, o vê em sua complexidade. “As mudanças rápidas da moda feminina constituem uma indicação das mudanças na mulher e do seu caráter multiforme e pluralista, da sua sensibilidade instável e temperamental; da sua plasticidade geral. [...] O tributo que a mulher paga à moda representa uma maneira de corrigir a sua personalidade sempre em perigo de se desintegrar” (CARVALHO, 2010, p. 21 e 23). Ao falar em “temperamento cambiável da mulher” e descrevê-la de forma plástica, Flávio de Carvalho vê o feminino como *forma em perpétua metamorfose*, inconstante e instável porque resiste em se deixar fixar ou apreender nos limites de uma única identidade. O feminino metamórfico se faz inalcançável porque atravessa não só os diferentes estados de humor, mas também os mais improváveis espaços, disciplinas, períodos históricos, encontrando-se sempre na iminência da desintegração não porque seja frágil, mas, ao contrário, porque sua potência nínfica faz dele imediatamente um Outro. A aproximação muito bem construída por Flávio de Carvalho entre a inconstância da moda e a inconstância do feminino em fuga, cuja potência de fascinação é proporcional à sua potência de errância e deslocamento, reforça ainda uma vez a aproximação entre a moda e a Nínfa. Dentro desse raciocínio, Flávio de Carvalho diz que os próprios sistemas filosóficos, incluindo a literatura, podem ser considerados Modas. Em outro momento de seu texto, que desdobra algo das considerações de Giulia Sissa, Flávio de Carvalho se debruça sobre a toilette feminina lembrando que, na antiguidade grega, as mulheres se isolavam para se vestir e o faziam sempre de forma demorada e cuidadosa. A descrição feita por Homero da toilette da deusa Juno, lembrada por Flávio de Carvalho, é singular pela riqueza de detalhes, pela sobreposição de ornamentos que fazem do corpo feminino algo como uma bela paisagem destinada à contemplação e ao deleite dos sentidos. “Homero assim descreve a toilette da deusa Juno: “primeiro se lava com um perfume líquido em seguida se esfrega com um perfume denso...suas mãos penteiam a cabeleira em forma de cachos lustrosos magníficos que descem flutuando da sua cabeça imortal. Ela veste um vestido de tecido divino...amarrado em redor dos seios com broches de ouro e contornando a sua cintura embelezada de numerosas franjas. Suspende nas suas orelhas brincos de três pendentes, belo trabalho de vivo brilho e, em seguida, cobre a sua cabeça com um véu magnífico de brancura e ornamenta os seus pés com

Entre os célebres ornamentos ninficos, altamente eróticos, estão o vestido branco e plissado de Marilyn Monroe e as luvas de Rita Hayworth em *Gilda*, filme de Charles Vidor, lembradas por Roberto Calasso em *A loucura que vem das ninfas*. Calasso, assim como Benjamin, falou justamente da fantasmagoria da moda a partir da transformação operada pelo cinema do fantasma em coisa.

O sonho mais antigo e o mais cruel do mundo em que vivemos é o de converter o fantasma em coisa. E o cinema permite aproximar-se como nunca antes, e com temível imediatez, deste sonho. No cinema *os fantasmas se transformam em coisa*, e ao mesmo tempo em uma coisa quase inexistente, indefinível e da qual é impossível se apropriar [...] *Esta quase-inexistência e super-existência do corpo dos fantasmas é o selo de sua perfeição e do seu poder*. O que é a luva de Rita Hayworth em *Gilda*? É ao mesmo tempo um objeto [...], um fantasma fetichista por excelência [...], uma alucinação comum vivida na obscuridade das salas cinematográficas por um imenso número de pessoas que não se conhecem, não querem se conhecer e se comunicam somente através desta muda imagem¹¹⁰

ricas sandálias” (CARVALHO, 2010, p. 27). Interessante a associação feita por Flávio de Carvalho entre o espetáculo da moda, como uma beleza que existe para ser vista, e a histeria, esse “feminino terrível” em que a dor, da qual não estava ausente uma inquietante beleza, foi justamente transformada em espetáculo. “A alegria da mulher vestida e preparada é a alegria de um espetáculo e tem o mesmo fundo histérico do espetáculo da dor, isto é, a exibição a espectadores. O seu sorriso se apaga, como se apaga também a expressão de dor, no momento em que não há mais o espectador. As gregas da antiguidade, que reputavam os seios o mais belo ornamento, procurando realcá-los com a cintura alta, escondiam os defeitos do seu corpo pelo uso de barbatanas de baleia, varetas de ferro e bustos falsos, mesmo como o faria a francesa de Paris dois mil anos mais tarde. Eram as barbatanas da alegria e da liberdade anímica, secretamente colocadas a portas fechadas” (CARVALHO, 2010, p. 27). Note-se que a vestimenta é associada na descrição de Flávio de Carvalho à vitalidade, à alegria exuberante própria do feminino inapreensível. No capítulo sobre as “Verdugadas, cestas, crinolinas e a mulher curvilínea”, Flávio de Carvalho retoma o sentido de fertilidade relacionado às vestes armadas. Estas, morfologicamente, remeteriam a um passado antigo em que a prática de engaiolar mulheres estava ligada em culturas primitivas à necessidade de fecundação exigida pela escassez populacional. “A mulher curvilínea é uma forma básica, imposta pelas condições de uma natureza escassa em população e ávida pela sobrevivência das espécies. [...] a prática de engaiolar mulheres durante anos auxiliou a produzir a mulher curvilínea” (CARVALHO, 2010, p. 117). As crinolinas, essas outras “gaiolas”, enquanto formas curvilíneas, carregariam então o mesmo sentido de fertilidade e alegria, opondo-se às caudas, formas retas paralelas que seriam símbolo da tristeza e da ausência de fecundação. No jogo entre crinolina e cauda, tal como proposto por Flávio de Carvalho, teríamos algo como uma dialética entre vida e morte, desejo e luto. À medida que as “formas curvilíneas fecundantes” (CARVALHO, 2010, p. 143) seriam *formas de desejo*, talvez possamos ver nas crinolinas e nas verdugadas, na “leveza de seus movimentos ondulatórios” (CARVALHO, 2010, p. 139), uma outra forma das vestes levantadas das Ninfas em toda vitalidade erótica do corpo como um *tecido que se abre*.

109 BENJAMIN, Walter. “Moda” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 162

110 CALASSO, Roberto. “El guante de Gilda” in: *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008, p. 51 Grifos nossos

Tanto Rita Hayworth quanto Marilyn Monroe são elas mesmas, como sabemos, mulheres que também são estrelas, assim como Vênus e outras figuras da mitologia clássica lembradas por Calasso, como a própria Andrômeda. São, neste sentido, fantasmas – *tornaram-se imagens* – cuja vida sensível e cujo poder de fascinação próprio das divindades não conhece fim ou início, apenas um movimento no qual elas deveriam existir, *e existem*.

Não passe o tempo, não
corra o rio, não cintilem
novos atritos, apenas
o repouso dessa moça
e o jogar do damasqueiro
tornando-se um em veludo
e alvor, apenas isso
deve existir, *e existe*¹¹¹.

No espelho, encontramos-nos sendo uma pura imagem, descobrimo-nos transformados no ser puro imaterial e inextenso do sensível, enquanto nossa forma, nossa aparência, passa a existir *fora* de nós, *fora* de nosso corpo e *fora* de nossa alma. Com isso, podemos concluir que a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. *Qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem*. [...] A imagem nasce e vive sempre depois do fim, do término do corpo de que era forma, e antes da consciência onde é percebida. [...] Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma.¹¹²

De maneira muito próxima, em “A moral da modelo”, Emanuele Coccia vai dizer que a modelo Bettina Graziani, a quem foi dedicada uma exposição em Paris, parece conhecer uma espécie de vida fantasmática, *uma vida nas e das imagens* que não conhece fim. “Nas imagens que a circundam [...] Bettina parece viver uma estranha eternidade, uma vida sensível que não conhece extinção”¹¹³.

Nas fotografias de moda, como bem percebe Coccia, adentra-se em um mundo dos fantasmas onde “tudo parece dizer-se no condicional e oscilar entre o “teria podido ser assim” e o “seria talvez assim”¹¹⁴, de modo bastante familiar ao que acontece na poesia de Carlito Azevedo na qual “tudo aquilo que se mostra não tem outra realidade que aquela da sua aparência”¹¹⁵. São muitos os poemas de Carlito em que as coisas não existem de fato porque

111 AZEVEDO, Carlito. “A morte do Mandarin” in: *As Banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 15

112 COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p. 22 e 23 Grifos do autor

113 COCCIA, Emanuele. “A moral da modelo”. Tradução: Eduardo Sterzi. A tradução foi feita para a Modo de Usar & Co., mas a revista se encerrou antes de publicá-la.

114 Ibidem, id.

115 Ibidem, id.

existem de dentro do espaço da sua própria morte, ou seja, conhecem uma vida sobrenatural, uma vida sensível à medida que se tornaram imagem.

Graças à moda, diz Coccia, a fotografia se livrou da pretensão de ser um registro documental e as manequins e modelos fotográficas cumprem um papel fundamental na constituição de uma realidade que existe apenas como hipótese. Isso porque a modelo “é a única forma de magia que a nossa sociedade conhece e tolera. E como toda forma de magia, essa atrai suspeitas sobre si, desprezo ou uma insolente indiferença”¹¹⁶. A modelo é, antes de tudo, uma imagem, assim como o é também uma atriz de cinema; ela conhece, neste sentido, uma existência sensível que, desde Platão, foi acusada “de carregar, de produzir o erro e a ilusão”¹¹⁷. Existir como aparência é, para uma tradição platônica, existir como truque, como aquilo que ilude e mascara a verdade. Mas não haveria, porventura, uma verdade das imagens, uma *verdade do sensível*? Verdade, portanto, contraditória, paradoxal, deslizante, que não conhece um termo final?

O sensível (a existência fenomênica do mundo) é a *vida sobrenatural das coisas* – a vida das coisas além da sua natureza, para além da sua existência física – e, simultaneamente, a sua existência infra-cultural e infra-psíquica. O meio é um fragmento de mundo que permite às formas prolongarem sua vida para além de sua natureza e de sua existência material e corpórea. [...] O sensível está além de toda oposição entre natureza e cultura, entre vida e história [...] Supra material e pré-cultural, o mundo das imagens (o mundo sensível) é o lugar onde natureza e cultura, vida e história, exilam-se em um terceiro espaço¹¹⁸.

Esse terceiro espaço de que fala Coccia – que contém a natureza intermediária do sensível¹¹⁹, ou, talvez possamos dizer, a natureza intervalar da imagem de que falava Warburg, a natureza dialética de que falava Benjamin – parece ser justamente o *limiar em que a imagem hesita* entre morte e vida, entre aparição e desaparecimento, no paradoxo de nos salvar enquanto nos arremessa no vazio ao se mostrar perdida para sempre. “A imagem dialética é uma imagem que lampeja. [...] A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte”¹²⁰.

No que parece ser uma resposta à condenação do sensível feita pelo pensamento

116 Ibidem, id.

117 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018, p. 12

118 COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p. 38

119 Ibidem, p. 20

120 BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Feres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 784

platônico, que vê a imagem/aparência como sinônimo de superficialidade, visão que se reflete na acusação de futilidade frequentemente endereçada ao mundo da moda e das modelos, Coccia responde dizendo que “seria difícil encontrar um indivíduo mais espiritual do que uma modelo fotográfica. Tudo, no seu corpo, se torna ideia”¹²¹. Coccia parece tensionar a partir da figura da modelo – essa imagem por excelência – as duas esferas hierarquizadas e separadas no pensamento platônico. Ao dizer que o corpo da modelo não tem nada de biológico e se converte em “um enorme espelho”, ou seja, um corpo que existe como imagem, se tornou uma imagem, na qual todos se veem refletidos, Coccia não só nos diz de sua condição de morta, de cadáver, como também do fato de que uma postura sua, um gesto, uma atitude, uma maneira de olhar, se tornam – à medida que dão a ver – o que há de mais inefável, abstrato, etéreo. Se o corpo se torna ideia, a própria ideia se corporifica, a imagem não é mais cópia imperfeita, ela é a própria ideia.

A própria identidade se dilui quando pensamos na modelo porque ela, antes de tudo, é forma em metamorfose que se converte em várias outras sem cessar, *se traveste*, se disfarça, implodindo a própria ideia de gênero e identidade.

Todo manequim é um mestre do travestimento. Não faz senão multiplicar as suas imagens, porém a sua face é sempre impossível de reconhecer. O seu ofício, poderíamos dizer, é aquele de produzir *selfies*, mas estes *selfies* são universais. Se cada um de nós pode identificar-se com elas é porque o manequim é capaz de identificar-se com qualquer outra pessoa. [...] No seu corpo o eu se torna um *ready-made* capaz de coincidir com cada um de nós. [...] Ser uma manequim significa estender os limites da individualidade e da humanidade um pouco mais longe¹²².

Ao pensar no ideal do belo e da perfeição de que falava Baudelaire, a modelo – tão efêmera e instável quanto à moda – *sugere*, ao invés de encarnar a perfeição. Isso porque, diz Coccia, ao contrário dos santos, a modelo não faz dessa perfeição um atributo pessoal, mas o experimenta como um bem comum, possível a todos.

Estas perfeições, estes modelos de beleza, transitam pelo corpo da modelo fotográfica para irradiar-se pelo mundo circunstante, mas não poderão jamais pertencer-lhe. A graça indizível de todo manequim – a sua elegância sublime – não é senão a capacidade de acolhê-las sem apropriar-se delas. Suportar o vazio deixado pela beleza e pela felicidade que nos visitaram tem algo de heroico. Mas é a única maneira de lhes permitir que voltem a nos visitar¹²³.

121 COCCIA, Emanuele. “A moral da modelo”. Tradução Eduardo Sterzi, p. 02

122 Ibidem, id.

123 Ibidem, id.

A *estrela*, outro nome para as modelos fotográficas ou atrizes de cinema, certas mulheres inquietantes que não são apenas mulheres, mas que denunciam uma natureza de Ninfã, aparece também em outro poema de Carlito Azevedo, “Dossier: la femme”¹²⁴, de *Collapsus linguae*, atrelada novamente à experiência da escrita. De alguma maneira, esse poema, formado por três dísticos, nos foge. Parece estar em questão novamente uma dimensão corporal da escrita, uma escrita *do* e *no* corpo. As letras parecem fazer-se quase como estrelas, pontos de luz contra a escuridão, e as estrelas surgem a meio caminho entre o relâmpago (luz natural - verdade) e a lâmpada (luz artificial - aparência) – “relâmpadas” – onde talvez também se suspenda a literatura enquanto uma espécie de ninfã.

A dimensão da vida sensível atrelada à experiência do desejo, talvez uma das principais linhas de força da “poesia ninfal” de Carlito Azevedo, nos chega com particular intensidade no poema “Sob o duplo incêndio”¹²⁵, também publicado em *Collapsus linguae*.

A aproximação que o jogo de linguagem em “Dossier: la femme” permitia que fizéssemos entre relâmpago e lâmpada, desdobra-se, de certo modo, no jogo entre lua e neon que aparece no primeiro dístico de “Sob o duplo incêndio”. O deslocamento do alto para o baixo, constante em uma poesia que lida “com os astros e os restos, com seres iluminados e cadáveres”¹²⁶, é quase um procedimento que organiza todo poema, deixando-se ver no jogo entre a luz natural, elemento diáfano e fugidio, e a luz artificial, presença marcante no cenário noturno das cidades em luminosos de lojas, bares, casas noturnas e hotéis. Como sugere o próprio título, o poema se debate em duplicidades, paradoxos, criando uma sutil tensão de traços baudelairianos entre o eterno e o transitório. São diversos os poemas de Carlito em que essa tensão, que, segundo Baudelaire, caracterizaria a própria modernidade, volta a aparecer.

A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. [...] Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes, não se tem o direito de desprezá-lo ou de dispensá-lo. Ao suprimi-lo, recai-se forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do pecado original¹²⁷.

Em “Sob o duplo incêndio”, os fluidos, entre eles a luz, o vento que surge na forma da “brisa marinha”, servem como índices do desejo que já vinha sugerido desde o título. “Coxas e

124 AZEVEDO, Carlito. “Dossier: la femme” in: *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991, p. 47

125 Idem, “Sob o duplo incêndio” in: op.cit, p. 54

126 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo – Coleção Ciranda da Poesia*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 65

127 BAUDELAIRE, Charles. “A modernidade” in: *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 (Coleção Mimo; 7) p. 35

costas”, a cor rubra, contribuem para elevar os níveis de erotismo que inundam esse que parece um simples quarto de hotel, onde o sensível olhar poético se detém em um jarro em cerâmica, mais particularmente na flor depositada em tal jarro, a contrastar com a transitoriedade e fugacidade de tudo ao seu redor. A flor, no entanto, é apenas uma flor, capturada em sua imanência, quando ela então, fazendo parte desse retrato cotidiano, atinge seu ponto máximo de beleza.

Um simples quarto de hotel onde, provavelmente, se desenrola uma cena erótica, atravessado pelos fluidos fantasmáticos da luz e da brisa marinha, uma flor posta em um jarro de cerâmica como um enfeite, ornamento singelo da cena, e é como se somente nesse cenário ela pudesse ser de fato bela, como se a beleza fosse sempre feita a partir dessa delicada tensão entre o precário e o sublime, entre o suor do corpo em delírio e a nebulosa luz do neon. Beleza tensiva, feita de um duplo incêndio, ou, como tão bem disse Baudelaire, uma “beleza misteriosa”. “Numa palavra, para que toda *modernidade* seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe outorga”¹²⁸.

“Sob o duplo incêndio” nos traz, em seu procedimento figurativo, o movimento que nos parece central aos poemas de Carlito Azevedo, ao seu “bajo programa”¹²⁹. “Pequenas surrealidades cotidianas”, aparições das quais salte apenas o detalhe, ou melhor, o detalhe do detalhe, o ornamento, o acessório que é essencial, pois é capaz de dar algo daquilo que resta desde sempre perdido, algo das coisas voláteis multiplicadas em luzes e vapores, a fumaça ou a cinza de um cigarro.

Esta noite não te vestirei com as roupas de Paris
mas
no máximo
com a fumaça do meu cigarro
(Vladimir Maiakóvski)

Explorar o imanente quase à exaustão, multiplicar os nomes de cores, plantas, minérios, pedrarias, esgarçar a matéria expondo-a nos seus diferentes estados no gesto cabralino – “manhã, mais do que noites” – de *abrir* a flor ausente.

Pequenas peças, algum lirismo
que a ironia mediatize entretanto,
pouco caso com o resto – uma
pessoa que surja de repente e
daqual note-se apenas o cigarro,

¹²⁸ Ibidem, p. 36

¹²⁹ “Bajo programa” é o título de um outro poema de Carlito Azevedo também publicado em *Collapsus Linguae* (1991)

aliás, a cinza que tomba enormemente,
manhãs, mais do que noites.
A flor ausente¹³⁰.

Parte 2 – As banhistas

O poema “As banhistas”¹³¹, publicado no livro *As banhistas*, segundo livro de Carlito Azevedo, se apresenta em seis partes que nos chegam como uma *série* na qual ainda não conseguimos distinguir muito bem uma figura da outra, e elas terminam por formar um agradável conjunto aos sentidos, tais como surgiam as meninas em movimento da praia de Balbec diante do fascinado narrador proustiano.

Já não estavam longe de mim. Embora cada uma fosse um tipo inteiramente diverso das outras, todas possuíam beleza; mas, a falar verdade, fazia tão poucos instantes que eu as via e sem ousar olhá-las fixamente, que ainda não tinha individualizado nenhuma delas. [...] E essa ausência, na minha visão, das demarcações que em breve estabeleceria entre elas, propagava através do seu grupo uma flutuação harmoniosa, a translação contínua de uma beleza fluida, coletiva e móvel¹³²

A ideia de série é lembrada justamente por Flora Süssekind em seu texto “A poesia andando” no qual a autora responde à acusação de que *As Banhistas* seria um livro “limpo demais”, ou seja, um livro no qual não estivesse presente a espontaneidade e o improvisado que caracterizaram a estética dos anos 70. Flora Süssekind mostra, no entanto, que *As Banhistas* e outros livros de Carlito não estariam tão distantes de alguns aspectos da poesia feita nos anos 70. Ela lembra, por exemplo, a “atenção ao prosaico” que persiste ao longo de toda sua obra, assim como um outro tipo de inacabamento marcado, em Carlito, pela ideia de série, “pelo retorno ao mesmo tema, pelos sucessivos ensaios poéticos em torno da figura da banhista. Além de um diálogo perceptível com a poesia de Manuel Bandeira nesses exercícios de nu feminino”¹³³.

No que diz respeito aos vínculos com Bandeira, Flora ressalta que, se há a retomada do motivo clássico do “banho de Diana surpreendido por Acteon”, essa retomada não se dá apenas pela mediação pictórica, evidente na interlocução que o poema estabelece com as banhistas de Cézanne e de Félix Vallotton, mas também pela mediação poética quando percebemos na série

130 AZEVEDO, Carlito. “Bajo programa” in: *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991, p.58

131 Idem. “As banhistas” in: *As Banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 20

132 PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução: Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006, p. 437 e 438

133 SÜSSEKIND, Flora, “A poesia andando” in: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 171

de banhistas de Carlito Azevedo “o rastro poético do Bandeira de textos como “Poemeto erótico”, as “Canções do Beco”, “Alumbramento”, visões eróticas do corpo feminino nas quais se projeta a concepção bandeiriana [...] da poesia como “alumbramento”, “iluminação profana”, “aparição”¹³⁴.

Interessante notar como Flora tensiona a ideia de alumbramento, concepção de poesia que, como vimos, está próxima à noção de inspiração, com o “aspecto construtivo dominante em *As Banhistas*”, tornando então mais complexo o pensamento sobre a gênese do poema ao introduzir esse “contraponto”, essa “sugestão de dúvida”, para usar as palavras da autora.

Como vimos, o poema-série “As banhistas” se concebe, ou melhor, se monta, a partir de imagens das artes plásticas, com as quais, aliás, a poesia de Carlito mantém relação constante, buscando nelas aquilo que Manuel da Costa Pinto chamou um “abalo da percepção”¹³⁵. São diversos os títulos de seus poemas que se constroem como se fossem títulos de obras de arte, valendo-se de um vocabulário que nos remete diretamente à pintura (“Vaca negra sobre fundo rosa”, “Paisagem com figuras de amigos”, “Pequena paisagem”, “Água forte”, são alguns exemplos); e também reconhecemos a proximidade com as artes plásticas ou visuais na menção a diversos artistas plásticos em seus poemas, alguns deles ligados a movimentos como o Surrealismo, caso de Max Ernst, que dá título a um poema de *Sob a noite física*.

É preciso ainda lembrar que *As Banhistas* é um livro construído a partir do paradigma da pintura no qual “a pessoa se reduz a uma maneira de ver”¹³⁶, como vem sugerido no poema que abre o livro cujo título é, justamente, “Abertura”, no qual se ensaia aquilo que Flora Süssekind chamou um “exercício de delimitação de ponto de vista”¹³⁷. O poema delimita uma paisagem, um cenário amplo que é domado pelo esquadro da janela, como o faz também o pintor, o fotógrafo, o cineasta, ao recortar o espaço, singularizando esse ou aquele objeto. O longe e o próximo são fundamentais em “Abertura”, diz Costa Lima, poema no qual “a paisagem se dá como processo” em um “duplo e antitético movimento”. “Maneira de ver: ponto de vista. Concentração e dispersão são seus momentos privilegiados ou os pólos que a enquadram”¹³⁸. O importante, no entanto, parece ser a compreensão do processo em que *o eu se converte em ponto de vista*, ou seja, ele interessa apenas pelo modo como recorta a paisagem, como escolhe uma cena em

134 Ibidem, p. 172

135 PINTO, Manuel da Costa. “Carlito Azevedo”, in: *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 70

136 LIMA, Luiz Costa. “Carlito Azevedo: As Banhistas” in: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 170

137 SÜSSEKIND, Flora, “A poesia andando” in: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 172

138 LIMA, Luiz Costa. op. cit, p. 170

detrimento da outra, um ângulo, um plano, uma perspectiva. Interessante notar como o processo é dialético e a abertura pressupõe o enquadramento (fechamento), o longe pressupõe o perto, assim como a forma – o infinito emoldurado – pressupõe a sua diluição – deserções da geometria, algo como a sua própria implosão pela ação do *pathos*. Nessa dialética, se destaca aquilo que Flora Süssekind chamou de “impulso de objetivação” característico da poesia de Carlito em contraposição à interiorização lírica.

Carlito Azevedo opta por uma geometria e não por uma etimologia da janela, fala “desta janela” e não de “janela” apenas. Em vez de esconderijos da subjetividade, expõe superfícies, nus, e demarca as bordas, a moldura prévia à sucessão de corpos [...] de banhistas (dez ao todo) , de telas banhadas [...] que compõem seu livro. Não é para uma interiorização lírica, portanto, que aponta a janela de “Abertura”, mas para o impulso de objetivação característico da poesia de Carlito¹³⁹

Em *As Banhistas*, lembra Flora Süssekind, o sujeito se expõe como “ponto de vista”, como um modo de ver, não como “personalidade”. A autora percebe também um peculiar *agenciamento de tempos*, uma colagem de tempos heterogêneos a atuar no texto poético de “As banhistas”, onde o cruzamento quase frenético de referências artísticas, o hibridismo que borra as fronteiras entre poesia e pintura, nos lança em uma outra percepção temporal que dilui qualquer hierarquia e qualquer divisão. Quando a autora fala em “desmontagem do momento” talvez o que esteja em questão seja a descoberta da impureza do momento presente no sentido de que nele atuam diversos outros tempos. No gesto de desmontar, o tempo não se mostra mais coeso, e sim fragmentado, feito de uma sucessão de acidentes. “[...] é sobretudo como forma de desmontagem do “momento”, da percepção temporal mais característica da lírica, que parece funcionar o estreitamento de laços com o universo pictórico [...]”¹⁴⁰

O próprio recurso à série, como lembra Flora, contribui para a criação de uma outra temporalidade no poema, nos lançando em um fluxo ininterrupto de imagens onde o tempo, assim como as imagens, *está em movimento*. Neste sentido, a série de imagens poéticas de “As banhistas” estaria marcada pela mesma preocupação com o movimento que percebemos não só nas séries plásticas que são referência para o poema, como também na própria descrição proustiana de caráter serial que lembramos há pouco, e mesmo nas diversas séries que compõem a obra poética de João Cabral de Melo Neto, visto por Flora Süssekind como aquele que parece ser o interlocutor fundamental de Carlito na sua adoção de uma técnica serial. O título de seu artigo, neste sentido, não deixa de ser sugestivo porque recorda o título de um dos livros de João

139 SÜSSEKIND, Flora, “A poesia andando” in: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 174

140 Ibidem, id.

Cabral, *Sevilha andando*, onde, justamente, o movimento é incorporado ao próprio funcionamento poético a ponto da poesia se construir à imagem de uma *forma feminina em movimento*.

No caso de Carlito Azevedo [...] a série parece servir a um duplo fim. Sim, até mesmo pela escolha, como referentes plásticos de seu livro, de duas séries marcadas por uma preocupação central com o movimento, com a *figuração de corpos em movimento*, o recurso à série funciona, de fato, como afirmação de uma outra imagem temporal, que não apenas a do minuto, da suspensão do instante presente, para a poesia¹⁴¹.

O que o poema “As banhistas”, assim como outros poemas do livro parecem criar é, de fato, como veremos ao longo da análise, algo como um jogo temporal em que a “fixação de um *punctum temporis*”¹⁴², ou seja, de um tempo oportuno que abre o antes e o depois, algo muito próximo do “tempo-de-agora” (*Kairos*), aquele que “tem a capacidade singular de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado”¹⁴³, se alterna a todo momento com um tempo que escorre, refletindo em si mesmo o funcionamento da série enquanto uma “sucessão descontínua”, “forma de expressão baseada na repetição, nas variações sobre um mesmo motivo, na múltipla observação de cada versão em função das que a antecedem e sucedem, que impõe, em *As Banhistas*, uma *imagem poético-temporal singular*”¹⁴⁴ (grifo nosso). O que Susana Scramim diz a respeito do poema “Collapsus linguae” parece valer, neste sentido, não só para o poema “As banhistas”, mas também para boa parte da obra poética de Carlito. Diz a autora: “A temporalidade radical do poema é estranha ao discurso cronológico, uma vez que conjuga todos os tempos em sua temporalidade própria”¹⁴⁵.

Quando se contrapõe o tempo que escoia de maneira contínua ao instante que salta da linha temporal em um exercício de “redefinição do próprio tempo”¹⁴⁶, não se está distante, ainda uma vez, das constelações que são as imagens dialéticas. De qualquer modo, a “imagem poético-temporal singular” de que fala Flora Süssekind parece ser uma imagem em movimento, ou seja, uma imagem serial, uma *banhista em suas metamorfoses* a desfilar e fugir “num doce balanço a

141 Ibidem, p. 177

142 Ibidem, id.

143 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 71

144 SÜSSEKIND, Flora, “A poesia andando” in: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 178

145 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo – Coleção Ciranda da Poesia*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 72

146 SÜSSEKIND, Flora, “A poesia andando” in: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 178

caminho do mar”¹⁴⁷.

Em “As banhistas”, diversos artistas plásticos são trazidos para dentro do poema em um “jogo intertextual e intersemiótico”, para usar as palavras de Manuel da Costa Pinto que, se em um primeiro momento, podem dar a impressão de que o poeta se encerra em uma intertextualidade sem referência na realidade, como defendem alguns críticos, em uma leitura menos simplista e mais atenta às nuances do pensamento, percebemos que a citação em sua obra poética, como bem percebe Manuel da Costa Pinto, tem “a função de refinar os sentidos, de se apropriar de um instrumental poético que permita uma *abertura para o real*. Carlito escreve dentro da tradição do *flâneur* baudelairiano [...] atualizando-o na pele do poeta carioca que registra os signos de uma cidade vertiginosa”¹⁴⁸. No mesmo texto, o crítico literário também vai dizer que Carlito Azevedo “evita cuidadosamente cair na abstração formalista”¹⁴⁹, tensionando a forma com a violência do desejo, deflagrando o “duplo incêndio” que abre a dimensão erótica essencial à sua poesia.

A primeira parte de “As banhistas” faz referência à série de gravuras do pintor espanhol Francisco de Goya, intitulada *Os Caprichos*, na qual uma estética mais realista que predomina na primeira parte cede lugar a cenas fantásticas e absurdas, em alguma medida já surrealistas, que faziam uma sátira da sociedade espanhola de finais do século XVIII. A deformação exagerada das fisionomias e dos corpos também parece antecipar uma estética expressionista, bem como a figuração de homens-animais não deixa de nos remeter aos homens-pássaros de Max Ernst que foram feitos mais de um século depois dos personagens inquietantes de Goya.

Por meio da linguagem poética, “capricho de Goya” se transforma em uma metáfora para a primeira de uma série de banhistas a irromper nas sucessivas partes do poema. Importante destacar que, no caso da série “As banhistas”, interessa muito mais o processo por meio do qual a imagem não cessa de se transformar e se reconfigurar diante dos nossos olhos do que a coisa pronta ou, como diz Costa Lima, a “forma formada”. “[...] o que mais importa em *As Banhistas* é a forma que germina, a forma formante, o *processo* que move a *cosa mentale* e não a forma formada, disposta para o usufruto do contemplador”¹⁵⁰.

Logo em seguida, as frutas aparecem para figurar certo movimento de decadência da

147 A imagem se refere à música “Garota de Ipanema”, com composição de Tom Jobim e letra de Vinícius de Moraes, lançada em 1962, na qual encontramos o que parece ser mais uma das figurações da Nífa enquanto *forma feminina em movimento*.

148 PINTO, Manuel da Costa. “Carlito Azevedo”, in: *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 69

149 Ibidem, p. 70

150 LIMA, Luiz Costa. “Carlito Azevedo: As Banhistas” in: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 173 Grifo nosso

imagem, indicado pelo verbo “apodrecer” que, em sua ambiguidade, produz também nesse movimento de declínio um vislumbre de morte. O “morango cuspidor”, resto da fruta já provada, e as “ameixas sanguíneas”, imergem o poema em algo como um estado de vermelhidão, em que a exploração cromática sugere ideias de desejo e morte. O sangue – transformado em inesperado adjetivo – contribui para reforçar a dialética desejo e morte em que parece se suspender a primeira banhista. A própria menção ao “capricho de Goya” já criava tal atmosfera, já que das imagens do pintor espanhol brota certo impulso mortífero, demôníaco, certa crueldade e uma espécie de potência fantasmagórica que contribui para criar o estranho fascínio de suas imagens.

A impressão de que o poema nos fala de uma imagem morta nos é dada pelos seus próximos movimentos que ressaltam “a única impressão de vida” percebida naquela figura. Ao mesmo tempo, a menção ao sexo fugidio sublinha a condição de morta e, portanto, a inacessibilidade da imagem. Em um procedimento que poderia ser emprestado de Goya, o sexo é igualmente animalizado e a lagartixa, fria como uma morta, sinuosa e rápida como uma imagem que se recusa a morrer, empresta ao sexo maliciosamente escondido sua potência ambígua.

As imagens que se suspendem entre parênteses ao final da primeira parte contrapõem uma espécie de pulsão de vida em relação aos movimentos iniciais do poema. O sorriso inunda a atmosfera com certa vitalidade, certa graça, e a palavra amarga se transforma em lilases, como se estas flores, cuja cor delicada se contrapõe à violência das ameixas sanguíneas, se unissem ao manganês compondo uma única exuberância do mundo mineral e vegetal.

O segundo movimento do poema figura a banhista como uma *imagem que se dissimula*, o que a menção à máscara como substituta do rosto e, ainda, a lembrança da turmalina¹⁵¹, mineral de colocação variada, vem justamente reforçar. Assim como a turmalina está sempre mudando de cor, a segunda banhista de que fala o poema parece estar sempre mudando de forma, assumindo múltiplos disfarces – ardil sutil – que impedem que ela se encerre em uma única

151A turmalina aparece, ao lado de bicicletas e vestidos, no poema “Maio no Leblon”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Viola de bolso*. O eu do poema anseia por descobrir, “entre os desmaios de maio”, o “côncavo dos pés de Lúcia Sampaio”, colocando o texto ao lado de outras peças do lirismo tardio de Drummond, marcado por um vitalismo erótico, em que percebemos, de forma muito próxima ao que se desenha posteriormente na cena lírica de Carlito Azevedo, a paisagem marítima do Rio de Janeiro cruzada por diversas moças em movimento, a desfilarem com seus biquínies, *ray-bans* e maiôs, esculpindo uma “beleza definitiva e fluida”, para usar a imagem do poema “Novo apólogo”, de *Viola de Bolso*. As banhistas e passantes de Drummond se insinuam, além de “Maio no Leblon”, nos poemas “Outubro”, “Verão” (onde também já era possível encontrar a “fluida turmalina”) e “Relatório”, do livro *Versiprosa*; e deixam traçar a sua natureza ninfica em “Caso chuvoso”, de *Viola de bolso*, que em muito nos recorda “Os três mal-amados”, de João Cabral. Todas essas miragens femininas enlaçam-se sugestivamente com as “moçoilas de Balbeque”, a que faz referência o poema “Os romances impossíveis”, também de *Viola de Bolso*. - ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973

identidade e se faça desde sempre esquiva. De certa maneira, o que o poema tematiza nessas primeiras imagens da segunda parte, é o que ele termina por realizar no seu conjunto que se mostra, antes de tudo, como uma variação intermitente lançada ao infinito.

Logo em seguida, o segundo movimento se desdobra em uma imagem de perseguição erótica metaforizada na caça à presa. A coxa, a respiração ofegante, criam a atmosfera tensa do desejo animalizado na expressão “arminho pubiano”. Tal imagem traz em si mesma uma ambiguidade, pois se refere tanto ao pequeno animal carnívoro, que habita as regiões frias e as florestas temperadas, quanto ao pelo da região pubiana, o que termina por conferir um aspecto selvagem ao órgão sexual. Este torna-se presa, objeto da caçada. Esse momento do poema não deixa de trazer latente os diversos episódios de perseguição erótica às ninfas, dos quais é testemunha nossa vasta historiografia poética e plástica.

O mínimo – isso que é quase nada, mas que, paradoxalmente, é quase tudo, converte-se então em lugar fundamental nos próximos desdobramentos de “As banhistas”. Metamorfoseada em objeto de arte, a banhista dissimulada não estaria exposta em nenhum museu ou galeria de arte parisiense, mas sim dormindo, em um espaço que hipoteticamente poderia ser o seu quarto, o que recupera ainda uma vez o célebre motivo da *belle endormie*, a figura feminina nua, deitada ou adormecida sobre o solo, muitas vezes envolvida em panos desfeitos ou pregueados pelo vento, tombados ao chão, índices de seu movimento de declínio, de “queda na miséria contemporânea”¹⁵².

Didi-Huberman lembra em *Ninfa moderna* que a Ninfa atravessa os objetos da história da arte warburguiana “como um verdadeiro organismo enigmático”, a Heroína impessoal da aura¹⁵³, movendo-se constantemente entre o ar e a pedra, “fugitiva como o vento, mas pálida e tenaz como um fóssil. Heroína desmultiplicável da inquietante estranheza [...]”¹⁵⁴

Para onde vão elas? Qual é o objetivo do seu passo dançante? A essas perguntas, Didi-Huberman responde que não há propriamente um sentido em colocar a questão desse modo,

152 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 46

153 Sobre a aura, Benjamin assinala a sua diferença em relação ao rastro no capítulo sobre o *flâneur*, das *Passagens*: “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.” (BENJAMIN, Walter. “O Flâneur” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 747)

154 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 11

porque, diz ele, a Ninfa não vai jamais a alguma parte. Não há sentido em perguntar onde a Ninfa começa o seu curso e onde ela o terminará, “já que a *Ninfa* designa, para Warburg, “a impessoal heroína do *Nachleben*”¹⁵⁵, ela encarna a sobrevivência intermitente e errante das imagens no tempo.

A questão que se coloca, portanto, é a de saber até onde ela é capaz de se esconder e de se transformar. Em outras palavras, o essencial é capturar o seu *processo histórico*, seguir o seu passo movente/comovente para perceber quais suas novas formas de sobreviver em épocas e contextos diferentes. É justamente isso o que Didi-Huberman faz ao traçar um percurso que se encaminha para “a irremediável *queda* da *Ninfa*, seu movimento na direção do chão, seu acidente em câmera lenta”¹⁵⁶.

Didi-Huberman nos lembra que o próprio Warburg não ignorava o destino moderno – no sentido baudelairiano – dessas representações fortemente erotizadas, algumas vezes melancólicas, da queda dos corpos. Ao pensar em um contexto benjaminiano, Didi-Huberman aproxima a Ninfa da própria experiência da aura. Assim como esta última, a *Ninfa declina, se desintegra, com os tempos modernos*. O gesto figurativo que indica essa queda da ninfa, servindo como testemunha de seu processo histórico, é o fato dela passar a ser apresentada próxima ao solo, desenhando um deslizar progressivo (*clinamen*, em latim, ou uma “dinâmica de bifurcações”, na qual agem “forças em conflito”, “intensidades desviantes”), a inclinação de seu corpo carregando algo de comovente, de gracioso. Nesse processo, o *pathos* persiste na imagem, mas é deslocado (desviado) para outro lugar.

Nas obras renascentistas, como sabemos, o *pathos* se deslocava dos personagens, eles mesmos impassíveis, para os acessórios em movimento da imagem (cabelos e vestes). Na sequência de imagens que deixa ver a queda progressiva da ninfa começa a ocorrer uma lenta dissociação do corpo com o pano que o cobria inicialmente. “É como se o drapeado da ninfa tombasse, caísse por terra, sozinho, ao relento, desnudando a jovem mulher imediatamente antes que esta, por sua vez, atingisse o chão, onde o tecido a acolherá como um lençol”¹⁵⁷.

O que se tem é a queda e a nudez no mesmo movimento do qual sobra um resto, uma relíquia: o próprio pano que conquista a sua autonomia figurativa. O movimento de bifurcação por meio do qual o pano começa a se separar do corpo que ele antes cobria se acelera, diz Didi-Huberman, a partir da Renascença¹⁵⁸.

155 Ibidem, p. 11

156 Ibidem, p. 11

157 Ibidem, p. 16

158 Didi-Huberman percebe a existência de dois processos complementares que o pintor Nicolas Poussin, por exemplo, no século XVII, conjugará em obras diferentes. Se na série das *Bacchanales* poderiam



Nicolas Poussin, *O Triunfo do Pã* (1636)

Passaremos a surpreender a Ninfa “*escondida* nos restos, nas dobras, nos trapos da sua própria decadência. O movimento de sua queda é ao mesmo tempo sexualizado e mortífero. Ele terminará, já é previsível, no refugo e no informe”¹⁵⁹. Nesse deslizar progressivo, a forma humana resta em suspenso no lugar do qual ela se ausenta, como a mênade pagã resta em suspenso na criada florentina ou na passante de Baudelaire. A *veste* passa a ser algo como uma relíquia desfigurada que contém virtualmente o corpo já desfeito, decomposto, mas que ainda

ser vistas aquelas que Didi-Huberman chama posturas “extraordinariamente *modernas*” dos corpos femininos; em *O Triunfo do Pã* (1636), diferente do que acontecia na série que retratava a embriaguez alegre dos festejos a Dionísio, no lugar dos belos corpos femininos, o pintor lança simplesmente ao solo, em contraposição a um “verdadeiro tumulto carnal” que se desenrola na cena, um simples pano branco que aparece próximo a um buquê e a uma máscara da comédia. Tanto o pano, quanto o buquê e a máscara introduziriam o que Didi-Huberman descreve como uma *estética dos restos*, dos vestígios deixados pelos deuses pagãos em sua fuga, que são como o índice de sua *sobrevivência decaída* na modernidade. “A orgia dos deuses antigos deixa sempre restos visíveis aos humanos que chegam mais tarde. [...] Inquietados pelo destino que os submeteu ao antropomorfismo: a forma humana está ausente, na verdade. Mas ela permanece em suspenso – ou sobretudo em *dobra*, em *resíduo*, como uma última forma possível para o desejo humano. Alguma coisa como um trapo do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 24).

159 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 25

existe em função dela.

É no bairro de Trastevere, um bairro popular de Roma, mais particularmente nos panos que caem de janela a janela, “panos sem nenhuma transcendência”, anota Didi-Huberman, e que também estão jogados no chão, feito trapos, compondo a paisagem urbana, que ele encontra – atento muito mais a certo inconsciente das obras do que a uma preocupação com as fontes do objeto artístico - a improvável sobrevivência das ninfas na modernidade.

As vestes exuberantes, os magníficos acessórios em movimento, cuja elegância patética era admirada por Warburg no Renascimento florentino, tudo isso agora se situa entre varais e pilhas de imundície, sem que deles esteja ausente, no entanto, o *páthos*, o sentimento da antiguidade.

As sobrevivências correm por toda parte: elas deslizam em cada recanto da história – aquele da arte, por exemplo. Mas, sobretudo, elas agem nos “restos da história”: esses “trapos”, esses “farrapos”, essas “roupas maltrapilhas”, esses “retalhos”, os quais Walter Benjamin, ainda mais que Aby Warburg, fez objetos da sua questão incessante, sua questão de *historiador dos farrapos*¹⁶⁰.

A rua, neste sentido, passa a ter um papel fundamental. O estar na rua, o pousar o olhar sobre a rua, pensando-a na sua dimensão antropológica e não mais simplesmente arquitetônica. A rua como espaço por excelência da poesia baudelairiana, da poesia de Carlito Azevedo. A rua como “*lugar dialético* vivo, movente, complexo, capaz de guiar nosso passo, ou, ao contrário, de nos desorientar, capaz de se apresentar aos nossos olhos sob o ângulo da construção, ou, ao contrário, da demolição”¹⁶¹. Didi-Huberman lembra, a partir de Benjamin, que nós estamos na rua como em um tempo dialético onde cada presente ressoa harmonias estranhas feitas de um rumor de outras idades.

No espaço aberto que é o espaço urbano, estamos expostos a todo momento, embora muitas vezes sem perceber, a choques temporais, a conexões que são de outra ordem, a tempos intrincados que dão acesso ao *presente das sobrevivências*¹⁶². Como diz Didi-Huberman, pensando em Baudelaire, há uma relação da modernidade com a memória, sob o ângulo mesmo de uma intimidade de uma em relação à outra: “uma dobra, um envelopamento, uma inerência. Um *drapeado*”¹⁶³.

Se o moderno se define pela sua originalidade, essa mesma originalidade deve ser compreendida, diz Didi-Huberman, sob o ângulo de um “empréstimo do tempo” que não

160 Ibidem, p. 46

161 Ibidem, p. 47

162 Ibidem, p. 48

163 Ibidem, id.

almejaria senão a produção de algo da ordem do *imemorial*. Neste sentido, estamos próximos da própria concepção do que é ser moderno para Baudelaire, lembrada anteriormente.

“O moderno será aquele que recusa opor em si mesmo a *moda* e o *démodé*”¹⁶⁴, ou seja, o presente e o passado, aquilo em uso e o que já ficou para trás. Neste sentido, a morte está no coração da “famosa 'originalidade' moderna ou modernista”, escreve Didi-Huberman, percebendo com sutileza um fenômeno essencial do nosso tempo: “que o *moderno* coloca a *morte na moda*”¹⁶⁵.

Entre esses objetos *démodés*, estaria aquele que se apresenta como uma espécie de trapo, encontrado apenas em Paris, mas que, em Paris, poderia ser encontrado por todo lugar; “um pano de chão (*serpillière*), um farrapo, uma espécie de infame ou de informe drapeado [...] que os trabalhadores da estrada depositam na sarjeta, contra as calçadas, para canalizar o fluxo do córrego das cidades até a boca do esgoto”¹⁶⁶. No lugar onde o turista eleva o olhar para admirar as fachadas clássicas de Paris, o *flâneur*, diz Didi-Huberman, deixa cair o seu olhar um pouco por tudo e logo encontra esses amontoados de tecidos velhos, tão repugnantes, embebidos de água suja ou agarrando-se aos detritos.

Esse objeto *démodé* se tornou o protagonista de uma série de fotografias de Steve McQueen, intitulada *Barrage*, realizada em 1998, diante da qual Didi-Huberman, reconhecendo o seu componente evidente de atualidade, se pergunta: “mas onde se encontra o seu elemento de inatualidade?”¹⁶⁷.

As sobrevivências, por definição, trazem com elas qualquer coisa como um inconsciente do tempo: de quais *genealogias conhecidas* essas fotografias pertencem? É necessário, para sabê-lo, deixar o espaço da *moda*, e remontar pouco a pouco na direção do *démodé* propriamente, o passado considerado no seu valor arqueológico, por natureza enterrado. Valor anacrônico do qual o “Agora” se revelará talvez a “imagem íntima” por excelência¹⁶⁸.

Trinta anos antes de Steve McQueen, Alain Fleischer, fotógrafo, cineasta e ensaísta francês, é lembrado por Didi-Huberman pelo seu trabalho *Paysages du sol*, que data dos anos 1967 a 1968, que ele dedicou aos mesmos panos das sarjetas parisienses e que teria, apesar das diversas semelhanças com o trabalho de McQueen, uma superioridade em relação a este último, talvez pela questão do tempo empregado por Alain Fleischer na realização da sua “série de trapos”. Esta última se estendeu por vários meses e se prolongou, esporadicamente, por alguns

164 Ibidem, p. 49

165 Ibidem, p. 49

166 Ibidem, p. 49

167 Ibidem, p. 51

168 Ibidem, p. 51

anos nos quais foram produzidas entre 700 e 800 imagens. No caso de Alain Fleischer, alguns panos da mesma rua foram fotografados várias vezes, depois de transcorridos alguns meses, deixando ver aquela que seria uma “maneira de investir o *tempo* da busca mais do que aquele do resultado”¹⁶⁹. Em seu paciente trabalho sobre as coisas e sobre as formas, o artista buscava, sobretudo, dar a ver as metamorfoses, o trabalho do tempo sobre a imagem, se aproximando da própria noção de exploração serial, cara, como vimos, ao próprio Carlito Azevedo quando pensamos em suas banhistas.

Como chegamos, no entanto, se pergunta Didi-Huberman, a ver esse objeto decaído, jogado contra as calçadas de Paris “não como um resto da paisagem urbana, um objeto indiferente ao tempo, um trapo sem memória, mas ao contrário como um objeto de arqueologia cultural dotado de qualidades formais e expressivas, ou seja, um verdadeiro drapeado da cidade, - sua espécie de *memória em trapos*?¹⁷⁰

Essa dimensão arqueológica de um objeto decadente que se torna um objeto de arte é invisível na superfície, em outras palavras, para chegar até ela é preciso esboçar o *gesto de descer* na direção dos subterrâneos, do inconsciente das obras, dos elos perdidos (*missing links*), dos fluxos de água suja que correm incessantemente sob a terra, voltando-se para o que Didi-Huberman chama as “entranhas da rua”, que são também, de certa maneira, as entranhas da imagem e da história¹⁷¹.

Quando o subterrâneo de algum modo acorre à superfície, denunciando-se nas sutilezas do seu disfarce, o que se tem é um movimento parecido com aquele do passado que, como um clarão, irrompe no presente. Nos panos das sarjetas parisienses, por exemplo, poderíamos, diz Didi-Huberman, reconhecer algo daquele acessório em movimento não mais levantado pelo vento e sim encharcado pela água suja que passa. Como se neles, a superfície e os subterrâneos, o Agora e o Outrora se enlaçassem, intrincados.

169 Ibidem, p. 53

170 Ibidem, p. 55

171 A respeito desse subterrâneo das grandes cidades, Victor Hugo, lembrado por Didi-Huberman, não se furtou a dizer que “Paris tem sob ela uma outra Paris; uma Paris dos esgotos; com as suas ruas, seus cruzamentos, seus lugares, seus impasses, suas artérias, e sua circulação” (HUGO apud DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 60). Victor Hugo ainda escreve: “O sub-solo de Paris [...] esconde a história” (HUGO apud DIDI-HUBERMAN, 2002 p. 61), formulação na qual resta sugerida a ideia de que os movimentos essenciais, sintomáticos no sentido em que subvertem nossos modos tradicionais de percepção, acontecem nos subterrâneos, no inconsciente, nos cursos infernais da memória. O buraco, não mais do poço, da boca, do órgão sexual feminino, mas o do esgoto, limiar que comunica a superfície com o mundo subterrâneo das grandes cidades, é justamente o local onde os panos decrépitos feitos objetos artísticos aparecem com mais frequência, sendo fotografados por Alain Fleischer em suas proximidades.

Nesse trapo, de qualquer forma, uma memória refluí e uma verdade remonta. Não menos que as exuberantes vestes barrocas onde se afundavam os corpos da *Ludovica Albertoni* ou da *Santa Teresa* de Bernini, esse pedaço de pano amassado no solo dá a interface e a *dobra* [...] das entranhas e da superfície urbanas¹⁷².

Em uma fotografia do início do século, de 1911, de Eugène Atget, podemos ver mais um desses panos ao lado de duas bocas de esgoto de onde flui intempestiva a água da cidade. Não parece saltar da imagem, como nos sugere Didi-Huberman, a inquietante presença da Ninfa com seu decaído drapeado enquanto uma *moderna guardiã das fontes*? Como outrora aconteceu diante do altar de uma igreja em Florença, *a forma submersa acorre à superfície*, sendo percebida pelo olhar atento do historiador-antropólogo e do artista que ao transformar esses panos decadentes em objetos de arte¹⁷³ viu neles algo como uma *força de assombração*, que vem a ser justamente a sua força de *Nachleben*. Em outras palavras, percebeu nesses tecidos desfigurados a inquietante presença da ninfa pagã com sua aura decaída em um entrelaçamento de tempo, memória e desejo.

O *eterno presente* não é o intemporal, o arquetipal ou a essência imutável das formas artísticas para além de toda a história. É [...] um emaranhado de sobrevivências na reformulação histórica de cada presente das formas. Nós não estamos na esfera ideal das noções universais, mas na muito concreta *materialidade do imemorial* [...] Nós estamos na rua, cabeça abaixada, olhar flanante, flutuante [...] Compreendamos que contra as coisas que, nas *renascenças*, se transmitem *puras* [...] as coisas que se transmitem nas *sobrevivências* se tornam – e retornam – sempre mais *impuras*. [...] Elas descrevem um movimento fatal de *clinamen*, elas existem somente na sua “suposição” e na sua vocação a sempre mais se decompor¹⁷⁴.

Essas formas já informes de sobrevivência seriam as testemunhas de um processo no qual “em cada trapo nas calçadas se prolonga, indefinidamente, o *declínio da aura*, encarnado, aqui,

172 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 63

173 A escolha do objeto pelo fotógrafo tem um papel decisivo. É o que diz Didi-Huberman a partir de uma fotografia de László Moholy-Magy, de 1925, na qual o que chama a atenção do fotógrafo é justamente o informe trapo nas ruas de Paris. A partir da imagem, Didi-Huberman faz uma reflexão a respeito dos limites entre o realismo e o expressionismo na fotografia, dizendo que nenhuma imagem pode se reduzir a uma simples cópia objetiva da realidade no sentido de que toda imagem já é expressiva seja pelo ponto de vista, pelo campo abarcado, mas sobretudo pela *escolha do próprio objeto*. Da imagem dos trapos informes na rua, é preciso, segundo ele, “tirar uma lição profundamente dialética”: “a captação mecânica do mundo visível no aparelho fotográfico não fecha nada. Ao contrário, ela abre de forma ampla o campo perceptivo dos “prazeres/sensações tirados das coisas”. Mas esta abertura abre outras portas em série [...] alargar o campo perceptivo, é no mesmo movimento alargar o campo sensorial [...] e fantasmático”. (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 72)

174 Ibidem, p. 89 e 90

na *queda da Nífa*”¹⁷⁵. A Nífa Moderna diz respeito antes tudo ao “historiador dos farrapos”, aquele que coleciona “tudo o que a grande cidade rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou”¹⁷⁶. Na sua coleção, emerge um saber que escapa a qualquer gênero, uma iconologia do intervalo que é, antes de tudo, escreve Didi-Huberman, uma “*antropologia visual das sobrevivências*”.

No cenário decomposto da grande cidade, a Nífa vai ressurgir em pessoa. É ela, diz Didi-Huberman, a famosa passante do poema de Baudelaire que aparece para desaparecer entre as colunas dos Grandes Boulevards. A passante que, como vimos, também aparece na poesia de Manuel Bandeira e, de modo fulgurante, na de Carlito Azevedo. Na poesia de Carlito, o Rio de Janeiro parece ser como a Paris de Baudelaire: o espaço urbano com o qual se confunde a *forma feminina em movimento*, dando o tom de sua aparição sublime e já decaída.

“O que é único na poesia de Baudelaire é o fato de que as imagens da mulher e da morte se interpenetram com uma terceira imagem, a de Paris. A Paris de seus poemas é uma cidade submersa, mais subaquática que subterrânea”¹⁷⁷, talvez porque seja uma cidade recortada pelo desejo, daí o seu aspecto fluido que, de certa maneira, se aproxima tão bem da paisagem marítima do Rio de Janeiro descrita, não por acaso, em uma música de Chico Buarque¹⁷⁸, justamente como uma “cidade submersa” à espera de ser explorada.

O artista moderno, ao menos depois de Baudelaire, lembra Didi-Huberman, joga com a miséria ambiente no espaço desse “eterno presente das imagens primitivas consideradas sob um olhar antropológico”¹⁷⁹. Ele atua nesse “tempo inatual das sobrevivências”. E as operações com as quais esse artista moderno se debate são, diz Didi-Huberman, *operações de panejamento*, porque se trata justamente de um pano que se dobra sobre si mesmo, como um tempo se dobra sobre o outro, assim como toda forma nova se manifesta como dobra de uma forma precedente. A desordem de panos surge então como uma desordem de tempos característica de qualquer época histórica.

O “arquivo de formas miseráveis”¹⁸⁰ no qual se constitui o artista moderno também encontra um sugestivo desdobramento no poema “As banhistas”, de Carlito Azevedo. Ao fazer

175 Ibidem, p. 92

176 Ibidem, p. 92

177 BENJAMIN, Walter. “Paris, a capital do século XIX – Exposé de 1935” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 65

178 Fazemos referência à canção “Futuros Amantes”, do álbum “Paratodos”, de 1993.

179 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Nífa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 119

180 Ibidem, p. 121

referência à *sonnabend*, termo que nos remete não só à Galeria de Arte parisiense, como também ao próprio conceito de *arte povera*, que buscou justamente “empobrecer” a obra de arte, aproximando-a do cotidiano por meio do uso de materiais como areia, madeira, sacos, jornais, cordas, feltro, terra e trapos, o poema termina por acentuar o seu movimento de declínio que encontra seu belo desenlace na cena sublime porque prosaica de um corpo feminino que dorme alheio ao seu observador que, através da janela, o vê sendo tocado, como o observador jamais poderia fazê-lo, pela textura da luz vertiginosa e, ainda uma vez, do pano.

Carlito Azevedo associa elementos de um lirismo ao rés-do-chão, em que “as coisas são o que são”, às intensidades dolorosas da separação [...] e da crueldade social [...] ele projeta sobre a realidade carioca [...] um sentimento de abandono familiar e violência amorosa [...] Nesse “mundo espesso, sublunar”, a realidade captada de ângulos muito precisos comporta sempre uma dimensão existencial, *num balanço entre exatidão e vertigem*¹⁸¹ [...]

A terceira banhista, feita igualmente obra de arte, é metaforizada em um quadro do pintor norte-americano de origem judaica Mark Rothko. Mas não interessa à figuração da imagem um quadro como *Baptismal Scene*, no qual predominam os tons claros e formas diluídas que recordam aquelas de expressionistas como Kandinsky, mas sim algo mais nervoso, diz o poema, o que nos traz de antemão os exuberantes tons de vermelho de alguns dos mais conhecidos quadros do artista. Sua peculiar exploração das cores certamente parece familiar a uma poesia cromática como a de Carlito Azevedo. Nas telas de Rothko, os quadrados de cores não são propriamente quadrados, mas o são de algum modo. Os contornos se diluem em manchas que subvertem enquanto ainda recordam algo da linha, até que uma mancha de cor logo se perde em outra. É quase como se o pintor visse a paisagem em cores e figurasse na tela as temperaturas quentes e frias, a convulsão ou o entorpecimento dos sentidos que as cores em sua materialidade são capazes de nos transmitir. Não parece distante o que faz Carlito quando produz sensações em seus poemas a partir da cor. A desmesura que parece estar em questão na terceira banhista pediria então um quadro quente, que pegasse fogo, incendiasse a si mesmo.

A bela imagem do “curto-circuito *sul l'herbe*” nos sugere algo da natureza desse corpo líquido – não podemos esquecer que se trata de uma banhista – figurado no poema. Interessante perceber que o poema descreve uma pose e, mais uma vez, se detém no detalhe de uma forma que se imobiliza temporariamente, restando, entretanto, carregada de movimento.

Como não lembrar da enigmática pose feita pela pálida figura feminina no famoso

181 PINTO, Manuel da Costa. “Carlito Azevedo” in: *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*, São Paulo: Publifolha, 2006, p. 55 Grifo nosso

quadro de Manet, que tem os olhos voltados para um hipotético observador ausente da cena?¹⁸² Como não ver justamente nessa bela figura nua, sentada sobre a grama em uma atitude aparentemente tão descontraída, com o pano azul envolvendo ainda uma de suas pernas, como se o tecido resistisse em abandoná-la por completo, mais uma das metamorfoses da *Pathosformel* Nífa no seu processo de declínio?

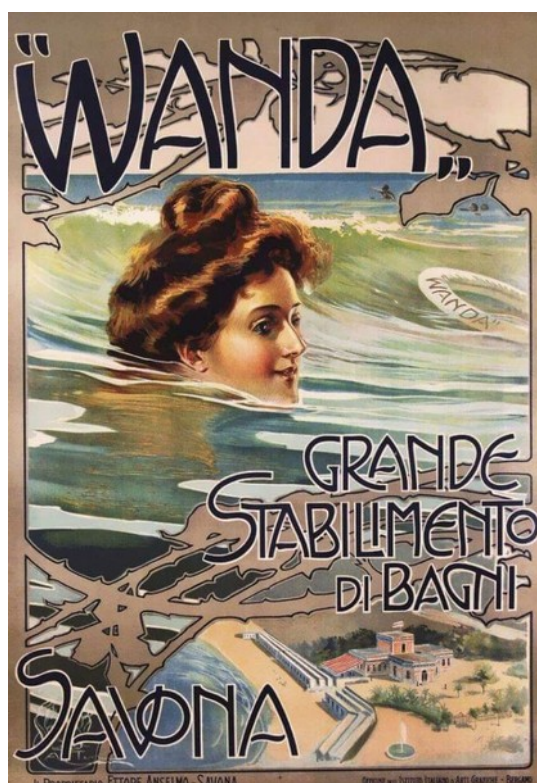
Há ainda, para além do estranhamento da cena que se passa no *Déjeuner sur l'herbe*, na qual parecem se tensionar temporalidades diferentes, o detalhe perturbador figurado à margem do quadro do pano que já resta sozinho, abandonado ao solo em meio às maçãs (outro elo perdido que comunica a cena com o mundo das divindades pagãs¹⁸³) -, em uma desordem do resto, surgindo como um vestígio deixado pelos deuses em sua convulsa passagem.

182 Em seu estudo sobre o *Déjeuner sur l'herbe*, de Manet, Aby Warburg buscou mostrar, como indica o próprio subtítulo de seu ensaio, a função pré-formatadora das divindades pagãs elementares para o desenvolvimento do moderno sentimento de natureza. Entre as divindades pagãs elementares, encontramos as ninfas da antiguidade nas quais Warburg reconhece justamente o modelo da personagem feminina do quadro de Manet. Como diz Warburg, a pintura de Manet “não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação” (p. 349). Neste sentido, Warburg recupera, além do modelo de Giorgione, do qual fala o próprio Manet, o modelo na Antiguidade e seu mediador italiano, do qual falam outros estudiosos da obra, como Gustav Pauli. “Trata-se de um Julgamento de Páris desenhado por Rafael a partir de um relevo de um sarcófago antigo [...] O desenho foi gravado por Marcantonio Raimondi, e no seu canto inferior direito se encontram três semideuses presos à terra, pousados e nus, que deram, no modo como estão situados uns em relação aos outros, o contorno dos movimentos das figuras que desjejuam na pintura de Manet” (p. 350). Na sutileza da recriação das formas anteriores, o quadro de Manet não apenas retoma diretamente o gesto feito pela “nínfa da fonte”, tal como ela aparece na gravura italiana, como também reforça tal gesto ao atribuí-lo também ao homem que aparece ao lado da “nínfa francesa”. O gesto da nínfa que, no contexto da cena retratada na gravura italiana, não se volta para o prodígio dos deuses, ao contrário do que acontece no seu modelo pagão em que as ninfas voltam a cabeça em êxtase para o alto, sugere algo como um abalo da força demoníaca dos deuses pagãos e uma “entrega destemida aos bens e à beleza primordiais da natureza” (p. 354). Tal entrega, como dissemos, é reforçada pela duplicação do mesmo gesto no quadro de Manet, sugerindo que o “sentimento moderno da natureza” é caracterizado por um olhar voltado à terra, ao mundo “sublunar”, de modo que, na obra impressionista, “o jogo das cores sob a luz branca excluiu a *accedia* do café da manhã divino” (p. 362). Desenha-se, dessa forma, algo como um divino preso à terra, um divino decaído, o que a figura dos semideuses, das divindades pagãs elementares, encarna tão bem. Escreve Warburg: “Comparando agora as três figuras que repusam no *Déjeuner sur l'herbe* com o sarcófago e a gravura italiana, vemos que o termo de ligação é a cabeça da nínfa da fonte, que está voltada para o espectador, presente na obra de Marcantonio. Ela, que com efeito deixou de contemplar o prodígio da ascensão, não apenas perdeu o motivo para a performance do gesto adorador característico da comoção momentânea, como ainda toma nota de um observador imaginário, que se acha na terra e não no céu. Em Manet, a sinfonia a três vozes que caracteriza a situação reforçou nitidamente a consciência do observador no sentido indicado pela gravura italiana: também o homem ao lado da nínfa francesa firma bem os olhos para fora do quadro” (p. 354) – WARBURG, Aby. “O *Déjeuner sur l'herbe* de Manet” in: *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

183 Aby Warburg, em seu estudo do quadro de Manet, também nos lembra que “a lógica suprapessoal da investigação da natureza com base na fantasia ainda nos brinda com um elo perdido entre a maçã olímpica e o desjejum secular francês” (WARBURG, 2015, p. 361).

Logo em seguida, o poema singulariza ainda mais a pose da banhista, expandindo o que já estava contido na expressão “curto-circuito” e falando então em “espasmo”. Estamos diante, neste sentido, de algo como uma *pose histérica* – suspensão carregada de movimento - de natureza indomável, o que o adjetivo “nervoso” que aparecia anteriormente parece reforçar. As imagens finais dão a impressão de se suspenderem em um delírio quase surrealista, muito próximo ainda das regiões limiares da loucura, e parecem transmitir algo do sofrimento que atravessa essas experiências extremas. O fogo e a água parecem indicar por sua vez a natureza fluida – esquiva e cambiante – desses corpos plásticos em que a dor não mais se distingue do desejo.

A quarta parte do poema nos traz uma outra banhista que se metamorfoseia em um desenho do poeta espanhol Federico García Lorca. Sua descrição erótica tensiona elementos prosaicos do cotidiano com objetos que convocam um imaginário mais elevado. Referida como a quarta em meio à série de figuras femininas que o poema constrói, essa banhista é comparada, em um minucioso e atento jogo morfológico, à “foice das ondas” ao fundo. Ou seja, o poema também a localiza na paisagem e costura uma espécie de drapeado de imagens no qual uma forma se dobra sobre a outra. O desenho da onda quando se eleva sobre o mar recorda, assim, os contornos de uma foice; assim como a onda, em sua mobilidade e impetuosidade líquida, recorda a banhista. Entre foice, onda e banhista, parecemos encontrar uma espécie de violência latente, o que ainda uma vez ata, em uma *morfologia afetiva*, as três imagens.



Aleardo Terzi, *Bagni Wanda*. Savona, 1900

As duas espécies de flores que aparecem nessa quarta variação - púrpura e violeta-bispo – lançam o poema ainda uma vez em um jogo cromático no qual a passagem da cor vibrante vermelho-escuro para o branco delicado da violeta-bispo talvez nos diga algo do conflito a atravessar a banhista, deixando ver o limiar no qual ela se suspende entre a devassidão e a inocência floral, como acontecia com as imagens femininas dançantes e “cheias de vida” espalhadas pelos cartazes do *art nouveau*. As flores que, de certa maneira, metaforizam o estado intervalar da banhista/ninfa, surgem então como um ornamento fundamental à figuração poética ao permitir compreender melhor a natureza ambígua da imagem que está em questão nos versos¹⁸⁴.

184 Em “Le langage des fleurs” (1970), Georges Bataille lembra justamente a relação de natureza simbólica entre as flores, a bela moça e o desejo. As virtudes afrodisíacas das flores, como ele escreve - que trazem consigo pela etimologia da palavra “afrodisíaco” a beleza ao mesmo tempo sublime e mortífera de Vênus - fazem despertar os sentimentos amorosos adormecidos mas que, como na primavera, se propagam tal como um “sopro espermático”, um vento de fertilidade que toma conta de tudo. “Seria muito simples, evidentemente, reconhecer as *virtudes afrodisíacas* das flores, das quais o odor e a visão, ao longo dos séculos, despertam sentimentos de amor nas mulheres e nos homens. [...] Muitas coisas podem se transformar na sociedade humana, mas nada prevalecerá contra uma verdade tão natural: que uma bela moça ou uma rosa vermelha significam o amor”. (grifo nosso) (BATAILLE, 1970, p. 175). Bataille lembra, inclusive, o papel decisivo do ornamento das flores – as pétalas – enquanto signo do desejo. Como ele diz, não são os órgãos sexuais da flor que despertam o fascínio e sentimentos de natureza erótica em quem a contempla, e sim a sua exuberante e provisória veste. “No que concerne às flores, surge em uma primeira abordagem o fato de que o seu sentido simbólico não é necessariamente derivado da sua função. [...] ao exprimir o amor a partir da flor, é a corola, mais que os órgãos sexuais, que se tornam o signo do desejo” (BATAILLE, 1970, p. 175). Georges Bataille busca desconstruir justamente a associação quase automática que empresta à flor e à jovem moça o valor de uma beleza ideal. A própria forma e o ciclo de vida de uma flor faria cair por terra essa idealização. Bataille nos lembra que as mais belas flores trazem internamente um “tufo de aspecto sórdido” (BATAILLE, 1970, p. 176) que elas exibem tão logo suas pétalas são arrancadas. A flor, como ele diz tão bem, “é traída pela fragilidade da sua corola” (BATAILLE, 1970, p. 176). Em seu *tomb*, as pétalas desnudam o órgão sexual da flor, por isso, elas se fazem essencialmente duplas, sendo, ao mesmo tempo, o signo da sua beleza e da sua falência. Tal lugar duplo termina por fazer da corola aquela que talvez seja uma das imagens mais eficazes de certa beleza que retira sua força da própria fragilidade, e que contém, desde o princípio, o germe de sua própria decadência. Dito de outra forma, a flor já traz desde o início a sombra da morte, *como se a sua beleza existisse apenas para morrer*. Talvez exatamente por isso, ela passou a ser, a partir de certo momento, tão insuportável para um poeta desde sempre atravessado pela sombra da morte, como foi Manuel Bandeira. Bandeira, e sua poesia de forma particular, sempre soube que o “*amor tem o odor da morte*” (BATAILLE, 1970, p. 176). “Parece, na verdade, que o desejo não tem nada a ver com a beleza ideal, ou mais exatamente que ele se exerce unicamente para manchar e murchar esta beleza que é para tantos espíritos sombrios e fechados apenas um limite [...] Representaríamos assim a flor mais admirável não, seguindo a verborragia dos velhos poetas, como a expressão mais ou menos insossa de um ideal angelical, mas, bem ao contrário, como um *sacrilégio imundo e luminoso*. (grifo nosso) (BATAILLE, 1970, p. 176 e 177). Trata-se de fazer o movimento que vai das partes visíveis da planta às suas raízes que se alastram de forma desordenada sob a terra; ir, nesse sentido, na direção do *impuro*, do que é comumente associado ao mal, à podridão, à baixeza. Não estamos, aqui, a propósito, muito próximos daquela região onde surpreendemos o destino moderno da ninfa com suas vestes que tombam ao solo feito pétalas gastas e murchas? (BATAILLE, 1970, p. 178).

Não por acaso, as flores foram também um ornamento decisivo na figuração das fluidas e eróticas personagens femininas que roubaram a cena no final do século XIX.

Os arranjos florais, feitos de grandes lírios brancos ou de nenúfares, com as longas hastes de junco, que parecem tão graciosos em cada penteado, evocam involuntariamente sílfides e náiades delicadas e suavemente esvoaçantes – assim como a morena fogosa não pode enfeitar-se de maneira mais encantadora do que com uma coroa graciosa entremeadas de frutos: cerejas, groselhas e até uvas tecidas com hera e ervas; ou ainda, com as longas fúcias de veludo vermelho flamejante [...]¹⁸⁵



*Alphonse Mucha, Bières de la Meuse (1897)
detalhe. Barcelona: Museu do Prado (Foto:
Maura Voltarelli)*

185 Veronika von G. apud BENJAMIN, Walter. “Moda” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 144

A vida das flores no *art nouveau*, como bem percebeu Benjamin, descreve um arco que “se estende desde as *Fleurs du Mal*, passando sobre as almas florais de Odilon Redon, até as orquídeas que Proust mescla à vida erótica de Swann”¹⁸⁶. Em outro momento, Benjamin também lembra que “nas *Fleurs du Mal*, o *Jugendstil* se manifesta pela primeira vez com seu tema floral característico”¹⁸⁷.

Na quarta parte do poema de Carlito, a banhista se converte em exuberante *forma feminina em movimento*. Ela irrompe como passista-tinguely, imagem que nos leva ao universo da arte cinética do escultor suíço Jean Tinguely. Além da exploração do som e do movimento em seus trabalhos, Tinguely construiu uma arte que, em diversos aspectos, buscou se aproximar do cotidiano ao utilizar, por exemplo, restos, o lixo da sociedade de consumo, transformando-os em obra de arte. Uma de suas obras mais conhecidas, *A Dança Macabra*, retoma um ritual muito comum na Idade Média em que a morte, representada como um esqueleto tocando uma rabeca, dança com os mortais enquanto os arrasta para a sepultura. A escultura foi criada com materiais inusitados, mais particularmente, objetos recolhidos de uma ruína incendiada próxima ao ateliê do artista. A obra de arte se constrói então a partir de escombros e ao ser pensada com o objetivo de provocar o movimento, ela, em um sutil deslocamento, se coloca em movimento, descrevendo em si mesma um movimento de dança.

O lixo, a ruína feita obra de arte, tudo isso é muito próximo do universo poético de Carlito Azevedo em um de seus gestos principais: o tombar *vers le sol*. Ao mesmo tempo, é importante compreender que toda essa quarta parte do poema gira em torno da ideia de movimento. Nela, o poeta parece montar uma série de imagens criando uma vertigem quase barroca, *um delírio de dança*. Surgem, assim, os “braços abertos em mastros de caravela” que imediatamente nos trazem a lembrança da célere Vitória de Samotrácia, vista por muitos como a encarnação do movimento.

Uma descrição da *Vitória de Samotrácia*, reproduzida pelo poeta e crítico de arte francês Joachim Gasquet a partir de seus diálogos com Cézanne, toma a célebre escultura – que nos chega como um fragmento - da figura feminina que cruzava os oceanos à frente da embarcação como uma “obra encarnada”, onde palpita o sangue, onde se imprime o movimento de toda mulher e o movimento das diferentes imagens e épocas históricas. É sugestivo o fato da escultura originalmente fazer parte de uma fonte em forma de proa de embarcação. A imagem feminina se

186 BENJAMIN, Walter. “Pintura, Jugendstil, Novidade” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 912

187 Ibidem, p. 917

destaca pelo magnífico drapeado estilizado de suas vestes e pelo ímpeto de vida que se desprende de todas as partes desse corpo de Ninfa pagã a deslizar furtivo no vento.

“o mármore aí significa ao mesmo tempo a *rede de um sangue* (a vida, a palpitação), a fragmentação ou o “objetivo” (porque essa estátua não é depois de tudo nada mais que um colossal fragmento), e enfim qualquer coisa que seria da ordem da aphanisis, do não-visto: “As vestes colam, as asas batem, os seios inflam. Eu não preciso ver a cabeça para imaginar o olhar, porque todo o sangue que bate, que circula, canta nas pernas, nos quadris, todo o corpo, ele passou como torrente no cérebro, ele subiu ao coração. *Ele está em movimento, ele é o movimento de toda mulher, de toda estátua, de toda Grécia [...]*”¹⁸⁸.



Vitória de Samotrácia, por volta de 220-170 A.C
Paris: Museu do Louvre

O mármore – quase uma encarnação da *potência do feminino* – empresta ao poema de Carlito toda a vitalidade que anima – desde sempre – as suas banhistas. Essa parte do poema não deixa de nos remeter àquilo que Aby Warburg chamou de movimento intensificado nas obras do Renascimento, no qual se percebia a sobrevivência de um *pathos* – violência, desmesura, desejo

188 GASQUET, Joachim apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*, suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 112 Grifo nosso

– próprio das obras de arte da antiguidade. “O mármore sabe também dançar, mesmo que ele seja esculpido em vista de um certo ritmo, como nós vemos ainda nos drapeados e nas figuras das *Aurai* do Túmulo das Nereidas”¹⁸⁹.

Philippe-Alain Michaud lembra justamente que Warburg substitui o modelo fornecido pela escultura por aquele da dança, “dando ênfase à dimensão cênica e temporal das obras”¹⁹⁰. Como diz Michaud, nesse contexto, “a divindade serena que servia de modelo ao belo ideal se transforma [...] em uma mênade de gestos convulsivos e transportes violentos”¹⁹¹. Marie-Anne Lescourret, em *Aby Warburg ou la tentation du regard*, retoma trechos de uma carta de Warburg à sua mãe onde ele fala sobre a ideia da sua tese sobre Botticelli, detalhando, entre outras coisas, a “descoberta de uma excitação patética sob a influência da Antiguidade, com Filippino (Lippi). O contraste entre o estático e o dinâmico”¹⁹².

é o movimento, a animação [...] a relação da arte com a vitalidade, com a vida, não enquanto naturalismo ou realismo, que continuam sendo transposições, transfigurações do mundo, mas enquanto resposta existencial à existência. Cada obra, cada livro é a expressão de um “espírito” - de um demônio, diria Goethe [...]¹⁹³

Por meio do passo dançante da ninfa – essa espécie de “topos retórico”, como disse a historiadora da arte Gertrud Bing, lembrada por Marie-Anne Lescourret, “que pertence a uma categoria de instrumentos expressivos que podem ser encontrados na literatura e nas artes visuais”¹⁹⁴ - se infiltra na renascença italiana uma antiguidade que, como lembra a autora, é “menos ideal que pagã”, identificada, tal como foi por Nietzsche e Burckhardt, como uma “duplicação, luta, animação, movimento, violência ou dança”¹⁹⁵.

No dançar de ritmos agilíssimos a percorrer o poema de Carlito Azevedo reconhecemos algo da dança das mênades pagãs no seu êxtase dionisíaco, no seu transbordamento que tangenciava as regiões limítrofes da morte. A própria morte se insinua e se expande no poema de Carlito que – em ecos baudelairianos - cria a sua própria dança macabra com uma atmosfera fantasmática feita de brumas e nevoeiros. A belíssima imagem do “parangolé de brumas” nos

189 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018, p. 72

190 MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Préface par Georges Didi-Huberman. Paris: Éditions Macula, 2012, p. 32

191 Ibidem, id.

192 LESCOURRET, Marie-Anne. *Aby Warburg ou la tentation du regard*. França: Éditions Hazan, 2013, p. 91

193 Ibidem, p. 95 Grifo nosso

194 BING, G. apud LESCOURRET Marie-Anne. *Aby Warburg ou la tentation du regard*. França: Éditions Hazan, 2013, p. 168

195 LESCOURRET Marie-Anne. op.cit., p. 177

traz os Parangolés de Hélio Oiticica, esta outra encarnação do *movimento intensificado* que leva à “descoberta do corpo”¹⁹⁶.

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona com o *ato de carregar* (pelo espectador), ou *dançar*, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental” [...] o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance*, em última análise. [...] A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisíaca”, que nasce do ritmo interior do coletivo [...] A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada [...] As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis, [...] em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens - [...] ¹⁹⁷

Beleza ornamental do movimento, as vestes levantadas, um drapeado de vestido,

“os veios profundos, invisíveis e subterrâneos,”¹⁹⁸

a unir as imagens no jogo de temporalidades que o poema encena diante de nós. O desafio parece ser então o de abrir o poema e, no drapeado do verso, no movimento ditado pelo seu ritmo, no espasmo de uma cesura, dançá-lo.

Todas as conexões morfológicas que vão sendo tecidas pela escrita poética trazem, ao final, suspenso no parênteses - como um ornamento que não sobra, mas é, ao contrário, fundamental para os vínculos insuspeitados agenciados pelo poema - o aviso, quase um alerta de perigo, de que tais olhos de *diabo amoroso* não podem ser encarados de frente. É preciso olhá-los por uma fresta, quase como se estivéssemos diante de outros olhos de Medusa, marcantes e mortíferos, de outra dança macabra como aquela de Salomé – demoníaca ninfa – que, enquanto dançava, condenava um homem à morte. “A cabeça de Medusa seria a figura desse terror ligado

196 OITICICA, Hélio, “Ondas do corpo” apud STIGGER, Veronica. “O Parangolé e a dança dos olhares” in: *Variações do Corpo Selvagem* - Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017, p. 25

197 Idem. “Anotações sobre o *Parangolé*” in: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 70 e 73

198 AZEVEDO, Carlito. “Lagoa” in: *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 21

à visão de alguma coisa que nós deveríamos ver e que falta nesse lugar. A cabeça cortada, como resto de um gesto “originário” de decapitação, seria a representação dessa falta com o efeito de terror que invariavelmente esse gesto produz”¹⁹⁹.

Louis Marin em *Opacité de la peinture* cita no capítulo dedicado a Filippo Lippi o ensaio de Freud “A cabeça de Medusa”, escrito em maio de 1922, e publicado postumamente em 1940.

O ensaio começa com a equação decapitar = castrar, dizendo que o terror da Medusa seria o terror da castração e este último estaria ligado à visão de alguma coisa que se esperava encontrar, mas que falta. Na interpretação de Freud, a cabeça cortada do profeta João Batista representaria a castração de Herodes, o pai, pelas duas mulheres, e a história igualmente seria atravessada por dois incestos: o de Herodes com a bela mulher de seu irmão, Herodias, e o incesto virtual de Herodes com Salomé, cuja dança se converte em seu objeto de desejo real.

A beleza de Salomé é aquela de um corpo dançante que, descrevendo o círculo do seu movimento, contorna a corte e o rei para fazê-lo enunciar a imprudente promessa: “Peça-me tudo que deseja, eu te darei, mesmo a metade do meu reino”. O que está no centro do círculo de sedução é o *objeto de desejo na sua virtualidade*: Holopherne como Herodes não sabem o que ele é; eles não sabem sobretudo que a beleza que os fixa e os prende, um e outro, é precisamente uma beleza de se-dução e que o corpo e a face que eles contemplam é somente o ter lugar de um objeto indizível e invisível que não é aquele que eles veem²⁰⁰.

Em uma comparação da Judite, do antigo testamento, e da Salomé, do novo testamento, Marin vai dizer que “a beleza feminina, da viúva como da virgem, é potência de morte pela decapitação (= castração) do homem”²⁰¹. A figura ambígua Judite-Salomé surgiria, apesar das peculiaridades de cada história, como “potência *perversa* da beleza feminina, como *sedução* da morte”²⁰². Não por acaso, o próprio Marin vai notar, ao comentar o quadro de Benozzo Gozzoli, “Salomé e o festin de Herodes”, a postura de mênade antiga assumida por Salomé ao dançar diante de um Herodes medusado, petrificado, com uma das mãos sobre o coração e levando na outra uma faca. No canto direito da tela, a faca é agora a espada que corta a cabeça de João Batista, “cabeça fálica”, escreve Marin, que, ao fundo, no que parece uma cena íntima entre mãe e filha, é depositada sobre o colo de uma Herodias majestosa, no seu seio. “Do colo de Herodias, pernas abertas, “sai” a cabeça sobre seu prato em uma conjunção impossível de nascimento e morte”²⁰³

199 MARIN, Louis. *Opacité de la peinture*. Essais sur la représentation au Quattrocento. Paris: Editions Usher, 1989, p. 176

200 Ibidem, p. 179 Grifo nosso

201 Ibidem, id.

202 Ibidem, p. 180

203 Ibidem, p. 184

Interessante notar que a poesia de Carlito Azevedo, em suas incursões ao domínio da dança, termina por falar de si mesma, como se o movimento próprio de seus poemas fosse, como tão bem percebe Carolina Jobbágy em texto sobre a antologia *Sublunar*, um movimento de dança, onde o trajeto fixo cede lugar à “pura oscilação” e o contínuo deslocamento de uma “escritura sinuosa”, para usar as palavras da autora, talvez nos permita falar, no caso da obra poética de Carlito, em escritura-serpente ou *escritura-Ninfa*.

Talvez o mais atraente e lúcido da antologia seja que a montagem resgata certo movimento próprio dos poemas de Azevedo. Valéry costumava comparar a poesia com a dança: não haveria em ambas nenhuma intenção de fixar um trajeto, de fazer do movimento um meio eficaz para atingir um destino, mas *pura oscilação*. Com o olhar despreocupado, quase prazeroso, e também intenso do *flâneur*, o “eu” destes poemas deambula focando, por um instante, sua atenção num objeto, ou num gesto, para logo perder-se outra vez. Não há rumo ou ponto de chegada, *somente imagens* que surgem roçando a plenitude e a nitidez, mas que logo se desfazem neste *contínuo deslocamento*. Um movimento que se traduz numa *escritura sinuosa*, feita ao mesmo tempo de velocidade e lentidão²⁰⁴.

A última das banhistas foge da tela, passa a existir fora dela, em uma existência que, no entanto, não exclui seu aspecto fantasmático, isto é, o fato dela *existir como imagem* diante do colapso da escrita. A parte VI descreve um belo movimento de aproximação, o gesto de colocar-se diante da imagem que vive e demorar-se nela, como perscrutando os seus mais íntimos e insuspeitados detalhes, o que nela há de subterrâneo, invisível, e que, no entanto, ainda palpita nas dobras do seu disfarce.

O espaço de uma vida inteira não seria talvez suficiente para apreender tal imagem fugidia, a escapar da própria tela, por isso Cézanne, que se debruçou sobre essas formas fluidas na sua conhecida série de pinturas intitulada justamente “As banhistas”, é trazido à tona nesse momento do poema, embora já o atravessasse desde o início.

O estado obsessivo do pintor diante do desafio de figurar tais *formas femininas em movimento* é sugerido pelo poema nos versos que aparecem entre parênteses, valendo-se do procedimento que vê o ornamento como sintoma da imagem. Na investigação das formas feita pelo poeta-pintor, a dimensão do esboço traz para o poema-tela o desafio de uma tarefa interminável que se indetermina em um convulso movimento. A hesitação criada formalmente no poema pela escolha do ponto de cesura entre dois verbos no gerúndio que sugerem, portanto, uma continuidade de ação, reforça a impressão de uma tarefa lançada ao infinito. Ao lembrar as

204 JOBBÁGY, Carolina. “Sobre Sublunar”. Tradução de Reynaldo Damazio in: *Cacto - poesia & crítica*, número 3, São Paulo, 2003, p. 21 Grifos nossos

técnicas de pintura, o poema parece igualmente enfatizar o gesto de levar até o limite todos os materiais de que dispõe para dar vida a uma imagem, fazê-la viver de novo de dentro do espaço da morte na coreografia da figuração.

Na série de pinturas de Cézanne dedicadas às banhistas, feitas entre 1898 e 1905, as manchas de tinta características de um estilo como o impressionismo, bem como o aproveitamento dos efeitos de luz na paisagem, são traços impressionistas que reconhecemos, em alguma medida, no olhar endereçado aos diferentes estados da matéria que percorre a obra poética de Carlito Azevedo, obra que parece se suspender em algum lugar entre o impressionismo e o surrealismo quando convoca e aproxima do chão atmosferas e corpos voláteis, certos estados oníricos que perfuram por dentro a sua materialidade poética, recordando os primeiros movimentos da poesia de João Cabral²⁰⁵.

205 A propósito da presença de traços impressionistas na poesia de Carlito Azevedo, Carl Einstein, em seu estudo sobre a arte do século XX, lembra justamente que os impressionistas “instituíram a natureza como palavra de ordem. Porém, esta foi definida como um drama de luz” (EINSTEIN, 2016, p. 06). Os planos flexíveis, a figuração do próprio movimento, da instabilidade das formas da natureza, a dissolução dos contornos, a fluidez de tudo, as pinceladas que se expõem em sua pulsação livre, tudo isso caracterizou um estilo visto como revolucionário por se colocar contra os padrões de uma arte acadêmica e clássica. Na literatura, Carl Einstein percebe o mesmo gesto de ruptura, de dissolução de toda e qualquer unidade em favor da mutabilidade, do provisório, do fragmentário, da sinestesia das cores e da luz. “Redescoberta da luz! Descobre-se uma nova interpretação da visão através da luz! A visão não é algo já dado e sim coturno cintilante difuso, um pedaço de corpo, uma resplendência, proporções de cores. [...] À estética platonizante, à doutrina das formas eternas, independentes, estáticas, são contrapostos o fator de impacto e a incitação subjetiva. [...] se encontravam, no lugar de formas homogêneas fixas, *luminosas mobilidades, escalonamentos, vibrações, a luz*. (grifo nosso) (EINSTEIN, 2016, p. 08). Nos poemas de Carlito, tudo igualmente parece “se confundir em luz” (EINSTEIN, 2016 p. 12), para usar a bela imagem de Carl Einstein, e as “sutilezas da sensibilidade” (EINSTEIN, 2016, p. 13) parecem ser também alçadas ao primeiro plano. “Preferia-se a sensação do devir ao ideal pronto e acabado, sombra da eternidade. [...] *tentou-se fixar a luz fugaz* [...] a própria luz produz por encanto as coisas, e essas são de fato sua criação, ela as configura e num átimo de novo as dissolve. O quadro não é senão a pausa colorida do fluxo dos acontecimentos. A natureza não é mais representada como forma durável. Agora ela é um *fenômeno flutuante*, tecido por minúsculas partículas de luz” (EINSTEIN, 2016, p. 15). O impressionismo, como lembra Carl Einstein, incomodou o burguês porque tornou provisórias todas as suas certezas ao promover deslocamentos incessantes e colocar, de certa forma, o sintoma, ou seja, o fluido, em seu centro. Nesse sentido, se os impressionistas são vistos pelo próprio Carl Einstein como naturalistas, na medida em que seguiam as suas impressões fisiológicas, suas paisagens talvez não sejam tão alheias ao erotismo e ao desejo, talvez não sejam meros fenômenos físicos. São superfícies, de fato, mas, dialeticamente, são *superfícies vertiginosas*, paisagens que, ao se fazerem fluidas, se fazem eróticas. Nesse ponto, estilos tradicionalmente colocados em lugares tão opostos, como o *art nouveau* e o impressionismo, terminam por se encontrar justamente nas flutuações imprevisíveis do sintoma à medida que ambos têm, como aquela que talvez seja a sua característica principal, a fluidez, ainda que entre eles persista a diferença fundamental em relação à linha, ao contorno das figuras, essencial no *art nouveau* e dissolvida no impressionismo. Ainda assim, no centro dos seus paradoxos, o *art nouveau* terminou por conceber algo como uma *linha fluida* que dança tempestuosa por toda figuração, associando construção e fluidez. A natureza é igualmente outro ponto de contato e ao mesmo tempo de ruptura entre os dois estilos. Se o *art nouveau* a estiliza, o impressionismo faz dela difusa em suas manchas, toques (*touches*) de cor, em suas variações de luz. Talvez, por essa

Nas cenas das banhistas pintadas por Cézanne, a atmosfera parece se fluidificar borrando-se na indefinição das manchas de tinta. Os corpos de formas curvilíneas e aspecto fantasmático se debruçam, se deitam, se voltam para a água, em algumas cenas, se banham, e são sempre retratados em sua relação com a água. A atmosfera que salta dos quadros parece ser aquela de um *entorpecimento amoroso*, uma certa pasmaceira que a predominância dos tons azuis contribui para reforçar, característica de longos períodos ociosos reservados apenas ao deleite dos sentidos, onde experimenta-se algo como uma suspensão do tempo. Algo das imagens recorda a epígrafe escolhida por Carlito para o livro que ele dedica às banhistas, como se as formas femininas estendidas sobre a areia da praia, ou banhando-se no mar, ou desfilando contra a linha do horizonte, lhe fizessem lembrar essas outras banhistas de Cézanne, lhe fizessem mergulhar no mundo das ninfas que proclamam, antes de tudo, como já nos mostrava Ovídio em sua descrição da ninfa Sálmacis, o “direito à preguiça”, transgredindo o mundo do trabalho e das obrigações em favor de uma existência cujo objetivo principal é saciar todos os desejos.

[...] E aqui vê uma lagoa de água cristalina,
límpida até ao fundo, [...]
Ali morava uma ninfa. Não era ela propensa a caçadas,
ou habituada a retesar o arco ou a competir em corrida:
era a única das Náíades que a veloz Diana desconhecia.
Consta que, muitas vezes, suas irmãs lhe tinham dito:
“Ó Sálmacis, pega num dardo ou na colorida aljava,
e alterna as tuas horas de lazer com fatigantes caçadas.”

perturbadora proximidade entre os dois estilos - que poderia nos permitir ver o *art nouveau* como um estilo não tão distante da racionalidade quanto possa parecer, e, ao contrário, o impressionismo como um estilo não tão distante do erotismo e da experiência em qualquer uma das suas fases - muitas cenas de traços artenovistas em nossa literatura foram rapidamente descritas como impressionistas e, no sentido inverso, obras de traços impressionistas foram logo vistas como ornamentais e barroquizantes, como é o caso da obra de Carlito Azevedo. Enquanto que o mais interessante em termos de pensamento, talvez fosse ver, em certas manifestações literárias, *reverberações inquietantes dos dois estilos*. O próprio Carl Einstein vai lembrar, em um segundo momento, que mesmo representando o objeto a partir de um ponto de vista naturalista, o impressionismo não deve ser reduzido a ele, no sentido de que o estilo foi, aos poucos, adquirindo formas mais firmes em sua busca por uma criação figurativa especial, principalmente com Renoir e Cézanne, preocupando-se com a formulação mais precisa do espaço, com o volume. Em Renoir, por exemplo, se o pano de fundo permanece impressionista a pairar num “brilho vaporoso” (EINSTEIN, 2016, p. 29), os corpos que se recortam contra ele são “aprimorados à maneira antiga” e, completa Carl Einstein, “no espírito da Antiguidade, como por encanto, ele faz surgir fragmentos de formas antigas com a nova técnica” (EINSTEIN, 2016, p. 29). No caso da obra de Cézanne, como percebe Carl Einstein, os próprios contrastes de cor criam o contorno. Vai-se, assim, da cor à forma, da sensação à estrutura e a impressão se precisa. “Cézanne forçava os corpos coloridos maleáveis a se tornarem formas” (EINSTEIN, 2016, p. 30 e 34). E, por fim, diante de uma obra como a de Van Gogh, não mais se pode dizer que o impressionismo seja um estilo de superfície, ausente de *pathos*, já que Van Gogh fez da paisagem um espelho dos seus tormentos internos, refletiu nela, em seus alucinógenos tons de amarelo, o vasto mundo de seus fantasmas. “A cor vai agora além da constatação atrativa visível, ela corresponde a uma paixão, a um *pathos* íntimo” (EINSTEIN, 2016, p. 41).

Mas ela não pega num dardo, nem em colorida aljava,
 nem alterna o seu lazer com as fatigantes caçadas.
 Em vez disso, ora banha o formoso corpo na sua fonte,
 ora, tanta vez, penteia o cabelo com um pente do Citoro,
 e vê o seu reflexo nas águas, a ver o que lhe fica melhor.
 Por vezes, cobrindo o corpo com uma veste diáfana,
 estende-se sobre macias folhas ou sobre um prado macio,
 muitas vezes colhe flores. [...] ²⁰⁶



Paul Cézanne, *Banhistas* (1898-1905)

“Todo poeta é de oposição, porque não está de acordo com a condição humana – ele gostaria que todos fossem belos, jovens, altos e amados e que a vida, sem nunca envelhecer, transcorresse em prazeres e delícias intermináveis”²⁰⁷

Flora Sussekind vê na epígrafe de *As banhistas* justamente uma “imobilização do instante”²⁰⁸ que se tensiona com a sugestão inicial de movimento contida tanto no título da obra, quanto na ilustração “Menina tirando a roupa”, do pintor e gravurista suíço Félix Vallotton, que

206 OVÍDIO. “Livro IV – Sálmacis e Hermafrodito” in: *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007, p. 113 e 114

207 Do poeta, dramaturgo e ensaísta polonês Zbigniew Herbert.

208 SÜSSEKIND, Flora, “A poesia andando” in: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.174

aparece na capa do livro. “*Tensão entre temporalização e figuração, momento e sucessão, o poema e a série, que parece fundamental ao livro*”²⁰⁹.

*How motionless! - not frozen seas
More motionless!*

As banhistas – essa outra forma assumida pela ninfa pagã na modernidade – também aparecem em uma série de quadros pintados pelo francês Pierre Auguste Renoir. Nas imagens de Renoir, percebemos a mesma fluidificação da paisagem em cores vivas e esfumadas. Os corpos “à maneira antiga” trazem formas curvas, arredondadas, e em Renoir temos uma particular flacidez que da paisagem parece se infiltrar nos corpos. As banhistas, jovens meninas, também se entregam ao deleite à beira d'água, como se a proximidade com o líquido lhes aguçasse os sentidos. Algumas, como em Cézanne, se banham, levantam e arrumam os cabelos, outras se secam, acompanhadas do pedaço de tecido que lhes serve como uma espécie de toalha.

No poema serial de Carlito Azevedo, as banhistas fora d'água, trazidas para o poema tal como elas aparecem na série de pinturas de Cézanne, são apresentadas primeiro na sua condição de mortas, o que a comparação com os peixes mortos na lagoa nos sugere. Elas estão mortas à medida que existem como imagem. No entanto - e o sinal gráfico de travessão marca um deslocamento fundamental que se dá no poema - a imagem não é mais cópia imperfeita da realidade, ela é a própria realidade não mais representada e sim apresentada – *forma de presença* - diante de nós.

Se a imagem é a realidade, isto quer dizer também que a realidade é inconstante, e tal como a imagem, ela aparece e desaparece, cintila descontínua, de sorte que, mesmo ausente, ela está presente em seus vestígios e ruínas. Mais ainda: *se os atributos da escrita equivalem aos da imagem*, isso significa que não há história sem a interrupção da história, assim como não há imagem sem a interrupção da imagem²¹⁰.

Como num lance de dados – *hélas!* - estamos diante da banhista que conhece uma vida fantasmática, uma vida das imagens, ou, para lembrar Coccia, conhece a eternidade de uma vida sensível. E se trata de uma jogada sutil da obra de arte que não pode de fato usar modelos vivos porque todos os seus modelos já estão mortos, incluindo a própria linguagem. Nesse caso, ela deve existir para além de seu próprio fim – existir como fantasma – conhecer uma *existência nínfica*. O sensível é, em todo esse processo, tirado do seu lugar de inferioridade, pois *viver*

209 Ibidem, id.

210 ANTELO, Raúl. “História (s): a arte arde” in: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018 (prefácio), p. 16 Grifo nosso

como imagem, ou, *viver nas imagens*, talvez seja o único modo possível de existência e de resistência à dificuldade da época. Aqui também o desejo – do qual a Nínia é imagem – “pequena morte no ápice de vida”, ocupa um lugar fundamental. Quase poderíamos dizer, a partir da célebre frase surrealista, e pensando especificamente na poesia de Carlito Azevedo: *a poesia será desejo ou não será*.

Os movimentos finais de “As banhistas” parecem concentrar todo esse processo. Ao metaforizar algo que parece ser a própria morte da obra de arte quando esta se torna mercadoria, ou mesmo a própria morte do sujeito esvaziado da dimensão sensível, da experiência do desejo, o poema nos recorda o gesto que é puro desejo de *dizer sim*, de se deixar tocar pela brisa, pelo ruído do mar. Como outrora fez a poesia bandeiriana, ele parece nos chamar a “viver de brisa”, a mergulhar nas águas turvas da banhista, olhar de frente o enigma trazido ao poema na figura do *ptyx*, cujo sentido se esquia. Talvez um outro modo de nos chamar a olhar de frente o abismo do que no poema nos olha e se abre em pergunta.

Por que justo nesse beijo,
sigla de ouro e veneno
que enigma meu desejo
com lacre azul metileno?²¹¹

A palavra *ptyx* que, na poesia brasileira, aparece também na obra de Drummond, apareceu pela primeira vez no poema de Mallarmé *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*, conhecido também como *Soneto em ix*. Em texto de Fabiana Angélica Nascimento, “Ptyx: a palavra em ação”, são discutidos os possíveis sentidos para a palavra e também a sua relação com a obra de Mallarmé. Em um dos momentos do texto, ela traz aquele que seria um possível significado da palavra.

De acordo com Octavio Paz (1972) e Gretchen Kromer (1971), atribui-se a Émile Noulet a elucidação do mistério: “[...] se nos remontarmos à origem grega da palavra, ficamos conscientes de que a ideia de dobra é fundamental... *ptyx* significa uma concha, um desses caracóis que ao aproximarmos do ouvido nos dão a sensação de escutar o rumor do mar.”²¹²

Saímos do poema de Carlito, embora o poema não saia de nós, com a sensação de que *ptyx* surge como mais uma das metamorfoses da *Pathosformel* Nínia. A concha, não podemos esquecer, fez parte desde sempre da figuração das ninfas talvez porque a concha - cujo desenho

211 AZEVEDO, Carlito. “Vers de circonstance” in: *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 37

212 NASCIMENTO, Fabiana Angélica. “Ptyx: a palavra em ação” in: *Lettres Françaises*, Araraquara, v. 2, n. 14, p. 275-284, 2013. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/5920/5170>>. Acessado em: 29 out. 2015.

de sua superfície não se distancia daquele de um drapeado - reflete em si mesma a potência fluida do feminino enquanto um enigma que se suspende, que nunca se resolve, que se fecha apenas para se abrir, ou que se abre apenas para se fechar novamente.

Não por acaso, diante do paradoxo no qual se debatem as banhistas-ninfas, o livro de Carlito Azevedo, como percebe Costa Lima, “elege a antítese como veículo do processo e o processo como meio de precisar a tensão”²¹³. Quase como um desdobramento do paradoxo, a antítese permite ver a dimensão dupla da poética de Carlito Azevedo, na qual, ainda segundo Costa Lima, “não há simplesmente um lugar negro, a “vida turva”, e a ptyx da salvação. Em ambos, há perdas e ganho; melhor seria dizer que há o ganho-perda e a perda-ganho”²¹⁴. Ou seja, trata-se sempre das duas coisas - o beijo é ouro e veneno - algo que se dobra sobre si mesmo de modo que, ao final, não distinguimos mais o ptyx, o poema, a Ninfa, enigmas inquietantes como são, desde sempre, os movimentos do desejo. E então, podemos talvez dizer, com o verso cabralino, que “um tempo se desdobrou do tempo”, como um drapeado de Ninfa. “A potência ela mesma é ato, escreve Deleuze, é o ato da dobra”²¹⁵.

Quase como uma continuação do poema anterior, “Las pequeñas bañistas” apresenta mais uma das variações desse corpo líquido e volátil e continua a reverberar o diálogo com as artes visuais, trazendo, agora, as banhistas da série de Félix Valloton que ilustram o livro.

Construído em dísticos, o poema se inicia como uma descrição das pequenas banhistas. Os dois pontos ao final do primeiro dístico reforçam seu tom explicativo, como se, logo depois de anunciadas as banhistas, o poema nos indicasse que irá “demorar-se nelas”, conferindo espessura por meio da linguagem poética à existência enquanto imagem dessas *formas femininas em movimento*.

O texto poético monta então uma constelação de detalhes. O primeiro deles diz respeito aos círculos figurados sobre a água que podem ser percebidos na gravura de Valloton que aparece na última página de *As banhistas*. No olhar que nos é dado pelo poema, as pequenas meninas que se banham parecem nascer de tais círculos exatos. A característica de exatidão emprestada ao círculo parece convocar uma precisão geométrica que, no entanto, é perfurada pelas figuras femininas que nascem, acorrem à superfície, a partir de seu centro ou, talvez possamos dizer com Agamben, de seu vórtice. Os círculos que se formam são, antes de tudo, perturbações na superfície da água que se mostra, ela mesma, pregueada. Ao dizer que as

213 LIMA, Luiz Costa. “Carlito Azevedo: As Banhistas” in: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 176

214 Ibidem, id.

215 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002, p. 40

meninas parecem sair de dentro de tais círculos, o poema não deixa de sugerir que elas é que seriam a origem de tais perturbações, de tais pontos de vibração quase hipnóticos a desenhar-se sobre a água na gravura de Vallotton.

Mas perguntei a mim mesmo o que eu recebia ali? Algo cinético e fluido²¹⁶.



Félix Vallotton, Menina tirando a blusa (1893)

A bela imagem da “altura sagarana das coxas” envolve o poema desde o início em uma atmosfera erótica e igualmente sugere, pelo significado da palavra que também convoca nossa tradição literária, o trajeto longo, cheio de obstáculos e perigos, algo próximo a uma saga que parece corresponder à perseguição de tais formas líquidas escorregadias.

O poema então se desenrola em um desfile de atributos sensíveis e realiza o gesto de feições impressionistas que percebe a ação da luz na modificação da paisagem e das figuras que nela surgem. Aparecem no poema nomes exóticos de plantas e minerais. As *stanhopeas*, gênero botânico da família das orquídeas, e a ágata, pedra que apresenta uma diversidade de cores dispostas em faixas paralelas não concêntricas, usada em jóias ou objetos ornamentais, compõem uma atmosfera em que o aspecto das coisas se turva.

A experiência construída no poema, gestada na imagem, diante da imagem, com a cumplicidade dos diversos elementos da natureza, não poderia se dar em um plano etéreo, no ar,

216 AZEVEDO, Carlito. “Beijo II” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 142

sobre as ondas, por isso, ela acontece *nas* ondas, na superfície líquida perturbada de onde nasce e onde se modifica esta forma de intensidade tão variada e múltipla quantas são as possibilidades cromáticas de uma ágata. O adjetivo que compõe a esquiva e inesperada imagem da “ágata acebolada” - que nos surpreende desde já, como muitas imagens de Carlito, pela nem um pouco usual ou corriqueira associação de ideias, texturas e palavras - nos invade como um aroma úmido e ácido.

Diante da imagem, nos surpreendemos então no vórtice dessa religião chamada maresia que não parece ser outra senão a religião do desejo a nos arremessar no rosto o frescor de uma imemorial *brise imaginaire*.

A brisa volta a aparecer no poema “Banhista”, que sucede o poema anterior. Em versos deslocados, que vão e vêm em ritmo ondeante, o poema se compõe plasticamente. Os versos desfiam um instante que parece suspender o tempo, agenciando diferentes temporalidades. A localização no espaço e no tempo – em frente ao mar em um dia de verão – arrasta o leitor para o que parece ser o gesto de ler um poema. A voz, essa materialidade volátil que acontece para se perder no tempo, participa do jogo tensivo do poema. Tais materialidades voláteis, entre as quais encontramos a luz, a fumaça, os vapores, as névoas e neblinas, sempre tão presentes na poesia de Carlito, concentram em si mesmas a tensão corpóreo e etéreo, que talvez possamos chamar uma *tensão de Nífa*. São corpo, em alguma medida, mas sempre um corpo que se perde.

O adjetivo “acesa”, em diálogo com o que acontecia no poema anterior, envolve o poema em uma atmosfera quente, de desejo, que aos poucos vai se acentuando. O verso que, assim como a voz que o lê, tem no instante do seu acontecimento também o seu instante de morte, é tido como uma espécie de explosivo, algo inflamável, que pega fogo. Algo incendiário, portanto, cuja força de destruição se mede com a sua força de sobrevivência.

O verso é igualmente ativador e perturbador da memória, processo que vem destacado graficamente por meio de um travessão que isola o período do restante do poema, como um instante à parte dentro de outro instante à parte. Trata-se, ainda, de algo inesperado, sintoma violento que subverte e desarranja todas as coisas, um *pathos* cujo transbordamento de natureza dionisíaca se denuncia no incêndio dos cabelos daquela que lê o poema, mas que, naquele instante, não é mais apenas alguém que lê um poema, mas sim uma espécie de nínfa - *forma feminina em movimento* que se confunde com o poema lido, pois tem como ele uma pele de fogo, um ardor de desejo - e que denuncia sua natureza fluida quando a água transborda de seu corpo aberto, *rasgado* pela brisa do mar.

O jogo com os elementos fogo e água que o poema traz entre parênteses, como se fosse

algo que não precisaria ser dito, mas que, paradoxalmente, mostra-se essencial ao trazer algo da natureza da imagem que está em questão nos versos, denuncia justamente a lógica sintomática a perfurar por dentro – incendiando - o esquadro da paisagem sutilmente capturado no poema.

A atmosfera quente e acesa – na iminência do incêndio – que vemos no poema “Banhista”, aparece também no poema “Seixos quentes (baigneuse)”. Construído em duas partes, todo em dísticos, o poema também descreve uma paisagem. O desenho do mar, dos rochedos e do céu é feito em cores quentes, as vagas vermelhas se entrelaçam umas nas outras, e o céu “leopardado”, salpicado de nuvens, encontra na descrição animalesca o seu aspecto selvagem. O adjetivo “acesa” que, no poema anterior, caracterizava a voz que lia o verso incendiário, volta a aparecer nesse poema, emprestando à paisagem uma vitalidade própria dos movimentos do desejo. Este último, central à descrição da paisagem, surge como palavra corpórea, palavra que é corpo na extensão de sua materialidade. E sobre a palavra-corpo caem os seixos, esses fragmentos de mineral ou de rocha que o poema convoca.

A segunda parte do poema desloca a descrição da paisagem para o imaginário daquela que o poema sugere ser, talvez, uma figura feminina adormecida à beira da praia. Ao mesmo tempo, um hipotético observador da cena é quem imagina os seus pensamentos, aquilo que ela *fia por dentro*. O segundo movimento descreve então aqueles que seriam os estados interiores da *baigneuse* adormecida. O gozo, o tresvario - movimento selvagem e convulso, próprio dos delírios e contradições do desejo - compõem esse segundo momento que se abre também em uma dupla coreografia – para cima e para baixo – em uma alternância de contração e relaxamento. Até que, atingido o ápice, a forma feminina suspende - feito uma onda que desmaia - a sua dança histórica, e, latente de movimento, flutua, tal como uma Vênus sobre o mar, sobre todas as coisas.

O que ensaia o poema parece ser, então, uma sutil dialética dos estados interiores e exteriores, como se a paisagem quente talvez imaginada em sonho pela *baigneuse* refletisse o desejo que lhe queimava por dentro. O tresvario psíquico descobre-se então refletido na paisagem entorpecida pelo calor, ela mesma em estado de suspensão, como se o tumulto de desejo que anima a Ninfa estivesse indicado no incêndio da paisagem, “a saber os movimentos conjugados entre o mundo visível que passa diante dos olhos e a *energia do olhar* ele mesmo: seu desejo, subitamente, de não mais buscar reconhecer, fixar, mas se abandonar livremente à fluidez das formas”²¹⁷.

217 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018, p. 49



Pierre-Auguste Renoir, *Banhista deitada à borda do mar* (1841 a 1919)

O poema não nos faz recordar, a propósito, uma das *baigneuses* pintadas por Renoir que, justamente, dorme à beira do mar, dando-nos a inquietante impressão de que sonha, enquanto a paisagem, como um espelho, parece indicar o prazer que ela experimenta naquele momento, prazer que o desenho e a pose de seu corpo denuncia? Como não ser atraído diante da banhista tombada sobre o solo, separando-se deste apenas por um delicado tecido branco que apara a sua queda, pelo rochedo cor de fogo, vermelho, que se levanta e se dilui no céu quente quase como a fumaça de um incêndio?

O próprio título do poema de Carlito nos sugere a aproximação da ninfa adormecida, desfeita de suas vestes, com a paisagem, como se os seixos quentes que ele destaca fossem talvez apenas uma metamorfose da *baigneuse* que vem suspensa no parênteses como um sintoma a subverter o tempo, uma visão *extática* do desejo.

Se a Ninfa, morfologicamente, se deixa ver também em uma paisagem incendiada, assim como o tumulto de desejo que a alma se expressa em suas vestes e cabelos em movimento; certos estados convulsos da atmosfera, por exemplo, as tempestades, dilúvios e ventanias, guardam também uma natureza de ninfa em tudo que esta imagem possui de mortífero, demoníaco e indomável.

Em “Sobre ela”, os versos muito curtos parecem lançar-nos no abismo dessa experiência

de desejo e morte, traçando um cenário repulsivo, infestado de vermes e pragas que trazem em comum com as ninfas uma natureza pestilenta, de coisa que se alastra e toma conta de tudo. As viúvas negras, animais de má sorte que se dedicam à tarefa ninfal de tecer suas traiçoeiras teias, o enxofre, matéria-prima da pólvora, inflamável, o vazio da morte, o opressivo peito diante da violência da experiência; tudo isso nos dá algo da potência ambígua dessa *forma-tempestade* que varre o tempo.

Sobre ela
mesmo as
tempestades

não desabavam
senão
temerosas²¹⁸.

Nossa historiografia literária é justamente perturbada quando percebemos que uma outra insuspeitada banhista de nossa literatura parece poder ser encontrada muito antes daquelas celebradas por Carlito Azevedo na figura de Iracema – a virgem dos lábios de mel. Como sabemos, Iracema, em guarani, significa justamente “lábios de mel”, o que traz para o célebre romance de José de Alencar a tradição mitológica que associava as ninfas às abelhas e ao mel. Os lábios, centrais na figuração de Iracema, lugares limiares e redutos do desejo, igualmente nos trazem o termo grego *nymphé* – os pequenos lábios.

Logo em sua primeira irrupção no romance, Iracema é descrita como a “virgem dos lábios de mel”. A palavra “virgem” é repetida ao longo de todo livro e Iracema é muitas vezes referida apenas como “a virgem”, reforçando o fato de que tal condição é essencial para a compreensão da natureza da imagem feminina que parece estar em questão no romance.

Se nos atentarmos na primeira descrição que o romance nos traz de Iracema, veremos ainda que diversos elementos fundamentais na figuração das ninfas, seja enquanto personagem mitológico, seja enquanto motivo iconográfico, se fazem notar. Além dos lábios e do mel, os longos cabelos, “mais negros que a asa da graúna”, e o passo ligeiro, “mais rápida que a ema selvagem”, aparecem em meio ao detalhe do pé, gracioso e nu, capturado no seu deslizar sobre a grama verde crescida com as primeiras águas. Uma sinestesia que acende o desejo também se desdobra das linhas e o sorriso de Iracema tem gosto, assim como seu hálito tem cheiro.

218 AZEVEDO, Carlito. “Sobre ela” in: *As Banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 48

Iracema, a *virgem dos lábios de mel*, que tinha os *cabelos mais negros que a asa da graúna*, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. *Mais rápida que a ema selvagem*, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. *O pé grácil e nu*, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas²¹⁹.

Ao longo do romance, são diversos os momentos em que Iracema aparece banhando-se no rio, ou mesmo banhando-se ao sol. O verbo “banhar” é assim utilizado de maneira frequente, como se o romance quisesse sugerir sua natureza líquida, a umidade que impregna todas as suas formas. Outra atividade a que Iracema é constantemente associada no romance é aquela da tecelã, atividade, como sabemos, ninfal por excelência. Ela tece as redes em que descansa, as cestas nas quais leva as frutas ou as flores que colhe na mata. Mas Iracema, é, antes de tudo, aquela que “guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho”²²⁰, o que faz dela algo como uma moderna guardiã das águas mentais, como foram, na antiguidade, as ninfas visionárias.

Ela igualmente vai surgir, em outros momentos, como uma aparição, “surgiu o vulto de Iracema”²²¹, que passa apressada e fugitiva, “segue o rasto ligeiro da virgem arisca”²²², “a filha do pajé passara como uma flecha”²²³, cujo mel dos lábios “tem na doçura o veneno”²²⁴. Uma virgem, de início, inacessível, “da virgem não possuía senão a imagem”²²⁵, mas que, ao passar, igualmente deixa seu rastro de possessão e desejo, “mas a onda de perfume que deixava na brisa a passagem da formosa tabajara açulava o amor no seio do guerreiro”²²⁶.

Entre os diversos banhos de Iracema ao longo do romance, destacamos um em particular, aquele no qual a índia, depois de já ter se tornado esposa de Martim, banha seu corpo nas águas daquela que acabou conhecida como a “lagoa da beleza”, por ser o local no qual Iracema se lavava, e então, tal como se passava nas narrativas de Ovídio, as águas das ninfas surgem novamente como veículo de metamorfose.

Perto havia uma formosa lagoa no meio de verde campina. Para lá volvia a selvagem o *ligeiro passo*. Era a hora do banho da manhã; atirava-se à água, e nadava com as garças brancas e as vermelhas jaçanãs. Os guerreiros pitiguaras, que apareciam por aquelas paragens, chamavam essa lagoa Porangaba, ou *lagoa da beleza*, porque nela se banhava Iracema, a mais bela filha da raça de Tupã. E desde esse tempo as mães

219 ALENCAR, José de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 20 Grifos nossos

220 Ibidem, p. 27

221 Ibidem, p. 28

222 Ibidem, p. 34

223 Ibidem, p. 46

224 Ibidem, p. 40

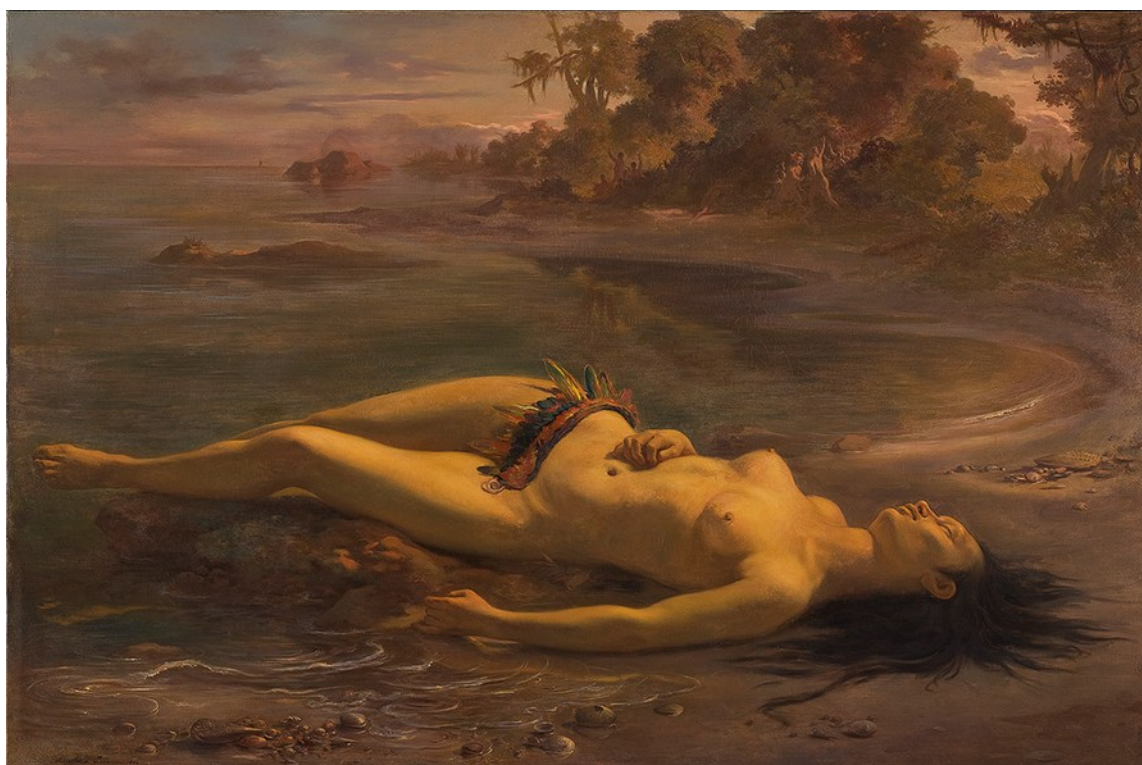
225 Ibidem, p. 63

226 Ibidem, p. 70

vinham de longe mergulhar suas filhas nas águas da Porangaba, que tinha a virtude de dar formosura às virgens e fazê-las amadas pelos guerreiros²²⁷.

Iracema aparece também, ao final do romance, como uma imagem de fertilidade, encarnando no seu caminhar de passo altivo a potência do feminino, a força nínfica. A morte de Iracema ao final do romance nos parece, ao contrário do que poderiam levar a crer algumas interpretações, menos um sinal do domínio do colonizador branco sobre o colonizado indígena, ou uma imagem da mulher índia subjugada pelo homem branco, e mais algo como um último gesto de insubordinação do feminino nínfico. Ao morrer, Iracema desperta novamente em Martim o amor que vinha adormecido, quase morto. Ao morrer, ela o condena a amá-la para sempre. Além disso, ao deixar de ser virgem, e por ser justamente a guardiã do segredo da jurema, ou seja, justamente por ser uma ninfa, Iracema já se sabia condenada à morte pela profecia de seu povo caso se unisse a um homem. A morte aparece então quase como o último recurso que poderia salvá-la ao devolver-lhe novamente sua condição de inacessibilidade, condição nínfica por excelência.

Iracema nos chega, nesse livro que encena o movimento de tudo, como uma lembrança, “agra saudade”²²⁸, que se recusa a morrer, ainda que tudo passe sobre a terra.



Moema, Victor Meirelles (1866)

227 Ibidem, p. 88

228 Ibidem, p. 118

Parte 3 – As manifestantes

Na obra poética de Carlito Azevedo, encontramos uma outra metamorfose da Ninfa na figura das manifestantes que aparecem de forma mais expressiva no seu penúltimo livro, *Monodrama*.

A manifestante surge desdobrada em várias logo no poema de abertura de *Monodrama*, intitulado “Emblemas”. A organização espacial do poema na página nos remete a uma espécie de estrutura em relâmpago, como se os curtos blocos de texto dispostos no início e no final de cada página fossem quase como faróis desconstruídos dentro da noite, aparentemente desconexos entre si, que guardam, entretanto, uma sutil costura percebida no que parece ser o gesto comum a todos os “emblemas”: *a potência de indignação que se encontra com o desejo*.

É importante refletir, de início, sobre o sentido da palavra “emblemas” que dá título ao poema. Um emblema nos reporta à ideia de alegoria, ou seja, uma imagem, ou mesmo um objeto concreto que representa uma ideia abstrata. Podemos pensar de imediato na alegoria da caverna de Platão, justamente uma imagem criada para representar uma ideia: aquela da separação hierárquica entre o inteligível e o sensível. Separação que, a propósito, parece ser constantemente borrada, subvertida, na particular excursão ao sensível que parece caracterizar a poesia de Carlito Azevedo. Nessa poesia, como percebe Susana Scramin, “tanto a “cosa mentale” quanto a “cosa nostra” são as faces da mesma moeda”²²⁹.

No caso específico de “Emblemas”, talvez possamos pensar o poema como uma série de “imagens da pura desconexão”²³⁰, criadas pelo poeta para figurar uma ideia que a montagem entre as suas diferentes partes aos poucos deixa vir à tona. É quase como se o leitor estivesse diante de uma série de fragmentos dispersos que, quando colocados juntos, em um rearranjo insuspeitado, geram curtos-circuitos em nossa historiografia poética, em nossos tradicionais modelos de pensamento e temporalidade.

O primeiro dos emblemas nos lança de modo quase abrupto nessa atmosfera “da pura desconexão”. A luminosidade rasga um tecido quase surrealista que encadeia cenas, ações e personagens sem aparente preocupação com qualquer linearidade temporal ou relação causal. A repetição do verbo “aparecer” talvez esteja sugerindo justamente esse outro modo de apresentar poeticamente a realidade, menos linear e mais sintomático, menos previsível e mais acidental.

Ao mesmo tempo, no tumulto de imagens desconexas, aquilo que aparece é sempre o que

229 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo* – Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 21

230 AZEVEDO, Carlito. “Emblemas” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 11

“rouba a cena”, exala uma inquietante força de atração própria dos abismos e arrasta nosso olhar que se desvia de imediato na sua direção. O que aparece, como já dissemos, compartilha do mesmo funcionamento paradoxal do sintoma; é sempre menor, marginal, mas capaz de ofuscar com sua violência silenciosa a figuração inteira. É assim que surge no poema a menina com seu coelho de pelúcia nas imagens das câmeras de segurança do banco.

O poema parece se construir justamente a partir das imagens da câmera de segurança. Neste sentido, todos os seus personagens são, de antemão, imagens, vivem nas imagens que se sucedem uma após a outra feito uma “projeção de slides”. *Personagens-fantasmas*, portanto, “vultos no breu convulso”²³¹, entre os quais se destaca, como uma outra *forma feminina em movimento* de dentro da multidão que protesta às portas do banco, uma manifestante em postura erótica. Ela de fato rouba a cena como uma “pequena vibração”.

Entre tantos
manifestantes
é ela quem arranca
a primeira
ereção do dia
do segurança
de óculos espelhados:

uma pequena
vibração
em um dia cheio
de vibrações²³²

O poema destaca o impulso selvagem-erótico que percorre a imagem da manifestante ao falar de seus “olhos de guepardo” e de seus “seios grandes”, emprestando-lhe também um sutil componente poético ao descrevê-la como “leitora de Rilke”. A propósito, quando o poema combina um tom erótico a um gesto que talvez possamos chamar de “intelectualizado”, poderíamos pensar em um movimento que erotiza a literatura, ou seja, que vê a própria atividade de leitura e escrita como uma atividade erótica, rigorosamente corpórea, reduto de prazer e delírio.

“Emblemas” segue em sua construção por aparição, nos envolvendo em sua atmosfera difusa, regada a fluidos, em que um olho reaparece em outro rosto, uma coisa se confunde com a outra, e salta, aqui e ali, uma cor rubra, uma água quente, pequenos lampejos que reforçam o

231 Idem. “Na Noite Gris” in: *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991, p. 20

232 AZEVEDO, Carlito. “Emblemas” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 13

desejo em estado de incandescência, ou seja, em brasa, excitado, em *estado de incêndio*.

Enquanto o vento
sopra contra a flor caduca
da pedra, um som mais belo que o som das
fontes nos seduz a invocar do cubo de treva
nosso de cada noite que nos dê – não outro dia,
chuva nos cabelos, lampejos do sublime entre pilotis
de azul e abril, mas apenas a vertigem do ato,
o vermelho do rapto, a chegada ao fundo
mais ardente, onde tornar a reunir
cada fragmento nosso, perdido,
de dor e de delicadeza²³³.

Em “Emblemas”, o estado de incêndio é, igualmente, duplo, pois se trata de um estado que é tanto de excitação amorosa – encarnado na figura da manifestante e desencadeado por ela – quanto de revolta, um entusiasmo revolucionário que transborda de versos como:

“Os preceitos de Lênin
são verdadeiros”

e faz lembrar o gesto de transgressão do conhecido verso de Drummond

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim²³⁴.

No amontoado frenético das imagens, novamente o funcionamento a partir da lógica do sintoma registra a paisagem, ou, talvez possamos dizer, a antipaisagem de um deserto. A “imagem parada de um deserto”, transmitida continuamente em um dos monitores, nos sugere algo como um fundo constante sobre o qual se desenrola todo o resto e nos traz uma espécie de constatação do estado de infertilidade e devastação de nossa época. Trazem junto, a propósito, os versos já aqui lembrados de Carlito Azevedo que aparecem no poema seguinte a “Emblemas”:

“Nenhum poema
é mais difícil
do que sua época”²³⁵

O gesto de escrever a partir do não, de escrever a partir do colapso da própria linguagem, ou, como diz Marcos Siscar, “de colocar a escrita poética como experiência exemplar do colapso”²³⁶, é o gesto fundamental dessa dança de imagens de insubordinação e não

233 Idem. “Na Gávea” in: *Sublunar* 2ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 44

234 ANDRADE, Carlos Drummond de. “A flor e a náusea” in: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973, p. 140

235 AZEVEDO, Carlito. “O Tubo” Parte 1: *Paraíso* in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 33

236 SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna” in: *Poesia e crise*:

conformidade que vemos em “Emblemas”, onde o que se destaca contra a imagem fixa do deserto - em uma reflexão sobre o que realmente pode o poema e a poesia diante da dificuldade da época, percebida quando são convocadas imagens como a do “jovem lírico” ou das tapeçarias representando bardos célebres - é a imagem móvel, fluida, de um *voo que se levanta... um vestido que se levanta*, convite ao prazer, ao gozo, à liberdade, ao ímpeto de vida que se recorta momentâneamente sobre um fundo de morte.

[...] e decantaremos numerosos vinhos capitosos, e nos embriagaremos depois como dois meninos, e subiremos escarpas de pés descalços (que tropel de anjos, que acordes de cítaras, já ouço cascos repicando sinos!) e, de mãos dadas, iremos juntos incendiar o mundo!²³⁷

O voo capaz de desvelar os mais ocultos recantos da potência comercial traz ainda consigo a imagem de um outro voo que aparece no poema de abertura de *Sob a noite física*, sugestivamente intitulado “Limiar”.

A via-láctea se despenteia.
Os corpos se gastam contra a luz.
Sem artificios, a pedra
acende sua mancha sobre a praia.
Do lixo da esquina partiu
o último voo da varejeira
contra um século convulsivo²³⁸.

Esse poema, como uma experiência do desejo que nos suspende no entrelugar, nos arremessa na passagem, no limiar que é o próprio voo flutuante entre o abismo e o paraíso, nos confronta, ainda uma vez, com uma estrela que é também uma mulher. Personificada, a via-láctea se despenteia feito uma mulher em delírio, a transbordar um *pathos* de natureza selvagem. Os corpos se gastam enquanto o desejo sobrevive *aceso*. De “Emblemas”, esse poema antecipa, de certa maneira, o desejo decaído, não no sentido de ter se tornado obsoleto, e sim de ter se contaminado a tal ponto com os dejetos, os resíduos, o lixo de seu tempo, que não pode mais ser visto de outra forma. No deslocamento que vai do alto ao baixo, da via-láctea ao lixo da esquina, ou, como diz Luiz Costa Lima, nos três planos movidos pelo poema, “o cósmico, o médio-terreno e o cotidiano”²³⁹, o texto poético não deixa de esboçar o declínio da Nífe como parte

ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 52

237 NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 108

238 AZEVEDO, Carlito. “Limiar” in: *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 11

239 LIMA, Luiz Costa. “Formas da metamorfose (Carlito Azevedo)” in: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 181

integrante do processo histórico por meio do qual essa imagem sobrevive no tempo enquanto protagoniza sucessivas metamorfoses. Há de fato nos três últimos versos do poema uma metamorfose em jogo ou, para recorrer às palavras de Luiz Costa Lima, uma “decomposição obscura” que ele descreve nos termos de uma “metamorfose abstrata do espaço em tempo”.

A química da decomposição já não implica apenas espaço mas processamento no tempo. Eis pois, na abertura, uma primeira metamorfose: metamorfose do espaço em tempo. Chamamo-la abstrata porque prescinde de subjetivação, i.e., de um acidente personalizado. A abstração não é empecilho para uma poética. Ao contrário, o movimento dessubjetivizante é condição para uma poética que já não se contenta com a expressão dos estados emotivos do poeta²⁴⁰.

Em outros momentos, a obra de Carlito Azevedo ensaiaria, segundo Costa Lima, uma metamorfose em sentido inverso. É o que aconteceria, por exemplo, no poema “Ao Rés do Chão”, também comentado pelo crítico. Nele, diz Costa Lima, o tempo é que se transmuda em espaço e a ênfase na dimensão espacial estaria acompanhada daquilo que o crítico chama um “realce da visualização”, evidente na sinestesia dos “ciscos de água luzindo nos lancis”²⁴¹.

No caso do processo metamórfico que está em questão em “Limiar”, a ideia de fuga enfatizada por meio do *enjambement* que cria o vazio próprio a todo movimento de partida, nos aproxima ainda mais do cenário devastado de onde as ninfas já partiram, como diz o célebre verso de T. S. Eliot²⁴². Neste sentido, “o último voo da varejeira” poderia ser quase como “o último voo da ninfa”, sendo a varejeira algo como uma borboleta decaída em um cenário onde a relva possível é a do asfalto, onde o enfeite da paisagem é o lixo. No entanto, o modo de dizer essa decadência combina, como vimos, o alto e o baixo, a luz e o lixo, em uma cena de voo “em que manifestamente se trata do sujo e porco e, implicitamente, o modo de enunciá-lo diz do precioso”²⁴³.

Susana Scramim em leitura que faz do poema “Limiar” o compara com alguns poemas de Baudelaire como “Uma carniça” e “Uma mártir”, percebendo nos três poemas a presença de uma “imobilidade que produz movimento”²⁴⁴ e o gesto que vê a poesia “como lixo, como dejetos a ser removido, a ser enfrentado, confrontado com a beleza”²⁴⁵. A recorrência ao tema da mulher morta, que também se via na poesia de Manuel Bandeira, aparece em Baudelaire e Carlito como

240 Ibidem, p. 182

241 AZEVEDO, Carlito. “Ao rés do chão” in: *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 15

242 ELIOT, T.S. “A terra desolada” in: *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 109

243 LIMA, Luiz Costa. op.cit. p. 186

244 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo – Coleção Ciranda da Poesia*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 68

245 Ibidem, p. 69

algo que se desdobra desse processo de declínio e colapso da poesia, como se a própria *forma feminina* fosse desfigurada - tal como uma Vênus aberta em decomposição perpétua - pela ação do tempo no qual ela faz a sua aparição. Bem antes de nossa modernidade poética propriamente dita e, a partir dela, no contemporâneo, a Ninfa mostra-se, como vimos, um belo e impuro cadáver que ainda vive. Sua beleza decaída é também decrépita e demoníaca. “[...] a beleza prometida não é simplesmente a vinda daquilo que será, mas a descoberta do presente *como esquecimento e sobrevivência*, em suma, como sentimento de crise”²⁴⁶.

A descrição detalhada da beleza feminina, apreciada pela poesia barroca, que exalta cada um de seus pormenores através da comparação, associa-se secretamente à imagem do cadáver. Tal desmembramento da beleza feminina em suas partes gloriosas assemelha-se a uma dissecação, e as mais apreciadas comparações das partes do corpo com o alabastro, com a neve, com pedras preciosas ou outras matérias, sobretudo inorgânicas, reforçam esse sentimento²⁴⁷.

A violência da época, que também podemos perceber em “Emblemas”, se expressa na imagem do “século convulsivo”, um século histérico feito Ninfa, em permanente estado de vertigem. O desejo, dessa maneira, de modo algum se ausenta da paisagem, ele se projeta contra ela, se desloca, marginal, decaído.

O próprio poema, como a Ninfa, passa a existir como resto, ruína, conhece uma sobrevivência decaída. O poema então resiste em um movimento de errância e atravessamento que lhe é próprio, que é próprio das imagens como nos disse Warburg, e que, em certa medida, independe da vontade do poeta.

Nessas horas em que
o acaso me afronta com
o lixo convulsivo de mais
um poema, é em você que estou
pensando, e em seu não
fazê-los, e em seu não
querer fazê-los²⁴⁸.

Se a Ninfa em seu processo histórico assume os disfarces decaídos por meio dos quais ela sobrevive na modernidade, ao mesmo tempo arqueológica e dinâmica, a própria noção de belo

246 SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 54 Grifo nosso

247 BENJAMIN, Walter. “Moda” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 161

248 AZEVEDO, Carlito. “Paisagem com figuras de amigos,” in: *Versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Moby-Dick, 2001, p. 16

encontra também a sua forma peculiar de sobrevivência no cenário devastado do contemporâneo. Em “Le Bel Aujourd'hui”, o poeta reflete justamente sobre o que parece ser o lugar do belo neste século convulsivo e retoma a célebre formulação surrealista - “a beleza será convulsiva ou não será” - no que talvez seja a imaginação de uma beleza histórica, tão incendiária quanto a sua época, tão fugitiva e indomável quanto um corpo feminino insurgente.

No entanto, como se fossem simultaneidades contraditórias, para retomar a formulação de Freud diante da plasticidade do corpo histórico, o poema nos dá algo como uma delicadeza retirada de dentro da fúria. Quase como um outro “Belo belo” bandeiriano, saímos desse poema de Carlito com a sensação da “delícia de poder sentir as coisas mais simples” que se oferecem de forma gratuita e inesperada. A noite a surgir nos versos como algo que brota de maneira inconsciente, emprestando a graça etérea da fumaça convertida em Sibila sinuosa, também se faz inspiradora e profética, um outro risco brevíssimo que foge no horizonte, mas que ao fugir permanece, dando-nos uma estranha sensação de completude, de nascimento, que os versos finais do poema, postos entre parênteses, nos transmite com certa generosidade, assim como a copa abundante das tílias ao se alongar rente ao solo nos conforta com a sua agradável sombra.

No mesmo movimento, a noite, a sombra, ou seja, todas essas coisas que em sua simples aparência são como um descanso, um frescor em um dia quente, também trazem o seu avesso, como também o tinha o próprio “Belo Belo” de Bandeira. O avesso do frescor é o incêndio, a tempestade, “A luz da primeira estrela/ Piscando no lusco-fusco”²⁴⁹.

“Le bel aujourd'hui” parece tensionar as duas dimensões, lembrando-nos que a fúria da época por mais que arraste para longe todas as formas exuberantes de desejo, ainda guarda, no avesso de um drapeado, a brisa fresca que é como um descanso. O belo possível no contemporâneo parece se fazer de seus dois movimentos, é literalmente *belo - belo*, em suas simultaneidades contraditórias, em sua vertigem nínfica.

A pulsão de vida que se insinua ao final de “Le bel aujourd'hui” igualmente não se ausenta de “Emblemas”. A menção à “asa esquerda”, por exemplo, que aparece na cena do voo, ao reforçar uma postura de oposição, de se colocar *contra* certo estado de coisas que nos oprime, termina por reafirmar uma pulsão de vida, um desejo que, como sabemos, está atravessado por uma silenciosa e duradoura pulsão de morte.

249 BANDEIRA, Manuel. “Belo Belo” in: *Belo Belo - Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974, p. 281

Suba na minha asa esquerda
e eu lhe mostrarei
(vamos voar!)
os mais ocultos recantos
dessa potência comercial

É a partir da ideia de uma pulsão de vida que se afirma contra um fundo de morte, que começa a se desenrolar um dos fios do pensamento daquilo que Georges Didi-Huberman chamou de “Sublevações” (*Soulèvements*). Ao recuperar a figura do Titã Atlas, Didi-Huberman contrapõe a um pensamento que veria na revolta tanto de Atlas quanto de seu irmão, Prometeu, um fracasso, ao qual estariam destinados muitos atos de sublevação, um outro modelo de pensamento que passa pelas ideias da potência e da imaginação, ou, dizendo de outra maneira, pela ideia de uma “potência da imaginação”. Logo depois de, com um gesto, ter se libertado de seu fardo, o Atlas poderia, como escreve Didi-Huberman, exclamar então o seu desejo de emancipação, expor a sua pulsão de vida. Neste movimento que contrapõe o desejo e a submissão, escreve Didi-Huberman, o desejo “toma todo seu sentido a partir da palavra sublevação, e do gesto que essa palavra supõe”²⁵⁰. Desse modo, não há gesto de revolta sem desejo. O desejo move a revolta que, por sua vez, se expressa fisicamente nos gestos. Não há sublevação possível sem uma certa *força* (do desejo) para a qual é preciso dar uma *forma*.

Antes mesmo de se afirmar como atos ou como ações, as sublevações surgem dos psiquismos humanos como gestos: formas corporais. São as forças que nos levantam, sem dúvida, mas são também as formas que, antropológicamente falando, as tornam sensíveis, as veiculam, as orientam, as colocam em prática, fazem delas plásticas ou resistentes²⁵¹

Um conceito como o de *Pathosformel* buscou justamente pensar uma forma para as paixões, uma “estética das forças e considerar o *pathos* na sua potência formadora”²⁵², uma maneira de perceber nos detalhes de um vestido levantado e tumultuado pelo vento as turbulências do desejo que animam uma bela figura feminina. “[...] é como se a tempestade das revoltas encontrasse o seu emblema mais claro na sublevação de todas as superfícies”²⁵³.

A fotografia de Man Ray, *Sculpture mouvante ou La France* (1920), de onde parece emergir a inquietante presença da Nínia na figura de alguns panos brancos que secam quase como fantasmas ao vento, nos traz justamente algo dessa sublevação das superfícies. Ainda uma

250 Ibidem, p. 16

251 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)”. In: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 301

252 ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p. 11

253 DIDI-HUBERMAN, Georges. op.cit, p. 292

outra fotografia que integra o projeto sobre as Sublevações, *Femme avec drapeau* (1928), de Tina Modotti, traz uma figura feminina que leva uma bandeira. As formas do pano, enrugado pelo vento, lembram as formas de uma onda, e o passo da mulher em movimento recorda o passo da Ninfa que agora não mais transporta um prato com frutos, mas uma bandeira de luta. E se a passante baudelaيرية irrompia em meio ao frenético movimento da multidão, a ninfa das sublevações assume, na fotografia *Cali* (1978), de Ever Astudillo Delgado, a forma de uma mulher que passa apressada em frente a um muro no qual estão fixados diversos cartazes, uma multidão de palavras entre as quais se lê “fire”.

Uma mortalha branca posta imóvel sobre um corpo, mas que de repente se agita, se levanta, se torna vestido de noiva ou bandeira içada no alto de uma árvore antes de ser rasgada alegremente, veja bem o que se manifesta nas superfícies – ou naquilo que Aby Warburg chamou os “acessórios em movimento”, em uma referência àquilo que teria atravessado a história da arte como uma das mais antigas “formações estéticas”, quero dizer o drapeado – a força das sublevações²⁵⁴.

Em uma particular abordagem daquelas que poderíamos pensar como as figuras femininas das sublevações, Didi-Huberman nos lembra a própria imagem de Eva, a mulher bíblica que carrega, assim como Atlas, um fardo, a culpa por ter cedido ao desejo. Mas também em se tratando dela, não poderíamos, pergunta Didi-Huberman, “desejar uma Eva livre de toda culpabilidade e de toda obediência? [...]”²⁵⁵. Esse gesto fundamental de liberdade, um “gesto de ultrapassamento”, seria o “puro ato do desejo”, visto por Didi-Huberman como um *ato de potência* que se oporia, a partir do que foi pensado por Espinoza e por Gilles Deleuze, aos atos de poder. A potência do desejo, indicada pelas *vestes viventes* das Ninfas, é a mesma que move as sublevações. O desejo, que coloca a Ninfa em movimento, é o mesmo que também nos coloca em movimento contra aquilo que nos oprime. O desejo, que tumultua os fios de uma veste ou de um cabelo feminino, é o mesmo que “faz violência” nos fios tensionados da história, é o mesmo que leva, tanto em se tratando da figura feminina, quanto em se tratando de qualquer outro sujeito histórico, àquele que um folheto clandestino da Resistência, publicado pelo grupo *Libération* em 1942 e lembrado por Didi-Huberman, chamou de “o mais sábio dos deveres”: a desobediência.

254 Idem. “Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)”. In: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 295

255 Ibidem, p. 308

Desobedecer, veja um verbo que rima tão bem com desejar. Desobedecer é tão antigo, frequentemente tão urgente, quanto desejar [...] E como não convocar, uma vez mais, as mitologias do Atlas ou de Prometeu? Ou a história de Eva? Esta última, não teria ela desobedecido em todo conhecimento de causa? Não para seguir os perniciosos comandos da serpente, mas, tão simplesmente, para assumir com fervor seu voto de conhecer e de desejar [...] Desobedeça: essa seria a recusa em ato e, ao mesmo tempo, a afirmação de um desejo enquanto algo irredutível²⁵⁶

Na história das mulheres que desobedecem, além de Eva, Didi-Huberman lembra Antígona, (cujo gesto justamente parece estar sugerido, como apontamos anteriormente, no poema “Margens”, de Carlito Azevedo) e Lisístrata. A primeira, que desobedece a lei da cidade na tragédia de Sófocles, pelo direito de enterrar o corpo de seu irmão. A segunda, que desafia a lei do exército na comédia de Aristófanes, liderando as mulheres em uma greve de sexo pelo direito de ter seus maridos e a paz de volta.

Enquanto figura tempestuosa que perfura a linearidade do tempo, o reduto das identidades, a Ninfa afirma no mesmo desejo indestrutível que a anima a potência do feminino. Como não lembrar ainda, entre todas essas “mulheres que desobedeçam”, a enigmática Molly Bloom que, na derradeira parte do longo romance de James Joyce, como uma outra Penélope, desfia longamente a dialética sedutora do gesto que recusa, dizendo não, apenas como forma de *afirmar o seu desejo*, dizendo sim.

[...] quando eu era uma mocinha onde eu era uma Flor da montanha sim quando eu pus uma rosa no meu cabelo como as moças andaluzas usavam ou será que eu vou usar uma vermelha sim e como ele me beijou debaixo do muro mouresco e eu pensei bem tanto faz ele como um outro e então eu lhe pedi com meus olhos que pedisse novamente sim e então ele me pediu se eu queria sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus meus braços à sua volta sim e o arrastei para baixo sobre mim para que ele pudesse sentir meus seios todos perfume sim e seu coração disparou como louco e sim eu disse sim eu quero Sim²⁵⁷.

Os pequenos voos - como aquele que tem lugar no poema “Emblemas”, de Carlito Azevedo, passam a ser “no espaço político, aquilo que os vaga-lumes são em uma noite de verão ou aquilo que as borboletas são em um dia de pleno sol, a saber o índice de um desejo que voa, que vai onde quer, que insiste, que persiste, que resiste a despeito de tudo”²⁵⁸.

256 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)”. In: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 358

257 JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina Pinheiro da Silveira. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2008, p. 839

258 DIDI-HUBERMAN, Georges. op.cit., p. 372

De que valem os vagalumes? De que valem as Ninfas? De que vale essa forma-afeto tão evanescente, precária, tão em si mesma vaporosa do sonho, da imaginação, que, no entanto, os jovens estudantes de maio de 1968 elegeram como potência ao dizer: “A imaginação ao poder”, e que Carlito Azevedo, em *Monodrama*, espalha por diversas páginas em imagens que ora lembram um *outdoor* ou um cartaz colado contra o muro de alguma hipotética cidade, ora lembram panfletos revolucionários levados por alguém, ou pendurados em algum lugar, onde se lê: “*rêve générale*”. Em tudo um movimento de desejo – esse desejo que também é morte – por isso, se o objetivo de toda vida é a morte, como disse Freud, talvez também possamos dizer que o objetivo de toda vida é desejo.

O poema de Carlito Azevedo segue cruzando em seus emblemas as imagens de desejo e luta política. Vale destacar a importância da fluidez, da penumbra que indetermina e impede que as coisas, os sujeitos, os lugares da memória se façam nítidos e, portanto, fechados, acabados, (de)terminados.

Na penumbra fluo:
do quarto de hotel:

Nitidez é um caso dessa luz
seu perigo e
seu desmoronar

O quarto de hotel do Cosme Velho, que depois é o Hotel da Lapa, é também lugar sugestivo no poema que se abre nos espaços prosaicos, comuns e por vezes até decaídos, esquecidos, da cidade. É na cidade decaída, na época dura e difícil, em que o estado de revolta parece ser o único estado realmente próximo de uma sobrevivência em seu duplo sentido, isto é, no tempo e contra o tempo, que os versos de Carlito constroem a sua particular *política do desejo*.

*é só o amor querendo nascer
por vias tortas*

As múltiplas manifestantes desdobradas no poema seguem se confundindo com figuras de luta. As cenas eróticas na intimidade dos quartos de hotel dividem espaço com as cenas de conspiração revolucionária, onde tudo é ainda duplo, enigmático, disfarçado com as “pontas dos dedos”. O desejo, ao poucos, ganha um outro estatuto no poema, quase como se ele ocupasse, invadissem o espaço público, rompesse os muros da intimidade²⁵⁹.

259 Algo próximo desse movimento em que o desejo é projetado no e contra o espaço urbano pode ser

Temos que lembrar, no entanto, que se a matéria por vezes se deixa penetrar, em outros momentos, ela se fecha. Nesse sentido, a nudez das manifestantes do poema de Carlito, quase como a nudez de Vênus, resta sempre aberta e fechada, o que termina por fazer dela impenetrável na sua própria penetrabilidade. “Marca da moda de então: sugerir um corpo que jamais conhecerá a nudez total”²⁶⁰. Diante da indiferença gélida dessas mesmas e sempre novas ninfas, marginais, mas ainda sobreviventes na estéril potência comercial, seus mais novos raptos duvidam de que elas tenham mesmo um coração. Talvez não o tenham, não só porque “demônios imortais” disfarçados na menina que toma achocolatado com canudinho, mas, principalmente, porque “ela era a transparência”²⁶¹, uma dessas mulheres-fantasmas que já estão

percebido nas fotografias de Alain Fleischer lembradas por Daniel Arasse no capítulo “Sexe en ville”, de seu livro *Anacronismos* (2006). As fotografias surgem como montagens visuais que enquadram no mesmo espaço uma paisagem urbana e o detalhe de uma fotografia pornográfica que é projetada nas paredes dos prédios, muros, troncos de árvore, parapeitos das janelas, e que apresentam, segundo ele, uma característica “indefinidamente repetitiva e indefinidamente variada”. As fotografias de Alain Fleischer são vistas pelo historiador da arte como uma expressão do que ele chama de “anacronismos”, percebidos a partir dos detalhes que fazem com que um objeto artístico não coincida exatamente com a primeira impressão que se tem dele, trazendo em si um ponto problemático, de instabilidade, que vem a ser justamente o traço anacrônico, o movimento em que uma outra temporalidade, não aquela esperada, atua no objeto artístico, fazendo com que ele não coincida imediatamente com sua época e, como diz Agamben (2009), nessa distância, no espaço instável dessa ferida que se abre, se faça realmente contemporâneo. “Espetacular também, a estrutura mesma da obra, fundada sobre uma “coincidência de opostos” suscetível de ser declinada sobre múltiplos modos: individual/coletivo, intimidade psíquica/espaço público, detalhe/visão de conjunto, proximidade das carnes nuas/distanciamento da cidade, penetração dos corpos/impenetrabilidade das arquiteturas [...] estas obras formam verdadeiros *oxímoros figurativos*, que curto-circuitam os dois polos a partir dos quais se organiza, em toda sociedade humana, a prática civilizada do espaço e perturbam de forma espetacular os seus códigos” (grifo nosso) (ARASSE, 2009, p. 138). Ao falar particularmente das fotografias tiradas em Roma, não a partir de um quarto de hotel onde o fotógrafo estivesse de passagem, mas diretamente nas ruas ou parques, Arasse reconhece nessas fotos, a um só tempo íntimas e públicas, uma aura específica, como se nelas aflorasse de forma sintomática algo de um passado distante, como se nelas novamente vivesse aquele mundo de Pã, com suas ninfas e sátiros. “De forma sintomática, essas fotografias romanas são investidas de uma aura específica, como se viesse nelas aflorar, tão próximo, atual, a presença de um passado distante – que se tratasse [...] do mundo de Pã, de suas ninfas e seus sátiros sempre em reprodução, ou de uma lembrança dos afrescos eróticos romanos, que o sentido do pecado não teria ainda tornado pornográficos e dos quais os corpos parecem ressurgir, em uma evanescência noturna que apagaria a violência de uma iluminação moderna” (ARASSE, 2009, p. 143). Exiladas na modernidade, as Ninfas projetam-se no espaço urbano, o espaço que busca escondê-las a todo o momento, onde, indesejadas, elas no entanto insistem em irromper. Elas agora vivem depois de mortas nessas imagens que, contra a aparente impenetrabilidade da matéria, “deixam ver o que se passa, se passou ou se passará atrás dos muros e das janelas iluminadas ou apagadas” (ARASSE, 2009, p. 138), ou mesmo, deixam ver o que se passa dentro de nós, no tumulto dos nossos desejos.

260 BENJAMIN, Walter. “Moda” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 143

261 AZEVEDO, Carlito. “Limpeza do aparelho” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 88

há muito mortas²⁶².

Em *Monodrama*, aparece também, “no parágrafo final do estupendo poema em prosa “H”²⁶³, uma outra “mulher-fantasma” que fala de dentro do espaço da morte.

IV.

Hilda:

- Comparada com a larga eternidade de nada sentir, nada provar, nada tocar, ver e ouvir que nos espera, a morte no sono, como dizem que coube a Chaplin, vale o que valem as dez costelas partidas, as orelhas arrancadas, os dedos decepados, a laceração horrível entre o pescoço e a nuca, a esquimose larga e profunda nos testículos, o fígado lacerado, o coração lacerado, o rosto inchado irreconhecível, os hematomas, última forma física assumida por Pasolini nesse louco planeta que agora, para você, gira também sem mim²⁶⁴.

Como disse Eduardo Sterzi, para além de uma indiferença entre todas as modalidades de morte, a complexidade retórica do poema nos coloca diante de uma “sobrevivência espectral”, a da mãe que “desgarra-se da morte para dirigir-se a um vivo”²⁶⁵. Neste sentido, como bem percebe o crítico, “Pasolini parece ser [...] o nome de uma forma de potência que não apenas consegue vencer a própria impotência, mas que, na memória e na imaginação dos vivos, resiste mesmo à

262 Encontramos outra mulher-transparência, envolvida por uma ambígua aura histérica, na primeira parte do poema “Rio turvo”, do poeta chileno Gonzalo Rojas, que se ata de forma sugestiva a muitos movimentos ensaiados pela poesia de Carlito Azevedo. Diz o poema:

1. A Cerração

Amei uma garota de vidro
transparente e bestial neste verão, adorei seu nariz,
seus longos negros cabelos fizeram estragos
em minha concupiscência, era, como dizê-lo?, olfato
e pele, toda ela era olfato e pele, a envolvia
uma espécie de aura histérica enquanto
era pelo menos duas, a que soluçava
e a que falava sozinha com os anjos, o jogo
era claramente perturbador, chegava
da rua com essa beleza indiscutível das de 30
que quase já viveram tudo, do parto
ao frenesi, deitava-se nua
aí nessa cama as janelas abertas
ao mar, o de que mais gostava era o mar.
[...]

263 STERZI, Eduardo. “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos” in: *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística* v. 1, n. 09, 2012, p. 133

264 AZEVEDO, Carlito. “H.” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.152

265 STERZI, Eduardo. “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos” in: *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística* v. 1, n. 09, 2012, p. 134

mais dolorosa destruição”²⁶⁶.

A experiência dos sentidos, fundamental à obra poética de Carlito Azevedo, surge, mais uma vez, como algo determinante na compreensão do que parece estar em questão nessa última parte do poema em prosa “H.” Afinal, diz Sterzi, “mesmo a morte (boa ou má, tranquila ou dolorosa) é uma forma – extrema, é certo – de *experiência*: isto é, uma forma de *ainda* (mesmo que pela última vez) sentir, provar, tocar, ver, ouvir”²⁶⁷.

O desafio diante da dificuldade da época, que atravessa de forma pungente esse livro “proeminentemente político”, como diz Eduardo Sterzi, de Carlito Azevedo, é justamente o de transformar, diz o crítico, essa realidade hostil em experiência, “isto é, em matéria genuinamente vivida e potencialmente transmissível”²⁶⁸. Nesse cenário de guerra que, justamente por ser hostil, “é atravessado dialeticamente pelo desejo”²⁶⁹ - como tão bem expressa a aparição das manifestantes em “Emblemas” - não mais importa o que está além do físico, mas sim aquilo que se contorce de dor e prazer neste espaço *sub-lunar*, das coisas terrenas, e que insiste no gesto de experimentar, experimentar, todos os dias, até que venha o último.

Em meio à destruição, os poemas de Carlito, mais particularmente os de *Monodrama*, parecem ecoar os conhecidos versos de Pasolini de “A raiva” (*La Rabbia*) (1963), endereçados a Marilyn Monroe. Não por acaso, os versos de Pasolini se dirigem a uma outra *mulher-transparência* que, com seus “vestidos vivos”²⁷⁰, nos assombra desde sempre.

[...]
 O mundo a te ensinou
 Assim, tua beleza se faz a si mesma
 Do tenebroso mundo antigo
 e do tenebroso mundo futuro
 só restará a beleza,
 [...]
 Tua beleza sobreviveu ao mundo antigo
 reclamada pelo mundo futuro,
 possuída pelo mundo presente,
 se converte em um mal mortal.
 [...]

266 Ibidem, id.

267 Ibidem, id.

268 Ibidem, p. 135

269 Ibidem, id.

270 A imagem “vestidos vivos” é encontrada no título de um dos poemas de Carlito Azevedo. AZEVEDO, Carlito. “Ela usava vestidos vivos” in: *Versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Moby-Dick, 2001, p. 06

A beleza que resiste, que atravessa o tempo, é, no entanto, uma beleza *menor e improvável* (que, na modernidade, tangencia a própria decrepitude), como os lampejos dos vagalumes que Pasolini acreditava já terem desaparecido da paisagem italiana. Em seu ensaio sobre a *Sobrevivência dos vagalumes*, Georges Didi-Huberman, lembrado por Eduardo Sterzi, ao dizer que “os seres humanos se tornam vagalumes” na obra cinematográfica, literária e política de Pasolini, talvez nos permita pensar que, no caso da obra poética de Carlito Azevedo, não parece distante vermos as suas mulheres-transparências como outros vagalumes, “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado”²⁷¹.

Como não lembrar a propósito que as “mulheres-vagalumes”, esses “lampejos moventes do desejo”²⁷² a aflorar um pouco por toda parte entre os poemas de Carlito Azevedo, já estavam dadas muito antes em nossa literatura no conhecido romance de José de Alencar que traz, logo no título, a palavra *luciola*. Como anota Eduardo Sterzi, a palavra, “embora não registrada nem no *Aurélio* nem no *Houaiss*, encontra-se no *Caldas Aulete* (“gênero de insetos coleópteros teleforídeos das regiões quentes da Europa; são brilhantes de noite”, com uma abonação extraída de Fagundes Varela: “As mil constelações se tresmalham quais errantes luciolas”²⁷³. Em *Aperçues*, Didi-Huberman compara justamente a passante aos pequenos lampejos dos vagalumes, às suas intermitências passageiras, para aproximar-se do que ele chama um “não saber da passante”, um não saber das imagens. “A imagem é bem como um vagalume, um pequeno lampejo, a *lucciola* das intermitências passageiras. Qualquer coisa entre a Beatriz de Dante e a “fugitiva beleza” de Baudelaire: a passante por excelência”²⁷⁴.

Lúcia ergueu a cabeça com *orgulho satânico*, e, levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o *vinho* tinha-lhe passado pelos *lábios*, onde a *espuma* fervilhava ainda. Ouvi o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados *passou a divina aparição* que admirara na véspera. Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroadando-se de verbena, *como as virgens gregas*. Depois, agitando as longas tranças negras, *que se enroscaram quais serpes vivas*, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas, mas a imitar com a posição, o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que *borbulhava dos lábios* no delíquio do *êxtase*

271 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 23

272 Ibidem, p. 18

273 STERZI, Eduardo. “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos” in: *Eutomia* – Revista de Literatura e Linguística v. 1, n. 09, 2012, p. 136

274 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018, p. 12

amoroso. [...] Lúcia tinha a poesia da voluptuosidade. “Fazer nascer um desejo, nutri-lo, desenvolvê-lo, engrandecê-lo, irritá-lo, afinal satisfazê-lo”, diz Balzac, “é um poema completo”. Ela compunha esses poemas divinos com um beijo, um olhar, um sorriso, *um gesto*²⁷⁵.

Essa iluminação intermitente, que está sempre aparecendo e desaparecendo, iluminação *em movimento*, “fugidia no tempo e no espaço”²⁷⁶, parece nos remeter de fato às diversas passantes, banhistas e manifestantes a surgirem e escaparem num átimo por toda obra poética de Carlito Azevedo. Uma obra que, ao adotar aquela que Eduardo Sterzi chamou uma “estética da assombração”, se faz ela mesma *obra-fantasma*, que existe de dentro do espaço da morte, que existe como imagem, *como Ninfa*.

Afinal, qualquer exame atendo das artes de nossa “época”, pelo menos em suas mais interessantes realizações, demonstra que nela a crítica da contemporaneidade não se dissocia do que poderíamos chamar de uma estética, que é também uma política, da assombração. Que é igualmente, antes de tudo, uma poética da sobrevivência, se por “sobrevivência” compreendemos a forma extrema de comunicação e indeterminação entre vivos e mortos – mas também, em analogia com esta, a dinâmica trans-histórica intrínseca às artes, e, antes que a elas, a todas as imagens, artísticas e não-artísticas. [...] Não por acaso, já num de seus primeiros poemas, Carlito Azevedo confrontava o leitor com a figura ambígua ou limítrofe do “vivente-morrente” [...] Isto é: do sobrevivente. Isto é: do resistente – da resistência²⁷⁷

Algo muito próximo é dito por Susana Scramim ao lembrar que o poeta “insere seu labor poético na direção de uma poesia como aparição, como fantasma, como imagem de sua própria finitude. [...] nesse sentido, a poesia seria a imagem de sua própria impossibilidade”²⁷⁸. Susana ainda vai dizer que, na obra de Carlito, “a poesia é um ser sem substância”²⁷⁹, ou seja, um ser fantasmático, muito familiar à “mulher transparência” de que falam alguns de seus versos. Por isso, como lembra a autora, muitos de seus poemas se dão como hipótese de modo que a experiência vivida gera um poema que poderia ter sido, “uma experiência no limite da morte, ou seja, a da não experiência”²⁸⁰. Marcos Siscar também contempla essa dimensão do “vivente-morrente” ao dizer que, em Carlito, “a coisa “viva” é aproximada não de um conceito determinado de vida, mas daquilo que lhe falta na sua abertura, daquilo que não acontece como

275 ALENCAR, José de. *Luciola*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 54 e 79 Grifos nossos

276 STERZI, Eduardo. op.cit., p. 140

277 Ibidem, p. 141

278 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo* – Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 13

279 Ibidem, id.

280 Ibidem, id.

tal, nas suas bordas [...]”²⁸¹.

Em “Emblemas”, um outro gesto de deslocamento que termina por confundir os *Soviets*, órgãos de insurreição, concebidos pela criatividade revolucionária das massas populares, com a menina do coelho de pelúcia, nos dá ainda uma vez algo da potência de insurreição do feminino, de se insurgir contra a esterilidade da época por meio da afirmação do desejo.

Poderia ser “desejo” a palavra que os personagens-fantasmas de “Emblemas” escrevem contra o vidro do banco, sobre a poeira branca das bombas e da espuma, e que o poema, entretanto, se furta de nos revelar. Os materiais de consistência vaporosa acentuam a atmosfera fantasmática, ou talvez “macabra”, para usar uma palavra que aparece logo em seguida no poema. A poeira em si mesma é matéria interessante, pois protagoniza uma particular insurreição ao simplesmente se recusar a morrer. Ela é como um testemunho da passagem do tempo, da desintegração das coisas, e, ao mesmo tempo, uma imagem do infatigável passo “daquela que avança”. A insurreição do desejo que é a Ninfa, *forma em convulsão*, talvez nos permita acrescentar aos últimos movimentos do poema de Carlito Azevedo - justamente atravessados por uma espécie de apelo poético para que o amor não morra, tendo como horizonte a sobrevivência ainda que improvável do desejo - um outro nome ao de Soviete. “Ela se chama Soviete”, diz o poema, mas também poderia se chamar passante, banhista, manifestante, Ninfa.

Em um movimento cuja direção aponta para o subterrâneo, para as profundidades que não se vê,

Então descemos
e descemos e descemos

o poema mistura em uma atmosfera de sortilégios e *souvenirs*, ou seja, em uma atmosfera entorpecida, enfeitiçada pela memória, o ardor erótico de uma pele olhada até a sua própria desintegração, quando seu raptor então poderá saber, novamente entre as paredes decadentes do hotel do Cosme Velho - reino de amor provisório, lugar de passagem - se a manifestante de seios grandes tem mesmo um coração.

A pergunta não se responde e se suspende no parênteses, cresce ela mesma até a incandescência como memória, sintoma recalcado que retorna, acessório perturbador que não estava previsto inicialmente, que pode mesmo se revelar de maneira inesperada (*bônus track - hidden track*), um *ornamento subversivo*.

281 SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 165

De algum modo, o poema, que ao final poderia ser visto como um tempestuoso tema musical, não termina porque se abre em explosão. “O vento se levanta. [...] A roupa da menina se abre em corola palpitante? Mais olhe melhor ainda, olhe o ar ele mesmo: pólenes que se dispersam, poeiras em turbilhões, areias que se sublevavam, mil coisas ignoradas logo ali e que se colocam a dançar em todos os sentidos”²⁸².

Parte 4 – De fantasmas e fluidos

As manifestantes, nas quais ainda reconhecíamos disfarçadas as novas banhistas e as novas passantes, metamorfoses de uma mesma *forma feminina em movimento*, também se desdobram em uma série de corpos dançantes que deixam em diferentes momentos da obra poética de Carlito Azevedo uma espécie de rastro cabralino.

O poema “Uma tentativa de retratá-la”²⁸³, publicado em *Monodrama*, se apresenta logo no título como uma espécie de esboço que desconfia do seu poder de captura da imagem. A intenção do retrato, também manifesta no título, lança o poema em um território plástico, de formas, superfícies e texturas, integrando, no conjunto da obra poética de Carlito, mais um de seus “exercícios de figuração”, como disse Flora Süssekind, diante dos quais a imagem sempre se furta.

Exercícios de figuração que trabalham, com frequência, múltiplas *formas de adiamento ou de indefinição da imagem*, que se vê barrada pela neblina, pela fumaça, por portas de ferro batidas na cara, por *formas várias de fluxo*, ou pela dificuldade mesma de encontrar qualquer método aceitável de fixação ou de inteligibilidade²⁸⁴.

Nas primeiras imagens do poema, irrompe a *forma feminina em movimento* num *dancing*, ou seja, em um cenário que nos parece o de uma discoteca, impressão reforçada pelo uso da palavra “pista”. A dificuldade de retratá-la em pleno movimento seria acentuada pelo aspecto vertiginoso da dança e pelas luzes que o poema metaforiza na bela imagem da “chuva de ouro nos cabelos”. Podemos pensar que a discoteca com sua atmosfera difusa, com seu lusco-fusco inebriante, surge agora como o outro “impossível lugar” em que tal *forma feminina em movimento* faz sua aparição. Não mais um verdejante campo da Grécia, ou uma colina reservada

282 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018, p. 43

283 AZEVEDO, Carlito. “Uma tentativa de retratá-la” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 51

284 SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo” in: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 64 Grifos nossos

aos festejos dionisiacos, ou uma austera cena cristã, ou uma rua parisiense tomada pela multidão, mas uma discoteca, uma boate, qualquer obscuro espaço de desejo.

Se nessa atmosfera entorpecida pelo excesso de luz, som e movimento, não há como retratar tal corpo dançante, que foge de qualquer identificação, o poema se desloca espacialmente para o cenário silencioso das bibliotecas. Nesse deslocamento, há, ao mesmo tempo, uma delimitação temporal que empresta um componente histórico à aparição da *forma feminina dançante*. A biblioteca, ao mesmo tempo, é sugestiva por conter um acúmulo de saberes montados uns sobre os outros, por ser esse espaço onde as coisas ditas heterogêneas convivem lado a lado compondo – inesperadamente – um conjunto tão fluido e errante quanto o de uma discoteca. “Discoteca” e “biblioteca” são, também, palavras parônimas que, pela grafia e pronúncia semelhantes, produzem no poema um interessante jogo sonoro. A paranomásia, enquanto uma figura de sonoridade, reforça a ideia de que duas possibilidades de experiência do som parecem se enlaçar de forma tensiva no texto poético: a sonoridade que transborda, no caso da discoteca, e a sonoridade que resta latente, no caso da biblioteca.

Na montagem insuspeitada que age silenciosa em todas as bibliotecas, o poema encontra uma imagem para a convivência improvável na bolsa do “objeto-em-fuga”²⁸⁵ que ele ensaia retratar de um caro perfume francês e da célebre obra literária *La Celestina*, do dramaturgo espanhol Fernando de Rojas, obra de transição entre a Idade Média e o Renascimento. Interessante destacar o caráter híbrido da obra que hesita entre o gênero dramático e a novela e que termina por atuar no poema como mais um lugar de tensão entre os opostos, escapando, pela sua complexidade, às definições e aos esquemas. Um outro dado deve ser lembrado, o fato de vir à tona na figura de Celestina algo como uma sobrevivência da deusa grega Hécate que se soma à série de mulheres malditas, arditas, demoníacas ou, talvez possamos dizer, *mulheres ninficas* de nossa literatura. Celestina guarda, sem dúvida, apesar de velha, uma natureza de ninfa, móvel e traiçoeira, noturna.

Na montagem de suas referências, o poema de Carlito Azevedo termina por dialogar com a tradição clássica não só pela presença que resta sugerida da deusa grega Hécate, como também pela comparação que o poema constrói entre a convivência do perfume e do livro na bolsa feminina e a imagem de dois faunos – céleres companheiros das ninfas – se encarando.

Em seus próximos movimentos, o poema pensa a *forma feminina em dancing* a partir da biblioteca em outro exercício de aproximação da potência do feminino com a experiência de leitura e escrita, que podemos talvez expandir para a própria experiência poética. As imagens que

285 Ibidem, id.

o poema sobrepõe em um procedimento que é ainda plástico e cabralino, o de se valer de uma forma para chegar a outra, destacam da paisagem ambígua da biblioteca – lugar quieto e ao mesmo tempo em convulsão – sua natureza fluida que se desdobra em várias infinitamente, sem que haja fim ou começo, *apenas fluxo*, virar intermitente de páginas, avanços e recuos da respiração, abrir e fechar de olhos, expansão e retração das imagens mentais. O conhecimento, para lembrar Walter Benjamin, cuja presença fantasmática parece igualmente assaltar o poema, é em si mesmo um relâmpago, constelação de tempos heterogêneos, curto-circuito vibratório de natureza histórica, que o poema de Carlito expressa em um crescente ofuscante de imagens.

Mas bibliotecas são também
 esforços infinitos, fluxos imparáveis,
 luminescentes, olhos em
 ziguezague, vibração de mãos
 pousando em páginas antigas,
 com mandíbulas de bolor, e
 todos os relâmpagos que há nisso.

O esforço do retrato se desvia então da biblioteca para aquele que o poema chama um “derradeiro motivo”, ou, talvez possamos dizer, uma última imagem de que o poema se vale para atingir o seu objetivo de figuração da forma fugitiva. Poderia ser a “Jovem Em Um Carro Veloz Falando Ao Celular” apenas mais um dos disfarces por meio dos quais sobrevive a *Pathosformel* Nínia? No *dancing*, na biblioteca, e neste derradeiro motivo, reconhecemos a mobilidade rápida, o movimento tempestuoso, que não pode ser contido, cujo incêndio errante igualmente se abre em uma organização paradoxal – “clausura móvel” – na qual é possível estar, ao mesmo tempo, amarrado e livre, como um corpo histórico em pleno ataque.

A escolha do ponto de cesura na construção do poema entre a palavra “clausura” e o adjetivo “móvel” acentua e traduz formalmente o paradoxo que se instala no centro da imagem, cavando um abismo no qual a imagem submerge para vir à tona como fantasma. Ao mesmo tempo, a quebra do verso instala um movimento inverso, a contra-pelo, porque expande a clausura na direção do próximo verso e fixa a mobilidade no início do verso seguinte. No entanto, a sensação de fixidez da mobilidade é tão veloz quanto o carro em que *passa* a jovem falando ao celular. É suficiente, ainda assim, para amá-la, retê-la na memória, manipular por meio de palavras precárias a instabilidade de um desejo que não se fixa porque aparece para desaparecer, porque desaparece para nos assombrar.

As violetas retardatárias sutilmente plantadas entre as imagens poéticas acentuam ainda mais a névoa que se forma em torno da jovem oblíqua quando pensamos no mistério que a cor

violeta evoca e na sensação de melancolia que envolve uma aparição que simplesmente se desmancha no ar. A experiência da perda, o vazio em que somos arremessados com a passagem furtiva da imagem, é sublinhada no poema pela repetição da expressão “e perder tudo”, que soa quase como um refrão melancólico. Na segunda vez em que aparece, a expressão surge entre parênteses, como se não precisasse mais ser dita e, ao mesmo tempo, como se fosse tão ou mais urgente dizê-la.

Poderíamos ter chegado antes? “Talvez, talvez”, repete o poema, imerso em uma sucessão de cenários possíveis²⁸⁶, como nos diz Flora Süssekind, enfatizando a incerteza como a única certeza que se pode ter diante de tais *dancings* de desejo. Ao final, qualquer tentativa de retratá-la resta insuficiente à medida que a imagem se faz cada vez menor, o que talvez possa ser lido como um movimento em que a imagem se mostra cada vez mais marginal, sintomática, sorrateira e ardilosa. Capturá-la seria, como sabemos, uma espécie de vitória sobre a morte, um lance de dados que abolisse o acaso, o sonho tocado com as mãos. Neste sentido, mesmo a experiência erótica não seria capaz de retratar tal forma em fuga. Contudo, e aqui o poema esboça seu desvio essencial, o instante erótico é figurado como um instante de felicidade, onde experimentamos a morte no ápice de vida, ou seja, onde provamos o gosto do efêmero e existimos de fato no desejo. Nesse breve intervalo, o retrato se esculpe como fumaça, a Ninfa se abre, se deixa tocar num átimo, existe, como nós existimos, ainda que morta, ainda que perdida para sempre. Eis o feitiço, o estranho sortilégio desses *dancings* eróticos onde experimentamos o fato de que, como tão bem escreveu Benjamin, “nenhum tipo de imortalização é tão perturbador quanto o do efêmero [...]”²⁸⁷.

A tentativa de retratar a *forma feminina em movimento* transborda para outros poemas onde igualmente percebemos procedimentos plásticos que se fazem poéticos. Em “3 Variações cabralinas”, os esboços, as tentativas frustradas de captura ensaiadas em “Uma tentativa de retratá-la” já estão contidos no procedimento da variação, ou seja, no gesto de trabalhar um mesmo tema sob os mais diferentes ângulos, esgarçando-o, deformando-o, revirando-o pelo avesso, até a exaustão.

As três variações recortam-se claramente sobre um fundo cabralino de modo que se infiltram no poema os exuberantes corpos em dança que víamos um pouco por toda parte na poesia de João Cabral de Melo Neto. Entre esses corpos dançantes, de sintomática carga

286 Ibidem, id.

287 BENJAMIN, Walter. “Moda” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 144

emocional e erótica, salta a bela lembrança da bailadora andaluza a animar os versos contemporâneos de Carlito Azevedo, nos quais ela volta a jorrar impetuosa e enérgica, nos quais ela, selvagem, existe de novo.

As três variações surgem então quase como um desdobramento dos estudos, termo das artes plásticas ao qual João Cabral recorria em sua tentativa de também retratar uma explosiva *forma em movimento*. Diversas imagens do poema de Carlito se reportam ao poema de João Cabral. Entre elas, podemos citar a presença do fogo (a “labareda”) que atua ainda uma vez como elemento ambíguo, de vida e morte; os fluidos corpóreos que acentuam a dimensão sensível-erótica da experiência (sangue, suor), e “os pés fincados na areia” que nos trazem imediatamente os pés da bailadora andaluza “orgulhosa de ser terra”.

Nesse diálogo de imagens, a areia, detalhe sutil que surge no lugar da terra, nos aproxima do universo particular à poesia de Carlito Azevedo: aquele da praia, da paisagem litorânea com sua brisa úmida, seu sol aceso, as banhistas que desfilam ou se deitam contra o mar. A menção ao “Pão de Açúcar” singulariza ainda mais a paisagem. O Rio de Janeiro poderia ser então, para Carlito Azevedo, o que foi a Andaluzia para João Cabral, “servindo, ao mesmo tempo, de termo potencial de comparação, dobra imagética de que se pode fazer uso a qualquer momento”²⁸⁸.

Há ainda a presença da noite a escorrer nas “3 Variações Cabralinas” como a pulsão de morte que se insinuava em meio ao ímpeto de vida da bailadora. Interessante perceber como a noite surge no poema de Carlito como aquilo que indetermina, como a hora turva na qual os contornos das coisas se tornam difusos e as teias se erguem traiçoeiras. A noite reforça o feitiço da dança, o seu enigma, o que há nela de morte.

O gesto de girar é igualmente fundamental ao poema e reflete não só a natureza indomável do movimento de dança, como também o limiar no qual ele se suspende entre a vida e a morte, entre ser um e ser outro. A labareda negra, metáfora para o perigo desta outra dança de possessão, é seguida pelo corpo incompleto, exposto em vísceras, desintegrado e faminto que, em sua ânsia, em seu desassossego, é ainda uma vez leoa ou mênade que dança voraz, puro desejo fascinado de morte.

Como outrora a bailadora andaluza era capaz de viver estando morta, “acender-se estando fria”, a língua da labareda lambe a si mesma, em um desenho de dobra da vida sobre a morte. Em sua “desordem delirante”, para usarmos uma expressão de Bataille, bem como em sua proximidade com a morte, a dança desta mesma e outra bailadora andaluza parece se aproximar

288 SÜSSEKIND, Flora. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo” in: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 66

dos antigos cultos dionisíacos em seu aspecto erótico e trágico.

A prática dionisíaca foi [...] ao princípio um movimento exaltado, um movimento perdido. [...] Não pode espantar-nos que a origem da tragédia pareça ligada, de qualquer forma, a este culto violento. O culto de Dionisos foi essencialmente trágico. E, ao mesmo tempo, erótico numa desordem delirante [...] ²⁸⁹

As danças orgiásticas das ménades e bacantes que ficaram registradas nos sarcófagos, vasos e baixos-relevos da antiguidade - nos quais tais práticas dionisíacas encontram-se figuradas por meio de algo como uma “forma da desordem” expressa nos cabelos e nas vestes incendiados pelo movimento - evidenciam, como mostra Bataille, essa relação entre o erótico e o trágico, em outras palavras, entre o erótico e a morte. A própria figura de Eros, como vimos, tal como aparece no *Banquete*, de Platão, traz em si mesma uma ambiguidade, um caráter intervalar. Em Bataille, Eros também se mostra duplo, relacionando-se tanto ao riso quanto ao trágico. Ao falar nas “lágrimas de Eros”, Bataille parece jogar justamente com a dupla natureza do desejo. Se Eros – o desejo sexual – é mais comumente relacionado ao riso, ele também pode conduzir - enquanto uma experiência do limite – à morte.

a morte permanece associada às lágrimas, enquanto o desejo sexual muitas vezes conduz ao riso. O riso, porém, não chega a ser suficiente para parecer o contrário das lágrimas: o objeto do riso e o objeto da lágrima estão sempre relacionados com qualquer espécie de violência que interrompe o curso regular, habitual, das coisas ²⁹⁰.

Há igualmente algo de sacrificial na dança em variações dessa bailadora de Carlito Azevedo, como também já havia na de João Cabral ²⁹¹. Recorta-se, assim, algo de um *feminino extremo* que nos aproxima da força arrasadora de Medeia.

289 BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros* in: *Oeuvres complètes* - Volume X. Paris: Gallimard, 1987, p. 606

290 Ibidem, p. 585

291 Na Prancha 6 do Atlas *Mnemosyne*, denominada “O Rapto Sacrificial”, Warburg buscou estabelecer conexões entre fórmulas gestuais que expressam aspectos opostos do sacrifício. Aparecem juntas “imagens ativas do carrasco” e “imagens da vítima passiva”. Na Prancha vemos, ocupando a posição central, o *Laocoonte*, enquanto uma imagem da vítima passiva, que sofre o sacrifício, em todo seu *pathos* trágico. Logo ao lado, encontramos um baixo relevo antigo, “Mênade dançante”, onde vemos uma figura feminina que dança, envolvida pelo tecido ondeante do seu vestido. Ela estaria no grupo das imagens ativas que impõem o sacrifício. A prancha é dedicada às danças rituais e formas serpentinadas, ou seja, formas que se movem como as serpentes, em ondas, em curvas sinuosas. Ao olhar mais atentamente o vestido da mênade esculpido no mármore antigo, não nos surpreendemos quando, de repente, suas dobras mais se parecem com serpentes agitadas do que com simples marcas formadas pelo tecido. A mênade aparece, nesse instante, vestida de serpentes, como os índios pueblos que as enrolam em volta do corpo nas danças ritualísticas pela chuva.

A mulher contemporânea é qualquer coisa de novo, mas um psicanalista francês [...] Jacques-Alain Miller, nos lembra que, se uma verdadeira mulher existe, então ela é Medeia, aquela que demonstra o que uma mulher sabe fazer. Uma mulher que sabe ser uma mulher é um jogador que pode perder tudo, sem reserva e de maneira extravagante. O feminino extremo se situaria em suma na capacidade de vender os seus semelhantes, de se separar de tudo que parece definir um status social, emotivo e pessoal: propriedade, aquisição e posse em geral. Medeia tem muito: riqueza, filhos, prestígio. Essas coisas fazem de Medeia o que ela é. Mas quando ela perde o amor do homem que ama, Jason, ela não se agarra a nada disso. Ela mata seus próprios filhos, arruína seu marido, se faz detestável aos habitantes de Corinto – e foge²⁹²

Interessante notar também no poema de Carlito a aproximação com a experiência da linguagem. A labareda negra personificada se metamorfoseia na própria *linguagem morta*, que se nutre de si mesma e é capaz de, feito a bailadora cabralina, “incendiar-se sozinha”.

O fogo da escrita queima o papel na medida em que escrever, escrever-se é, também, no fundo, deixar-se consumir por um outro; é reconhecer-se na diferença consigo mesmo; não exatamente apagar-se, diluir-se no outro, mas ter revelado por esse outro sua própria contrariedade. [...] A escrita se apresenta como palavra de fogo, que se consome nas chamas do paradoxo, desintegrando-se à força de afirmar-se, e afirmando-se à força de consumir-se. A liberdade de dizer tudo e a impossibilidade de responder se aproximam, num oxímoro fulminante²⁹³.

A *língua em movimento* que irrompe na terceira variação não parece se distinguir então da Ninfa enquanto uma aparição fantasmática que tira o seu fascínio justamente do fato de estar morta. Quanto mais negra, mais linda, diz o poema, quanto mais morta, mais viva. A atmosfera de desejo que inunda o final do poema permite ver o processo descrito por Luiz Costa Lima em que “a metamorfose cessa seu curso e dá lugar ao regozijo do eu”²⁹⁴.

Nas metamorfoses de “3 Variações cabralinas”, a leoa que gira pegando fogo, que literalmente dança morrendo, passa e vai se perdendo, à imagem do poema que se escreve como impossibilidade, é como uma *beleza que acontece*, e que nos engana com sua pele de ouro marrom e sua íris cor de mel²⁹⁵.

292 SISSA, Giulia. *Sexe et sensualité*. La culture érotique des Anciens. Paris: Odile Jacob, 2011, p. 29

293 SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 50

294 LIMA, Luiz Costa. “Formas da metamorfose (Carlito Azevedo)” in: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 187

295 As imagens são da canção “Tigresa”, de Caetano Veloso.

Ninfa é indiscutivelmente responsável pela mais profunda 'neurose' na pintura: *o desejo da imagem que nos ilude* [...] Como uma entidade nympholéptica, ela, como nenhuma outra, tem a habilidade de iludir o espectador, que a encontra meramente por acaso. Pois ela é ao mesmo tempo pesada e leve, plástica e diáfana, inteiramente carne e inteiramente têxtil, feita de vento e de espuma²⁹⁶.

No feminino selvagem e demoníaco, fluido e versátil, que é ainda aqui o de Celestina, o da deusa Hécate, o de todas as ninfas pagãs - “ciganas oblíquas e dissimuladas” - reside *o charme do mal*, cujo encanto lascivo está justamente no truque, no braço que acariçia enquanto afoga, na aparência que, num piscar de olhos, já é outra.

A arte de “parecer” desliza para a arte de “simular”, e o “parecido” ou o “à moda de” simulam conceitos sobre as coisas. [...] Trata-se de um conhecimento dado pelo evento – evento esse que proporciona a aparição das coisas, diga-se, do ser como fantasma, como imagem. A “verdade” dessa poesia se assemelha à “verdade em pintura” de *trompe l'oeil* [...] ²⁹⁷

A imagem é acusada, desde Platão, de produzir a ilusão, de enganar, isso porque, diante dela, basta pensar em uma fotografia, temos sempre a inquietante sensação de estarmos simultaneamente mortos e vivos. O fato é que se na imagem estamos mortos, é nela que, paradoxalmente, encontramos uma outra possibilidade de existência de dentro da morte. E assim, chegamos ao truque da imagem, que é também a sua potência, sua *força de sobrevivência*: “fazer parecer realidade aquilo que não existe de fato”²⁹⁸. No entanto, como lembra Susana, “a aparição ou a aparência de verdade é também verdade, e talvez seja isso o que mais importe”²⁹⁹.

É preciso lembrar que uma aparição fantasmática é sempre ardilosa por ser justamente aquilo que confunde; parece vivo, mas está morto, parece morto, mas está vivo. No lugar de uma condenação pura e simples dessas coisas duplas, talvez seja mais interessante ver a *dissimulação como potência encantatória* que subverte os modos tradicionais de ver e convoca um tipo de saber limiar, mais próximo das hesitações do que das certezas e que, nessas hesitações, abre nossa compreensão para além das hierarquias e das dicotomias simplistas do falso e do verdadeiro. No caso de um saber fluido, a sutileza está em ver um no outro, em percebê-los como polos em permanente tensão de modo que uma obra de arte se faça sempre mais complexa do que parece.

296 BAERT, Barbara. *Nymph – Motif, Phantom, Affect*. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929). Bélgica, Leuven: Peeters, 2014, p. 09 e 73 Grifo nosso

297 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo – Coleção Ciranda da Poesia*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 22 e 23

298 Ibidem, p. 23

299 Ibidem, p. 25

Seria interessante para a crítica que se faz no Brasil hoje rever algumas análises da poesia brasileira da segunda metade do século XX no que elas compartilham com o ponto de vista, enunciado em 1951, do filósofo franco-russo Vladimir Jankélevich de que essa arte da maneira e da aparência, da aparição e do espelho não passaria de uma “pseudo” arte³⁰⁰.

Susana lembra ainda “o preconceito da filosofia moderna contra o barroco”³⁰¹ no sentido de que alguns críticos veem na preocupação estética de certas obras uma quase automática perda de referencialidade, enquanto que, como diz Susana Scramim, “o barroco continua procurando com sua dimensão prático-estética “o político” e não “a política” nas obras [...]”³⁰².

O movimento, também nesse caso, é sempre duplo, como se faz a propósito todo barroco. A abertura implica sempre o fechamento e vice-versa, assim como o *pathos* aparece, em Warburg, intrincado com a forma na qual ele se expressa. O modelo dialético da *Pathosformel* implica em si mesmo, enquanto uma “morfologia afetiva”, o tensionamento da dimensão estética com uma dimensão emotiva, visceral, em última instância, política.

Aquela que Susana Scramim vê como um dos princípios organizadores da poesia de Carlito Azevedo, a prática da poesia como “maneira”, ou seja, de se conceber à maneira da pintura, do teatro, entre outras artes, termina por aproximar tal obra poética do território das aparências que são, a despeito de tantas críticas, uma maneira peculiar de *presença*, e produz, como diz a autora,

um espelhismo vertiginoso, confundido muitas vezes por alguns críticos com “superficialidade”, e é também produtora de uma *concepção da poesia como imagem*, tomando a pintura como mundo, efeito de uma temporalidade radical, *anacrônica*, fincada na compreensão de sua condição de finitude³⁰³.

Se o que está em jogo na obra de Carlito Azevedo é uma *concepção da poesia como imagem*, a imagem poética termina por se conceber plasticamente, ou, como diz Susana Scramim, “à maneira da pintura”, o que faz com que qualquer esforço de separação ou mesmo diferenciação da imagem poética e da imagem plástica não seja determinante para compreender o que está em questão nessa que viemos chamando, desde o início desse trabalho, uma *poética da Ninfa*, ou seja, uma *poética da imagem*.

“Imagens: maneiras e matérias da presença”³⁰⁴, escreve Raúl Antelo no prefácio do livro *Potências da imagem*, lembrando justamente que as imagens carregadas de tempo, de história, ao

300 Ibidem, p. 29

301 Ibidem, p. 30

302 Ibidem, p. 31

303 Ibidem, p. 81 Grifos nossos

304 ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p. 12

ativarem um procedimento de montagem, tal como reconhecemos na estética cinematográfica, organizam-se a partir da lógica da repetição e do corte ou suspensão. Não se trata, como sabemos, do retorno do mesmo, e sim da “possibilidade do passado”, como ele diz, que, em movimento, choca-se com o presente histórico. Se as imagens organizam-se a partir da lógica da repetição e do corte, a dicotomia falso e verdadeiro, que poderíamos expandir para aquela entre passado e presente, progresso e decadência, presença e ausência, não faria mais sentido. No seu lugar, encontramos a *dobra* de uma coisa sobre a outra, de modo que a presença é também ausência, o presente é também passado, o falso é também o verdadeiro, e o texto poético, como uma sorte de tapeçaria, se concebe “como um tecido de sentidos”³⁰⁵.

Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. *Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado*. Como procedimento de suspensão ou corte, a imagem aproxima-se, então, da poesia, e não da prosa, na medida em que até mesmo o poema poderia ser reduzido ao simples efeito de *enjambement*. Retorno e corte alimentam, portanto, uma certa indecibilidade ou indiferença, uma impossibilidade de discernimento entre julgamento verdadeiro e falso, que potencializa, entretanto, o *artifício da falsidade* como a única via possível de acesso à estrutura ficcional da verdade. Nesse sentido, diríamos que as imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, elas sobrevivem e deslocam-se no tempo e no espaço, exigindo que se alarguem, consequentemente, os modelos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para além do espaço cultural originário³⁰⁶

É assim que uma imagem como a da Ninfa sobrevive para além da antiguidade, e, enquanto sintoma, implode os modelos da temporalidade histórica. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”³⁰⁷, escreveu Georges Didi-Huberman. Quando Aby Warburg e, próximo dele, Walter Benjamin, colocam a imagem no centro da história e a história no centro da imagem, o que passa a estar em questão é uma

concepção rememorativa da história, em que as imagens, na sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado, criam, no movimento de sobrevivência e de diferimento que lhes é característico, determinadas circulações e intricações de tempos, intervalos e falhas, que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria.³⁰⁸

305 Ibidem, p. 12

306 Ibidem, p. 09 Grifos nossos

307 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15

308 ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, , p. 09 e 10

À medida que a história se apresenta como memória, o “inconsciente histórico”³⁰⁹ passa a ter um papel fundamental, e o mundo das imagens nos lança no território instável do sintoma, no centro daquele que Didi-Huberman chamou o seu duplo paradoxo, visual e temporal.

O paradoxo visual é o da *aparência*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, [...] O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do *anacronismo*: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, [...] O que o *sintoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria, ele também sustenta: o sintoma-tempo deveria, então, ser pensado sob o ângulo de um *inconsciente da história*³¹⁰.

Diante do acidente, dos anacronismos que *desmontam a história*³¹¹, como diz Didi-Huberman, a mobilidade líquida que igualmente caracteriza o mundo das imagens, sua duplicidade, seus artifícios, deixam de ser um motivo de condenação para se tornar uma forma de pensamento, de poética.

No caso da poesia de Carlito Azevedo, ao falar que o “espelhismo vertiginoso” é confundido por alguns críticos com “superficialidade”, Susana Scramim parece ter em mente as considerações feitas por Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas. Em “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”³¹², Iumna Simon e Vinicius Dantas partem da questão da intertextualidade para construir uma visão que consideramos simplista, pouco ou quase nada atenta não só às nuances do pensamento, como às próprias particularidades de uma obra poética complexa, que lida com a temporalidade e mesmo com as diferentes vertentes estéticas de maneira dialética, fazendo cair por terra boa parte das certezas e dicotomias redutoras de uma crítica fundada em paradigmas modernistas e concepções platônicas no sentido em que hierarquiza os conceitos e condena a imagem. Para os críticos, a “erotização textual” e a “estetização” produziriam uma “dissolução referencial” na poesia de Carlito Azevedo, afastando-a, no dizer dos autores, de qualquer contato com a realidade e de qualquer noção de vivência ou experiência.

A categoria do ornamento é logo convocada por Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas

309 Ibidem, p. 10

310 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 44

311 Ibidem, p. 131

312 SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” in: *Novos Estudos*, 91 (2011), pp. 109-120

para construir a hipótese da perda de referencialidade na poesia de Carlito, o que ecoa a crítica feita a um estilo como o *art nouveau*, que tem no ornamento justamente uma de suas características principais. A acusação de que o *art nouveau* era indiferente aos problemas, misérias e conflitos de sua época, de que o estilo *fin de siècle* era voltado apenas a uma elite consumidora de arte e se pautava pela valorização dos espaços interiores em detrimento da vida, gerando um estado de fuga da realidade e refúgio em um mundo ideal, é frequente.

“Talvez nenhum simulacro tenha criado um conjunto de objetos aos quais se aplique com maior propriedade o conceito de ideal que o grande simulacro constituído pela perturbadora arquitetura ornamental do *Modern Style*. Nenhum esforço coletivo chegou a criar um mundo de sonho tão puro e tão inquietante quanto esses edifícios *modern style*, os quais, à margem da arquitetura, constituem por si mesmos verdadeiras realizações de desejos solidificados, nos quais o mais violento e cruel automatismo revela dolorosamente o ódio da realidade e a necessidade de refúgio num mundo ideal, à maneira do que se passa numa neurose infantil”³¹³

No entanto, como dissemos no capítulo anterior, qualquer redução do *art nouveau* a uma simples fuga da realidade é problemática, pois, como lembrou o próprio Benjamin, qualquer movimento de fuga termina por carregar sempre algo daquilo de que se foge. Outras abordagens do estilo *fin de siècle* revelam-se muito mais sutis, como aquela feita por André Breton, onde ele destaca o aspecto visionário do estilo, o que, de certa maneira, o aproxima do próprio Surrealismo enquanto um movimento plástico-poético construído a partir da potência da imaginação, ou seja, da potência das imagens.

“Pareceu-me interessante que um número da revista onde foram apresentados alguns admiráveis exemplos da arte *Modern Style*, reunisse também um certo número de desenhos medianímicos...Na verdade, é inevitável que fiquemos chocados com as afinidades entre as tendências desses dois modos de expressão: o que é o *modern style*, eu me pergunto, senão uma tentativa de generalização e adaptação do desenho, da pintura e da escultura medianímicos à arte imobiliária e mobiliária? Encontra-se aí a mesma disparidade nos detalhes, a mesma impossibilidade de se repetir, que leva justamente à verdadeira, à cativante estereotipia; encontra-se o mesmo deleite colocado na curva que nunca acaba [...]”³¹⁴

As visões que opõem de maneira simplista o *art nouveau* à vida e à própria realidade começam a se complicar quando vemos que o estilo *fin de siècle* era pautado, entre outras coisas, como já lembramos anteriormente, por um vitalismo de inspiração nietzschiniana, de feições

313 DALÍ, Salvador *apud* BENJAMIN, Walter. “Pintura, Jugendstil, Novidade” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 898

314 BRETON, André *apud* BENJAMIN, Walter. *op.cit.*, p. 900

dionisiacas que, pela via do desejo, buscava, por meio da exuberância estética - “O *Jugendstil* é o estilo estilizante por excelência”³¹⁵ - despertar também uma exuberância, um transbordamento dos sentidos. O que vemos então é algo como uma estética que ao invés de negar o real ou a experiência, chega a ele por outros caminhos, não tão aparentes quanto num estilo de feições realistas/naturalistas, por exemplo, mas o encontra de forma sintomática ao colocar o desejo em movimento.

Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas ao falar da poesia de Carlito Azevedo parecem, em alguma medida, tomar parte da “cruzada de Adolf Loos contra o ornamento na arquitetura”, lembrada justamente por Susana Scramim em texto no qual ela responde às considerações de Iumna Simon e Vinicius Dantas. A partir do estudo de Hal Foster, *Design and crime, and others diatribes*, Susana destaca que, entre outras afirmações polêmicas a respeito do estilo *fin de siècle*, Loos “vaticinou do alto de sua moral dizendo que o estilo ornamental era erótico e degenerado, uma inversão do caminho correto da civilização e, portanto, deveria ser sublimado, separado e purificado”³¹⁶.

No caso de Iumna Simon e Vinicius Dantas, sua cruzada contra o ornamento e a erotização textual já se nota quando eles enfatizam, logo no início do texto, o que eles chamam de “visualidade abstrata” na poesia de Carlito a partir do aproveitamento que o poeta teria feito do verso de Drummond sobre Goeldi (“Ó Goeldi: pesquisador da noite moral sob a noite física”). Ao transformar o exercício crítico em uma espécie de juízo de valor, os críticos julgam “irrelevante” a dimensão física da noite que, segundo eles, teria sido aproveitada por Carlito em detrimento de toda “complexidade da noite moral” com o objetivo de “frisar a erótica textual”³¹⁷.

A própria noção do “sujeito como ponto de vista” é usada pelos críticos para referendar a sua tese de que “o eu poético não é tocado (ou transformado) pelos acontecimentos que descreve ou vivencia, tendendo a contemplá-los sobretudo como uma picturalidade voyeurística”³¹⁸. Equanto que, na realidade, o que parece estar em questão na poesia de Carlito Azevedo é, como dissemos, a busca por um *caminho desviante* para chegar ao real e também uma outra relação do sujeito com o exterior; relação que passa, sim, por uma questão estética, por isso a dimensão visual é tão importante, mas que não significa necessariamente que o sujeito não seja afetado pelo que descreve. Ao contrário, enquanto ponto de vista, é como se a paisagem refletisse de

315 BENJAMIN, Walter. op.cit., p. 912

316 SCRAMIM, Susana. “A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras” in: *Alea*, 14.1 (jan-jun 2012), p. 110

317 SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” in: *Novos Estudos*, 91 (2011), p. 111

318 Ibidem, id.

algum modo os estados interiores do sujeito que não são nem mais importantes nem menos importantes que a cena recortada, mas sim, fazem parte dela.

Ao desconsiderar uma relação de natureza dialética entre interior e exterior, os críticos reproduzem em relação à poesia de Carlito Azevedo boa parte do que já foi dito contra a estetização artenovista.

O que passa a ocupar o primeiro plano é uma arquitetura de efeitos que, camada por camada, vai sobrepondo imagens, alusões ou intercâmbios mas para criar uma sobre-realidade inteiramente estetizada, uma espécie de dissolução referencial, registrada de um ângulo hedonista em espasmos de tensão e distensão³¹⁹.

A crítica às aparências, que Susana Scramim, como mostramos acima, busca desconstruir, logo aparece na análise dos críticos que falam em um “espetáculo de superfícies que são só aparências”³²⁰, e ainda, em uma “alienação perceptiva, sensorial, e existencial”³²¹, como se o traço sinestésico da poesia de Carlito fosse uma forma de alienação, de perda de contato com a realidade enquanto que, talvez, a experiência dos sentidos seja o único modo de ainda tornar a experiência possível em um cenário de esterilidade que a nega constantemente e reduz ao máximo a sua possibilidade. Muitas das considerações feitas pelos críticos poderiam ser simplesmente invertidas quando olhamos a partir de um outro ângulo. Por exemplo, o que eles veem como uma redução da cena a partir da delimitação do ponto de vista, vemos, ao contrário, como um procedimento de singularização que *abre* a cena, trazendo à tona, nos detalhes, movimentos e conexões novas. Trata-se, nos parece, de um gesto paradoxal que amplia ao reduzir. “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. [...] * Resíduos da história *³²².

A tradição platônica novamente salta aos olhos na crítica feita pelos autores ao “jogo de ocultamento”, ao recurso aos paradoxos que magnetizariam a atenção do leitor, “desviando-o para o funcionamento do *trompe l'oeil*”³²³. Em outro momento, os autores comparam o poema de Carlito a uma “máquina de enfeitiçar” e falam ainda em uma “arquitetura de efeitos de

319 Ibidem, id.

320 Ibidem, p. 112

321 Ibidem, id.

322 BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 765

323 SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” in: *Novos Estudos*, 91 (2011), p. 112

superfícies, tão ilusórios quanto calculadamente vazios”³²⁴. Novamente, trata-se do movimento que vê a aparência como coisa inferior, falsa, equanto que, como nos disse Susana Scramim, “a aparência de verdade é também verdade”, ou, poderíamos também dizer, o jogo entre falso e verdadeiro talvez nos dê uma ideia mais interessante, menos simplista e redutora, mais contraditória, por que não, do que seja a verdade. “A verdade torna-se algo vivo, existindo apenas no ritmo em que a proposição e seu contrário trocam de lugar para se pensarem”³²⁵.

Figuras de linguagem como a perífrase - o conhecido “falar em círculos” - são convocadas pelos críticos para reforçar sua tese de que a poesia de Carlito é ornamental, ou seja, de que nela muita coisa sobra, e o poeta poderia dizer o que diz com muito menos, no lugar de preferir construir “metáforas autônomas e barroquizantes”³²⁶. Como dissemos quando refletimos a respeito do uso do parênteses na obra poética de Carlito Azevedo, o que parece estar em questão é, ao contrário, um gesto poético que subverte a própria noção de ornamento ao fazer do acessório o essencial, o perturbador, o que inquieta nossos tradicionais modelos críticos e de temporalidade.

O vocabulário artenovista continua a aparecer por todo texto de Iumna Simon e Vinicius Dantas que fala em “arabescos verbais” e no gesto de “estilizar”, vendo a própria “ideologia barroquista da vertigem”, um dos traços marcantes da poética de Carlito, como mais um índice da perda de referência na realidade, desconsiderando, portanto, qualquer dimensão política do desejo, do erotismo, como se estes fossem sempre uma fuga e não uma outra via de contato com o real, mediada pela experiência corpórea, pela noção de êxtase que prevê (não esqueçamos) uma saída de si na direção do outro, ainda que esse outro seja o outro de si mesmo. Mesmo que os críticos não vejam na vertigem de Carlito uma relação com o êxtase, quando pensamos dialeticamente o exterior e o interior, o *desejo figurado*, quando a imagem surge carregada de tempo, como instrumento de compreensão e abertura da história, não parece fazer sentido opor os movimentos do desejo à realidade.

Em um pensamento pouco dialético, os críticos esquecem igualmente que o concreto de João Cabral é constantemente inquietado pelo fluido (bastaria um olhar na direção das coisas do mundo, da imanência, para lembrar que o concreto é feito de água), e o opoem imediatamente à

324 Ibidem, p. 115

325 BENJAMIN, Walter. “O Flâneur” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 704

326 SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” in: *Novos Estudos*, 91 (2011), p. 112

“perda de realidade”, ao abstrato que dominaria a poética de Carlito Azevedo. Interessante perceber como, no caso de Carlito, cuja obra mantém relações evidentes com a poesia de João Cabral, os críticos enfatizam de maneira quase exagerada o aspecto fluido e erótico que simplesmente ignoram quando falam da obra poética de João Cabral. Isso nos leva a pensar que, dentro de nossa perspectiva sintomática e desviante, Carlito constrói uma obra tão exigente quanto a de João Cabral do ponto de vista formal, mas deixa que o sintoma, obsessivamente contido na obra cabralina, jorre de forma tempestuosa. Por isso mesmo, em Carlito, já se escreve de dentro do colapso da própria obra diluída pelo sintoma, enquanto que, em Cabral, o poeta ainda se media com o seu próprio fracasso.

No caso de um poema como “3 Variações cabralinas”, onde a dança (obra) é tomada pelo sintoma, e a relação entre os dois poetas salta aos olhos pela temática e pela estrutura da composição em série, Iumna Simon e Vinicius Dantas falam em uma “dança-sedução-destruição”³²⁷ na qual estaria em jogo um “ideal negativo e ornamental da beleza” que se volta para si mesma, “entregue erótica e inteiramente à própria e cega consumação”³²⁸. Esquecem-se, no entanto, que a dança que está em questão no poema é uma sobrevivência não só da bailadora andaluza, como também do bailado de Salomé, como sabemos, um motivo marcadamente artenovista, e que tal dança é, antes de tudo, uma dança que se dirige a um outro e que se mostra ambígua, pois, se a labareda lambe a si mesma, como diz o poema, nesse movimento de dobra, ela envolve um outro – o espectador da sua dança, o poema – morrendo ela própria para fazer morrer.

Quando também pensamos que no bailado de Salomé sobrevive a dança convulsa das ménades pagãs, o gesto dançante que irrompe no poema de Carlito ao invés de se fechar, se abre em sua espessura arqueológica e entrelaça o passado e o presente em uma coreografia fantasmal.

[...] ela aparece para vacilar entre um *afeto estilístico* (vento) e um *motivo iconográfico* (dançarina) [...] oscilando entre o liminar e o fatal, entre luz e escuridão, entre engano e epifania, entre deusa e noiva, entre Vênus e Pã, a ninfa aparece sob várias formas atribuídas a ela pelo espírito dos tempos³²⁹.

327 Ibidem, p. 115

328 Ibidem, id.

329 BAERT, Barbara. *Nymph – Motif, Phantom, Affect. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*. Bélgica, Leuven: Peeters, 2014, p. 04 - Barbara Baert descreve Salomé como “uma das mais extremas e ambivalentes irmãs da ninfa” que justamente deixaria ver “as relações entre a ninfa e a dança, sacrifício e sangue” (BAERT, 2014, p. 04). Talvez uma das mais bem realizadas expressões iconográficas da ambivalência que atravessa a dança de Salomé se encontre na *Judite*, de Botticelli. No quadro, vemos a jovem que carrega a cabeça decapitada de São João Batista ser figurada com a mesma exuberância das vestes levantadas e enrugadas pelo vento da “senhorita leva depressa”, de Ghirlandaio. Ela traz, pendurados no outro braço, próximos ao corpo, dois recipientes cuja forma lembra aquele que também era levado pela serva florentina. Assim como a bela aparição do afresco de

A potência do feminino encarnada na dança nínfica, sua vitalidade, sua força de dissolução, seu aspecto demoníaco, diabólico, as delícias e os abismos da possessão aos quais o espectador de tais danças se vê condenado, parecem ser ignoradas por Iumna Simon e Vinicius Dantas; por isso, eles insistem em uma separação entre desejo e realidade, entre desejo e política, negligenciando o fato de que o desejo do qual a Nínfa é imagem é uma forma de potência. Como dizíamos há pouco, não há sublevação sem desejo, não há nenhuma mudança na ordem real das coisas que não tenha começado com uma vibração, uma vertigem, por menor que seja.

“O aspecto político é inseparável do erótico: penetrar é possuir”³³⁰

O poema “Vers de circonstance”, publicado no livro *Versos de circunstância*, nos traz mais uma das coreografias nínficas da obra de Carlito Azevedo na qual vida e morte parecem se encontrar de modo singular em meio a um sopro visionário percebido no deslocamento de fantasmáticos corpos dançantes. A noite, presença perturbadora que atravessava os versos de “3 Variações cabralinas”, também aparece como cenário dessa outra dança limiar.

Eram três mulheres e a noite descia
de seus olhos

em ondas

de aroma

escuro:

eram três
sob o lençol

branco

*³³¹

Esse primeiro movimento do poema se constrói de um preciso e delicado aproveitamento das sensações que terminam por criar a atmosfera noturna na qual surgem e se diluem tais fantasmas de desejo. A noite que desce dos olhos das três mulheres é metáfora para dizer da morte que elas carregam. O fato da noite descer em ondas – intermitente - nos lança ainda uma

Ghirlandaio, a jovem Judite é retratada no quadro *entrando*, irrompendo na cena pelas suas bordas. Um dos seus pés tampouco aparece na figuração, o que reforça esse sentido de entrada, *sentido limiar*, a suposta intenção do pintor de capturar e registrar o efêmero instante da sua irrupção violenta. Sua graciosidade, percebida no gesto de levantar a barra do vestido, o mesmo gesto feito pela Gradiva, se choca com a crueldade da cabeça degolada.

330 PERNIOLA, Mario apud SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo* – Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 17 (em nota de rodapé)

331 AZEVEDO, Carlito. “Vers de circonstance” in: *Versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Moby-Dick, 2001, p. 09

vez no espaço móvel e líquido das ninfas, na umidade que é índice de desejo e que depois reverbera no “aroma escuro”. Em sua sutileza, tal imagem combina o cheiro que inebria e o escuro em que nos perdemos. Ao singularizar as figuras femininas dizendo que são “três sobre o lençol branco”, o poema reforça ainda mais sua consistência fantasmática. O lençol evoca, ao mesmo tempo, as vestes transparentes que contornavam o corpo ondulante das personagens dançantes de Botticelli. A combinação da textura diáfana do lençol, sua cor branca, ofuscante e transparente à luminosidade, com o cheiro traiçoeiro e as ondas infatigavelmente móveis e perigosas, costura no poema o que talvez possamos chamar uma *erótica de fluidos* muito particular à poesia de Carlito Azevedo. A exploração da palavra em seu valor sonoro confere também a essa primeira parte do poema um som sinuoso, produzido pela aliteração em “s”, recorrente em diversos poemas de Carlito, e que produz de fato uma sensação de dança a ir e vir sem descanso na direção da morte.

O segundo momento parece singularizar ainda mais os detalhes dessa aparição que surge entre almofadas, como se estivesse no paraíso, a seduzir-nos de longe com seu brilho de estrela morta, mas ainda viva.

Eram três, entre almofadas,
três relâmpagos
de mãos dadas

Ainda uma vez, nos assalta a lembrança das Três Graças a dançarem justamente de mãos dadas na imagem botticelliana. Ao aproximar tais figuras femininas do relâmpago, o poema novamente as toma como um efêmero clarão, um lampejo intermitente e, no entanto, duradouro, sobrevivente como a árvore, ainda *forma submersa* que se insinua nas falhas do verniz.

A mão passa
na aspereza. O verniz que se foi. Não. É a árvore
que regressa. A estrada voltando. Minas que espreita,
e espera, longamente espera tua volta sem som.
[...]³³²

O *pathos* que possuem tais formas submersas no rio fundo do tempo, se deixar ver, no poema de Carlito, nas

três gargalhadas de febre
afiada contra
jasmineiros

332 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Indicações” in: *A rosa do povo – Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, p. 203

Ao opor, como em um tenso duelo, as gargalhadas de febre à docura e delicadeza associada ao jasmim, flor de cor branca cujo perfume marcante justamente se acentua à noite, o poema parece recriar a tensão entre apolíneo e dionisíaco, entre o ímpeto de vida e o fascínio de morte que assalta as danças ninficas desde a antiguidade.

O quarto movimento do poema parece nos defrontar com o frio gélido do que já está morto. No entanto, as imagens quase surrealistas que se montam parecem se fechar diante de qualquer tentativa de aproximação por parte do leitor. Ao evocar dois animais, um do ar e outro da água, tais matérias fluidas parecem uma imagem para o próprio movimento fugidio dos versos. Em uma exploração sinestésica, o frio, sensação corpórea, atinge as espécies de animais, mas não atinge o meio que elas habitam, e nem o corpo, e nem o desejo; o que não deixa de sugerir, ainda que existam outros significados mais imediatos para os versos, que tais objetos móveis de desejo quando aparecem diante de nós já estão mortos.

O último lampejo poético sublinha ainda uma vez tal condição fantasmática, enumerando as três mulheres, como outrora acontecia com as três mulheres do sabonete araxá, a partir da condição de inacessibilidade que se impõe a cada uma delas. A primeira seria inacessível pela sua natureza de ninfa, indiferente aos infortúnios dos mortais e portadora de uma vida longa, o que a ágata branca, também relacionada à bondade e ao equilíbrio, teria o poder de proporcionar. A segunda seria inacessível por já estar morta e a terceira por estar, de alguma maneira, recuada no tempo, uma deusa pagã no exílio, como diria Warburg. No poema de Carlito, ela encontra-se exilada não mais do mundo pagão, mas de *Sefarad*, nome hebraico para a Península Ibérica, ou, um outro nome para a Andaluzia, onde justamente as *formas femininas em movimento* da antiguidade puderam viver de novo. O que o poema sutilmente realiza é uma montagem onde as barreiras espaciais e cronológicas são demolidas uma a uma em favor de constelações de sentido inusitadas e, como tais, inquietantes.

Apesar de estarem separadas pelo tempo cronológico, as três entram por “entre almofadas” como “três relâmpagos/de mãos dadas”, entram e saem da criação simultaneamente sem estarem condicionadas pelo cronômetro e pelos mapas; se fazia frio, esse frio era sentido pelas “vespas”, os insetos voadores dos simbolistas, aqueles que miram o século convulsivo, e pelos “peixes”, oferecidos pela plasticidade das imagens surrealistas e não pelo mar [...] Em sua impossibilidade, o poema se constrói entre a presença/ausência das três mulheres³³³

A propósito, os asteriscos que separam cada uma das partes que formam esses versos de circunstância não nos recordam justamente pequenas estrelas distantes, fogos de artifício a se

333 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo* – Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 91

abrir em camadas como uma saia de flamenco, um “vestido vivente”?

Em “Ela usava vestidos viventes”³³⁴, temos, logo no título, uma construção imagética que destaca o acessório em movimento determinante na figuração das ninfas. Se a Ninfa vem sugerida, morfologicamente, logo no título, o restante do poema também espalha pistas da sua presença. Na expressão “Ana dos mil dias”, encontramos a espessura temporal dessa imagem capaz de aparecer em diferentes épocas e lugares, sob as mais diferentes formas, denunciando-se, no entanto, justamente pelo motivo de seus “vestidos viventes”, ornamento nínfico por excelência.

A respiração “áspera e opressa” igualmente traduz a experiência ao mesmo tempo sufocante e eufórica, de “tirar o fôlego”, que é aquela de amar uma Ninfa. Diante de uma beleza tão exuberante que chega a ser mortífera, o poema fala em “despressurização polinizada”, indicando o ar que nos falta quando somos arrastados para as altas altitudes do desejo, as paragens das ninfas, denunciadas igualmente na referência ao pólen. A condição de inacessibilidade dessa figuras femininas também é sugerida no poema que gira em torno de uma ausência opressiva. A *brise imaginaire* também parece soprar por entre os versos, assumindo a forma do vento de verão que tatua nos abraços o nome da cidade, ou seja, estabelece, ainda uma vez, o vínculo entre cidade e desejo. Não seria o Rio de Janeiro então uma outra cidade-fêmea, cidade Ninfa, como outrora fora Sevilha para João Cabral - a cidade em movimento inflada por um violento sopro de vida?

O poema igualmente recorta a experiência de desejo, refletida nos vestidos viventes, contra um fundo de morte, cuja imagem percebemos na chama que se gasta, como a vela que ao arder se consome. O movimento paradoxal da queda para o alto não parece ser outro senão o próprio ápice do ato sexual em que o desejo duplo ao mesmo tempo em que triunfa sobre a morte, nos arrasta para ela. Nesse limiar, encontramos e perdemos a dama de vestes esvoaçantes e passo ligeiro na qual reconhecemos o impossível do próprio poema naquilo que ele traz de contingente, quando ele se monta em versos de circunstância subjugado pelo acaso mallarmeano, por aquilo que sempre escapa. “O poema falta lá onde ele é esperado”³³⁵.

“Coisas assim ocorrem
quando estamos a ponto de
tornar real uma possibilidade
que nos está sempre escapando.”³³⁶

334 Cf. AZEVEDO, Carlito. “Ela usava vestidos viventes” in: *Versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Moby-Dick, 2001, p. 06

335 SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo – Coleção Ciranda da Poesia*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010, p. 94

336 AZEVEDO, Carlito. “Vers de circonstance” in: *Versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Moby-Dick,

Os vestidos vivos poderiam ser, no conjunto da obra poética de Carlito Azevedo, algo como a “*sexy* roupa fátua do poema”³³⁷, trazendo um índice de efemeridade que nos reporta ao caráter sintomático da moda em sua particular dialética do eterno e do provisório.

O poema se veste então de um desejo efêmero, de um clarão errante tal como são os fogos-fátuos que surgem justamente nos locais de esconderijo das ninfas, sempre furtivos e paradoxalmente duradouros, familiares aos vagalumes sobreviventes.

Todas essas epifanias são arrastadas ao rés-do-chão para explodirem e se desintegrarem em mil partículas de luz, como se as estrelas passassem a brotar da terra. Percorre-se, dessa maneira, um caminho que não é místico, “mas ao contrário atento à imanência, isto é, aos corpos, aos desejos, às associações de ideias [...] As entranhas (ou o visceral), as estrelas (ou o sideral) e as danças (ou o gestual) não cessaram de mover e de comover nossa constituição antropológica: elas enervam ainda todas as nossas imagens presentes”³³⁸.

Quem diz luz
Diz passagem do tempo³³⁹

Podemos talvez dizer que, como uma Ninfa, a poesia de Carlito descreve uma coreografia quase alucinógena de luzes a se enlaçarem eroticamente na página como dois corpos a arder. A sua opção pelos estados indefinidos e lugares intermediários, pela “noite gris”, ou seja, a noite cinza, é, ainda uma vez, opção por estados ninficos que abrem nos seus versos “[...] certo *pensamento da carne e do ar*”³⁴⁰.

Na lixa abrupta
súbita chispa?
Choque de peles

a contra-pelo
(tal numa rua
escura mutua-

mente se enlaçam
as contra-luzes
de dois faróis)?³⁴¹

2001, p. 19

337 Idem. “Ao rés do chão” - I in: *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 15

338 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018, p. 69

339 AZEVEDO, Carlito. “Dois estrangeiros – a) Efeito lupa” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 75

340 DIDI-HUBERMAN, Georges. op.cit., p. 59

341 AZEVEDO, Carlito. “Na Noite Gris” in: *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991, p.

Iumna Simon e Vinicius Dantas parecem ter, aliás, certa dificuldade em relação aos estados intermediários, aos intervalos que se abrem na montagem de diferentes estilos e tempos, criando não um pluralismo vazio, e sim uma estrutura em raízes que correm, se sobrepõem, se dissolvem, se espalham em múltiplas direções. Neste sentido, ao dizerem que, na poesia de Carlito, a referência da poesia marginal somada a outras como o maneirismo, o decadentismo, o neobarroco, o surrealismo, Drummond e Cabral, se indeterminam no conjunto da obra do poeta, perdendo-se “numa textualidade afetadamente estetizada, [...] sugerindo que não há evolução de formas e o pluralismo é vitorioso”³⁴², Iumna Simon e Vinicius Dantas parecem sentir falta de uma certa ordem, da linearidade fixa (e asfixiante) do que eles chamam um “processo superador”. Recorrem neste sentido ao “pluralismo” simplesmente porque seus modelos diacrônicos de temporalidade, baseados em uma lógica da ruptura e da superação, não fazem sentido diante de uma poética que monta temporalidades, sem hierarquizar os diferentes momentos históricos, tomando uns como obsoletos e decadentes e outros como totalmente inovadores. “A superação dos conceitos de “progresso” e de “época de decadência” são apenas dois lados de uma mesma coisa”.³⁴³

O que os autores veem como “releitura pluralista e acomodatória da tradição”³⁴⁴, vemos, ao contrário, como um gesto fundamental de dialogar com tudo aquilo que veio antes porque toma-se como ponto de partida uma compreensão na qual o tempo e as imagens feitas de tempo são vistas como *algo que está em movimento*, portanto, jamais cessarão de, ainda uma vez, vir até nós, perturbando nossa maneira de olhar para o presente e para o passado. O poeta que adota essa postura diante da história sabe que, inevitavelmente, ele terá que se confrontar com a tradição e parece ser justamente para não recebê-la de maneira acomodada que ele se mantém atento aos recuos e avanços das imagens de modo que possa polarizá-las, como nos disse Warburg, transformando-as a partir de sua época histórica³⁴⁵.

20

342 SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” in: *Novos Estudos*, 91 (2011), p. 114

343 BENJAMIN, Walter. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 765

344 SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” in: *Novos Estudos*, 91 (2011), p. 115

345 Talvez seja interessante lembrar o trecho de uma entrevista concedida por Carlito Azevedo ao *Jornal do Brasil* em 14 de dezembro de 1996, usado justamente por Iumna Simon em um de seus textos sobre o poeta. “Eu sou absolutamente tradicional. Até os anos 50, com as vanguardas, com a ideia de poesia concreta, existia a ideia de que era legal romper com a tradição. Este é o lado do modernismo e das vanguardas com que menos me identifico. Acho mais ousado estar dentro da tradição do que tentar criar do lado de fora. É mais ousado quem tenta dialogar com uma tradição enorme, pois terá

[...] Há no excesso, não menos que no acesso, qualquer coisa da ordem do perigo, qualquer coisa, eu diria, da ordem do sintoma. Perigo para a história ela mesma, para a sua prática como para os seus modelos de temporalidade: *porque o sintoma difrata a história*, a desmonta de certa forma, sendo ele mesmo uma conjunção, uma colisão de temporalidades heterogêneas³⁴⁶.

Warburg, como sabemos, construiu um saber-montagem que renuncia aos esquemas evolutivos, subverte o tempo cronológico, se concentra muito mais nos desvios do que nas continuidades, cria, como diz Didi-Huberman - e aqui estamos próximos de um procedimento ao qual a poesia de Carlito Azevedo se mostra bastante familiar - uma “possibilidade de vertigem” do próprio tempo, das formas e da memória. Se pensarmos que a imagem “não é o campo de um saber fechado. É um campo turbilhonante e centrífugo”³⁴⁷, a noção de vertigem não poderia deixar de ocupar um lugar fundamental em uma *poesia que se concebe como imagem*.

O que está em questão é novamente o gesto duplo onde os tempos se colidem gerando imagens deslizantes, íntimas e, ao mesmo tempo, distantes. No caso da poesia contemporânea brasileira, onde os vínculos com a tradição são mais explícitos e se percebe a sobrevivência sintomática do *art nouveau* nos motivos, temas e na própria forma da poesia de Carlito Azevedo, uma parte da crítica prefere falar em “retradicionalização frívola”, “estetização”, “formalização”, como faz Iumna Simon em “Condenados à tradição”³⁴⁸, ignorando o fato de que mesmo na modernidade poética os vínculos com a cultura literária *fin de siècle* deixavam-se entrever pelas margens, pelas bordas que fragmentavam a estrutura coesa do quadro poético, de modo que “correntes ou conexões mais subterrâneas”³⁴⁹ insinuam-se entre esses dois momentos e, posteriormente, entre o momento moderno e o contemporâneo. Ao invés de se superarem, as diferentes temporalidades *se montam, se constelam*. O moderno é, para usar a bela imagem encontrada por Walter Benjamin para descrevê-lo em toda sua complexidade, *variado como um*

que se medir com grandes escritores. Quando um autor escreve hoje um soneto, ele terá que se medir com Dante, com Camões, com Shakespeare. É essa uma ousadia muito maior do que partir para um campo novo em que não há um adversário. Gosto muito de saber que tenho uma família no tempo e no espaço, com a qual dialogo constantemente...Sou herdeiro do concretismo como sou do modernismo, da poesia marginal e do surrealismo, pois, tendo vindo depois deles, não ignorei o legado de nenhum.”

346 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Savoir-mouvement (l’homme qui parlait aux papillons)” (prefácio) in: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l’image em mouvement*. Préface par Georges Didi-Huberman. Paris: Éditions Macula, 2012, p. 23 Grifo nosso

347 Ibidem, id.

348 SIMON, Iumna Maria. “Condenados à tradição” in: *Piauí*, 61 (out. 2011), pp. 82-86. [Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/acceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao>]

349 POLITO, Ronald. “Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70” in: *Cacto - poesia & crítica*, número 2, São Paulo, 2003, p. 63

caleidoscópio com seus pequenos fragmentos de vidro colorido, que, através do reflexo da luz exterior, apresentam, a cada movimento, combinações múltiplas e agradáveis de efeito visual.

Nunca houve uma época que não se sentisse “moderna” no sentido excêntrico, e que não tivesse o sentimento de se encontrar à beira de um abismo. A consciência desesperadamente lúcida de estar em meio a uma crise decisiva é crônica na história da humanidade. Cada época se sente irremediavelmente nova. O “moderno”, porém, é tão variado como os variados aspectos de um mesmo caleidoscópio³⁵⁰.

Algumas das melhores obras de poesia contemporânea brasileira se constroem a partir desse agenciamento de tempos que a crítica classifica simplesmente como um pluralismo vazio, porque talvez seja mais fácil falar em pluralismo do que reconhecer que, como diz Ronald Polito, “a história não é linear, mas superposta”³⁵¹, a linha temporal é, na verdade, um emaranhado de nós, uma sequência de *acidentes anacrônicos*.

Interessante o fato de Iumna Simon atribuir como algo exclusivo dos modernos a “dialética permanente entre a impregnação do legado e a capacidade de revolucionar as formas”³⁵², como se esse gesto também não pudesse ser percebido em poetas contemporâneos. Apenas essa revolução das formas não se coloca como discurso, como manifesto, o que é comum aos movimentos de vanguarda, o que não quer dizer que ela não exista. Iumna Simon igualmente não percebe a sutileza da frase de Carlito Azevedo ao se declarar “absolutamente tradicional”, invertendo a frase de Rimbaud (*Il faut être absolument moderne*). Se compreendermos a modernidade como uma época atravessada por diversos tempos, em outras palavras, se adotarmos uma outra concepção de temporalidade, mais anacrônica e menos diacrônica, então ser moderno é também ser tradicional e vice-versa.

A ótica modernista que insiste em falar em termos do “antigo”, do “esgotado”, do “entulho conservador”³⁵³, não percebe que não são os contemporâneos que se apropriam de uma pluralidade de passados mas o passado que, em movimento, está constantemente a assediar o presente. “Também a contemplação de grandes coisas do passado [...] consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que

350 BENJAMIN, Walter. “Pintura, Jugendstil, Novidade” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 895

351 POLITO, Ronald. “Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70” in: *Cacto - poesia & crítica*, número 2, São Paulo, 2003, p. 66

352 SIMON, Iumna Maria. “Condenados à tradição” in: *Piauí*, 61 (out. 2011), pp. 82-86. [Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/acceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao>], p. 06

353 Ibidem, p. 03

adentram a nossa vida”³⁵⁴.

Em seus esquemas simplistas, para parte da crítica de poesia contemporânea brasileira se não se assume um discurso de ruptura, como no caso da poesia contemporânea, a tradição é recebida de forma passiva³⁵⁵. Ao contrário, se tal discurso existe, como nos movimentos de vanguarda, a tradição é superada e o novo dá lugar ao antigo. No entanto, diante de um tempo em movimento com as suas sobrevivências intermitentes, sempre haverá uma tensão peculiar e própria de cada momento histórico em relação ao que veio antes. Em outras palavras, cada época colocará problemas diferentes em relação ao modo como os poetas se medem com a tradição. É importante dizer que as obras artísticas mais interessantes nunca lidam com o passado de forma passiva, ao contrário, elas encontram, em meio a curtos-circuitos e explosões, *formas novas*, insuspeitados trajes com os quais vestem as *imagens em movimento do passado*, conferindo-lhes sentidos específicos e inquietando o presente histórico a partir delas.

Mesmo o tema da “vida póstuma” da civilização pagã, que define uma das principais linhas de força da reflexão de Warburg, só tem sentido se for inserido nesse horizonte mais amplo, em que as *soluções estilísticas e formais* adotadas em cada momento pelos artistas se apresentam como decisões éticas que definem a *posição dos indivíduos e de uma época relativamente à herança do passado* e em que a interpretação do problema histórico se torna, ao mesmo tempo, um diagnóstico do homem ocidental em sua luta para curar suas contradições e encontrar, *entre o velho e o novo*, sua morada vital³⁵⁶.

354 BENJAMIN, Walter. “O Colecionador” in: *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 350

355 A esse discurso da passividade em relação à poesia contemporânea, Marcos Sicar opõe uma situação de “cisma”, dizendo: “Pode-se reconhecer na poesia brasileira, nos seus melhores momentos, algo como uma cisma, uma hesitação desconfiada, uma atenção preocupada com relação àquilo que se apresenta como referência traumática ao passado imediato. [...] No entanto, a necessidade de dar um passo na direção do seu (ter) *lugar* me parece bem colocada pela poesia brasileira hoje. Neste sentido, a tarefa do discurso crítico seria a de acolher essa *preocupação com o deslocamento* e deixá-la fazer a prova dos paradigmas que poderia eventualmente atingir”. - SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 154 e 166 (grifo nosso). Ronaldo Polito, por sua vez, lembra que a estratégia da poesia mais recente feita no Brasil de não recusar nada talvez possa estar relacionada não a uma passividade ou uma postura acrítica em relação à tradição, mas ao fato de que “tudo hoje é campo de experimentação e ao mesmo tempo: das formas fixas aos suportes e gêneros absolutamente mesclados, o que pressupõe uma estratégia que, a princípio, não recusa nada, e de alto risco porque exige jogadores cada vez mais treinados em quaisquer regras de jogos” - POLITO, Ronald. “Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70” in: *Cacto - poesia & crítica*, número 2, São Paulo, 2003, p. 70. Nas peculiaridades de cada forma de abordagem, parecemos encontrar algo da hesitação, de que falava Carl Einstein, lembrado por Daniel Arasse em *Anacronismos*, entre as formas do presente e as formas vindas do passado.

356 AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 117 Grifos nossos

Diante da contemporaneidade que, como nos mostrou Agamben, “se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico”³⁵⁷, caberia ao poeta “o gesto de simultânea indecisão e coragem” atribuído por Carlito, tal como nos conta Susana, ao capitão do navio do poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, “o gesto de alguém tocado pelo contemporâneo, ou seja, de alguém que empreendeu a tarefa de lidar, enfrentando-se com os mortos, com o incompreensível, o inapreensível e o enigmático de sua época”³⁵⁸.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse *deslocamento* e desse *anacronismo*, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. [...] O poeta [...] é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo [...] Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. [...] Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós³⁵⁹.

“Dizer de novo”, como diz Susana Scramim, é também, dessa maneira, um gesto de simultânea indecisão e coragem. Nele cabe igualmente o gesto performático do próprio Carlito Azevedo ao dizer infinitamente um de seus poemas (“Sobre uma fotonovela de Felipe Nepomuceno”), quase como se, em sua leitura, o poema se recusasse a acabar, como as coisas que estão sempre voltando e se transformando diante de nós, enquanto são ditas de novo, e de novo, com outro tom, com mais ou menos silêncio. Parece ser justamente nesse sentido que Carlito ensaia em sua obra poética as várias figurações de suas passantes, sempre ditas e perdidas de novo, nas quais reconhecemos a *forma feminina em movimento* que atravessa o tempo, varrendo a historiografia poética com um fluxo ninfal.

A partir da sobrevivência e das metamorfoses da Nífa na poesia de Carlito Azevedo, parece ser possível dizer que o poeta, diante da dificuldade de sua época, soube dela ser contemporâneo, mostrando-se como “aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos”³⁶⁰.

357 Idem. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 69

358 SCRAMIM, Susana. “A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras” in: *Alea*, 14.1 (jan-jun 2012), p. 123

359 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 58, 60, 64 e 65

360 Ibidem, p. 72

Se há a retomada, ou ainda, como proponho, se há a “pervivência” de elementos do passado na arte, e, portanto, na poesia contemporânea, esses elementos estão vivos. Esta sim é uma relação viva, porém residual, uma vez que eles subsistem enquanto faísca, enquanto possibilidade, entretanto têm outra razão de ser que não aquelas que tiveram em seus outros modos de vida. Se há uma opção pelo conceito de “pervivência” para ler os movimentos da cultura, claramente é em outro modo de entender a relação com a tradição que se posiciona. Walter Benjamin, para quem a relação com o passado era fundamental para ler o presente, compreendeu a “pervivência” - “*das Fortleben*”: o viver em, o viver através³⁶¹.

O viver em, o viver através... como quando uma forma vive em outra, se disfarça, se deforma, se desintegra, é capaz de ainda encontrar maneiras insuspeitadas e quase sempre improváveis de chegar até nós. O conceito benjaminiano de “pervivência”, de que Susana se vale em suas considerações a respeito da relação complexa que a poesia contemporânea brasileira mantém com a tradição, poderia muito bem ser aproximado do conceito warburgiano de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens. A propósito, não foram poucos os estudiosos e críticos que se voltaram para as familiaridades entre Warburg e Benjamin, principalmente no que diz respeito a um *pensamento por imagens* ao qual ambos dedicaram toda a vida.

Apesar de não terem estabelecido historicamente uma relação, como lembra Adriana Valdés em *De ángeles y ninfas*, e das tentativas frustradas de Benjamin ao tentar ingressar no círculo de estudos que então se formava no Instituto Warburg, ao pensamento de ambos estaria reservado um “encontro intempestivo”, como diz a autora valendo-se de um termo de Nietzsche, que transformaria de forma profunda a relação do homem com as imagens e a própria compreensão do tempo histórico. Isso porque, lembra Valdés, “tanto Benjamin como Warburg, em seus trabalhos sobre as imagens, supõem uma problematização do tempo cronológico, ou, como disse Benjamin, o tempo que se sente passar como “as contas de um rosário”, “homogêneo e vazio”³⁶².

Sua hipótese sobre o tipo específico de memória que esta supõe modifica profundamente a compreensão do que é um fenômeno histórico, ao mesmo tempo em que transforma a ideia da tradição; já não se trata de um fluir contínuo, que vai desde a fonte até a foz, mas sim de uma dialética de tensões, um drama que se joga entre o curso das águas e suas turbulências e redemoinhos³⁶³.

361 Ibidem, p. 111

362 VALDÉS, Adriana. *De ángeles y ninfas* – Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin. Santiago de Chile: Orjikh Editores, 2012, p. 19

363 Ibidem, id.

Warburg e Benjamin colocaram no centro de seu pensamento a imagem, de modo que esta última não servia apenas para ilustrar um pensamento, ao contrário, ela é que o gerava. No caso de ambos, podemos falar em um pensamento que surge a partir da obsessão por uma imagem. A Ninfa warburguiana permitia a Warburg ver a irrupção do passado no presente, ela encarnava a própria ideia da sobrevivência das imagens no tempo por meio das suas aparições e desaparecimentos. Os anjos em Benjamin, aquele da *Melancolia I*, de Dürer, e o *Angelus Novus*, de Paul Klee, terminam por se revelar como alegoria da própria imagem dialética. “Esses anjos efêmeros são a figura mesma de um pensamento que se concebe como um relâmpago que ilumina fugazmente o horizonte; de uma imagem dialética que fulgura e cega”³⁶⁴.

Uma das diferenças fundamentais entre a ninfa e o anjo estaria no fato do anjo, ao contrário da ninfa de Warburg, aparecer sempre estático, e não em constante mudança e movimento. Adriana Valdés igualmente lembra o fato de que o desejo, o prazer erótico, a embriaguez que se desprende da dança nínfica se ausenta quando pensamos no anjo benjaminiano.

O anjo benjaminiano - “todo anjo é terrível”, escreveu Rilke – denuncia os seus traços se o olhamos em comparação com a ninfa de Warburg. Como ela, o anjo irrompe, intempestivo; como ela, é uma “potência que atua repentinamente, captura e transforma a sua presa”. Mas o anjo – e não apenas o da melancolia, mas também o alerta *Angelus novus* – não se move; não se transforma. Tem poder transformador, como a ninfa; mas ele mesmo é uma figura estática, suspensa, que não implica movimento e nem o sugere [...] nenhum dos dois sugere sequer o gozo; são refratários ao prazer; não se percebe neles o movimento do desejo”³⁶⁵.

Além disso, ao pensar na distribuição espacial das imagens nas cenas em que elas irrompem, o anjo ocupa uma posição central, ordenadora; a ninfa, ao contrário, é figura que irrompe às margens de uma cena já estruturada justamente para desestabilizá-la, quebrar a sua ordem, literalmente roubando a cena ao atrair para si, com suas formas ao mesmo tempo sensuais e delicadas, todos os olhares. Como bem disse Valdés, trata-se de um “deslocamento anárquico da ninfa”³⁶⁶.

As diferenças entre as duas imagens terminariam, como percebe a autora, por revelar dois imaginários distintos. No caso de Warburg, logo pensamos no mundo da antiguidade greco-romana, ao qual ele esteve ligado durante toda a vida, e, no caso de Benjamin, o da tradição judaico-cristã. Assim como as ninfas nos remetem ao primeiro universo, os anjos são mais

364 Ibidem, p. 29

365 Ibidem, p. 31

366 Ibidem, id.

familiares ao segundo. O fato dos anjos mostrarem-se sempre tão rígidos e estáticos, alheios a qualquer movimento do desejo, denunciaria, segundo a autora, um processo de repressão histórica em que a tradição judaico-cristã se impôs sobre a fluida e múltipla religião dos gregos antigos.

[...] o triunfo histórico do monoteísmo judaico-cristão implicou impor-se sobre uma tradição cultural pagã muito mais versátil e mais fluida, a dos múltiplos deuses antropomórficos da tradição greco-romana. [...] Impor-se sobre ela, e reprimi-la; fazer cair um peso de culpa e sofrimento sobre a corporeidade e o desejo nos seres humanos. [...] A comparação entre estes anjos e esta ninfa permite medir parcialmente o alcance da perda implícita nessa repressão. Uma das perdas foi a dança, essa coreografia do corpo e do desejo, esse ir e vir de movimentos efêmeros que fluem e se dissolvem um no outro [...]³⁶⁷.

A perda implicada nesse processo de repressão da corporeidade e do desejo parece ser justamente denunciada em diversos momentos de sua obra. Não parece distante disso o “súbito instante de iluminação profana” do qual, como diz Valdés, tanto se fala quando se pensa a obra benjaminiana. Benjamin que, assim como Warburg, compartilhava certo interesse pelo “esotérico”, parecia perseguir proustianamente seus momentos de felicidade rápida, aqueles que, como a própria imagem dialética, escapam do tempo homogêneo e vazio e criam um outro tempo.

Aby Warburg e Walter Benjamin ainda se encontram nas diversas semelhanças que existem entre os seus dois grandes trabalhos: o *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, e o livro das *Passagens*, de Benjamin, “duas obras monumentais, duas obras inacabadas e talvez inacabáveis [...] duas operações de montagem; se trata de duas formas de criação de um particular espaço para as imagens e para o pensamento”³⁶⁸.

Nas duas obras, se verifica também a expressão de um gosto particular tanto de Warburg quanto de Benjamin: o de colecionar. A ideia de um arquivo que reúne os objetos mais díspares e ínfimos, restos e resíduos, farrapos e ruínas, se aplica a ambos, como se o seu pensamento somente fosse possível a partir dessa acumulação de fragmentos e retalhos.

O que trabalha Aby Warburg em seu arquivo é o rastro da sobrevivência da antiguidade pagã, da sua irrupção extemporânea em múltiplos contextos, começando pelo Renascimento. Walter Benjamin, por sua parte, busca entre milhares de pormenores, mil detalhes visuais, arquitetônicos, de decoração, de moda, mil citações sobre a cidade, a estrutura subjacente em Paris, capital do século XIX, segundo ele diz, e do sistema capitalista incipiente que se manifesta nas zonas mais íntimas da vida e do trabalho, na generalizada mercantilização não somente dos objetos, mas também das experiências [...]³⁶⁹.

367 Ibidem, p. 34

368 Ibidem, p. 39

369 Ibidem, p. 41

Mais do que dizer, lembra Valdés, Warburg e Benjamin mostravam e sugeriam os “alumbramentos” próprios de um *pensamento por imagens*. “Em ambas as obras, se evita deliberadamente a interpretação, e se busca que a montagem dos materiais gere *choques* que coloquem em evidência, por contiguidade, as constelações de sentido, sempre suscetíveis de variação”³⁷⁰.

Se Warburg e Benjamin dedicaram toda vida à elaboração de um pensamento por imagens, Carlito Azevedo, por sua vez, também parece seguir costurando o tecido de uma poesia por imagens. Arrastada pela ressaca dos movimentos nínficos, a obra poética de Carlito Azevedo vira do avesso a relação da poesia contemporânea com a tradição poética.

No exercício de “dizer de novo”, de refletir rasurando, sua obra poética é inquietada pelas sobrevivências *trans*-territoriais e *trans*-versais, é inundada pelo sintoma, recusando-se a se fechar em uma ordem entediante e ilusória, porque sabe que a vida, com suas *pequenas surrealidades cotidianas*, é antes *profusão*.

Um chamado à ordem,
e no entanto trovões³⁷¹.

Camuflagens. Figuração. Um desejo de morar no redemoinho. A perturbação no curso do rio. O gesto de entrever pelas fissuras de um arabesco e, proustianamente, saborear a forma como um aroma antigo. Linhas ondulantes, de fuga, de intensidade. A natureza, que talvez seja uma das grandes protagonistas dessa *trans*-poética atenta às florezinhas azuis e rochas que crescem sob os pés de uma hipotética mulher³⁷², é, antes de tudo, desordem, caos, tempestade, enganando-nos com a sua calmaria silenciosa, com a sua aparente imobilidade, enquanto que, na realidade, a Terra está a girar vertiginosamente em torno de si mesma e em torno do sol, como às vezes também o fazem alguns “amantes esbanjadores que ainda passam a noite num carrossel”³⁷³, executando movimentos de Ninfa, como se todo o universo não fosse tão grande quanto os nossos desejos.

370 Ibidem, p. 45

371 AZEVEDO, Carlito. “Margens – 12. (*epílogo, à maneira do teatro de Gertrude Stein*)” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 134

372 Imagens do poema “Margens – 12. (*epílogo, à maneira do teatro de Gertrude Stein*)”.

373 A frase é de Carlito Azevedo, usada por ele em uma postagem realizada em sua rede social em 19 de setembro de 2014.

Eu pergunto se
 você quer ir para
 casa “Sim”
 se está pensando
 em grandes espaços vazios
 “Sim” se tudo
 vai passar
 tudo vai
 ficar bem

“Sim sim”
 se realmente
 se apaixonou
 se pensou em
 morrer “Sim”
 se eles cortaram
 os seus lindos
 cabelos.³⁷⁴



Nildo da Mangueira em HO, filme de Ivan Cardoso (Rio de Janeiro, 1979) - fotografia de Eduardo Viveiros de Castro

374 AZEVEDO, Carlito. “Monodrama – *Eu pergunto se*” in: *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 108

Limiar – Uma poética da Ninfa, uma poética da imagem

Talvez nenhum texto tenha falado de forma tão expressiva de uma *poesia que se concebe como imagem* quanto o prefácio escrito por Georges Didi-Huberman para o estudo da obra do poeta Rainer-Maria Rilke feito por Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*. Em “Sous le regard des mots” - “Sob o olhar das palavras” - o próprio título já guarda uma série de sugestões, destacando, sobretudo, o poder de ver e fazer ver, poder visionário, portanto, das palavras.

Ao pensar nas relações entre a palavra e a imagem, Didi-Huberman lembra duas posições opostas e extremas, no sentido de serem pouco dialéticas, a respeito do que seja uma *imagem poética*. De um lado, estaria certa crítica literária, munida de Jung ou de Bachelard, que teria, segundo Didi-Huberman, reduzido a imagem poética ao imaginário, construindo a partir deste um universo ideal de padrões fixos, inalteráveis, mais conhecidos como arquétipos, situados em um além da história. No outro extremo, estaria o estruturalismo que buscou, de forma legítima, diz Didi-Huberman, desconstruir essa redução da imagem ao imaginário, mas, em contrapartida, terminou por reduzi-la ao simbólico. Seja na atenção demasiada ao imaginário, seja na atenção demasiada à palavra, os dois extremos terminam por construir hierarquias e oposições entre a palavra e a imagem; terminam, neste sentido, por separá-las. “Da mesma forma que os adeptos do “imaginário” ignoraram frequentemente como as palavras afetam as imagens, os adeptos do “simbólico” terão, simetricamente, resistido em reconhecer uma boa parte de como as imagens afetam as palavras”¹.

Para além desses “dualismos ilusórios”, para usar a expressão de Didi-Huberman, que apenas veem um termo como inferior ou superior ao outro, no lugar de vê-los como termos intrincados em uma relação tensiva, de natureza dialética, Didi-Huberman nos sugere, a partir do trabalho de Karine Winkelvoss, um outro modo de pensar palavra e imagem que parece se orientar, para lembrar Aby Warburg, no sentido em que igualmente buscou se orientar esse trabalho, aquele de uma restituição do “laço de conaturalidade (antropológica), de coalescência natural entre a palavra e a imagem”².

Se um pensamento de feições estruturalistas “jogaria Rilke contra a imagem em nome

-
- 1 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sous le regard des mots” (prefácio) in: WINKELVOSS, Karine. *Rilke, la pensée des yeux*. Paris: PIA (Publications de l'Institut d'Allemand), 2004, p. 05
 - 2 Idem. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 217

do significante”, “contra a matéria visual em nome da matéria sonora³, Karine Winkelvoss prefere falar, diz Didi-Huberman, em um “pensamento dos olhos”, que seria colocado em prática por Rilke em sua poesia. Ao falar em “pensamento dos olhos”, o que parece estar em jogo é uma abordagem mais complexa da matéria poética que não a reduz nem à sua função visual, nem a seus jogos de linguagem e efeitos sonoros, mas, de certa forma, vê um no outro, à medida que, para falar com Didi-Huberman, traz à tona algo como um “trabalho do coração sobre as imagens”⁴ que se oferece à nossa leitura a partir de simples palavras. O que parece estar em jogo é ainda uma *tensão entre o afeto e a forma* em um movimento no qual as palavras em sua materialidade são investidas de um poder visionário próprio das imagens.

Por isso, Didi-Huberman escreve a respeito da poesia de Rilke: “é um trabalho de palavras munidas do desejo de ver e de fazer ver”⁵. Ao recuperar o que Rilke teria dito dos poemas do lírico alemão Hans Benzmann - “Eu não li, eu vi [...] Esses poemas são *imagens* no sentido próprio” - Didi-Huberman nos diz justamente de *poemas que fazem ver porque se concebem como imagem*, e, ao se conceberem como imagem, nos fazem igualmente pensar em imagens, orientando nossa leitura de tais poemas na direção das imagens.

Funda-se, então, uma poética da visualidade, de forma muito próxima ao que acontece na poesia de Carlito Azevedo. “Aprender a ver” com as palavras, torna-se, então, para Rilke, e para os poetas sensíveis à potência das imagens, uma prioridade, de modo que tal aprendizado se dá a cada delimitação de ponto de vista, se dá no sujeito que se concebe ele próprio como imagem, se dá, sobretudo, ao

aceitar a experiência – o risco [...] *de ser olhado* por aquilo que se vê. De ser inquietado, transformado, implicado, ferido, revelado, ou seja: *aberto* até o “coração”. [...] Aprender a ver seria então, não procurar as palavras para dizer o que vemos, mas encontrar as palavras para que seja dito e inscrito que nós somos olhados, abertos, transformados por aquilo que nós vemos⁶.

Ver, dessa forma, implica algo como um jogo aurático que se confronta a todo momento com sua própria dissolução e, ao mesmo tempo, não acontece sem as palavras, de modo que ver supõe sempre um “trabalho, uma ascese sobre as palavras”⁷. Mas como escrever tais olhares, se pergunta Didi-Huberman, tais “*aperçues*”, tais coisas tão instantâneas

3 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sous le regard des mots” (prefácio) in: WINKELVOSS, Karine. *Rilke, la pensée des yeux*. Paris: PIA (Publications de l'Institut d'Allemand), 2004, p. 06

4 Ibidem, id.

5 Ibidem, id.

6 Ibidem, p. 06 e 07

7 Ibidem, p. 07

e intensas? Uma das respostas possíveis aponta para as “palavras vivas” com as quais são destruídos os “discursos caducos”, sendo que tais palavras vivas ou, na expressão de Didi-Huberman, “palavras contra-fogos”, são, já, poesia.

A poesia, como diz Didi-Huberman a partir de Karine Winkelvoss, sabe despir as coisas de seus nomes comuns, de suas definições, ou seja, sabe lançar sobre elas um olhar sempre novo e inesperado. Ao invés dos seus nomes próprios, a tarefa da poesia seria a de encontrar os nomes poéticos das coisas. “Um nome poético? É um nome que sabe dar a ver. Mais: que ensina a ver. Mais ainda: *é um nome que vê*. Fazer “imagens poéticas” seria, assim, *fazer das palavras olhos*”⁸.

Já aqui diluem-se as fronteiras entre palavra e imagem. Palavras-olhos, palavras-visionárias, palavras-imagens, que fazem do poema uma experiência visual, como também o são as cores de Cézanne, lembradas por Didi-Huberman, “esta aparição tão frágil e tão fugaz”⁹, ou, poderíamos talvez dizer, as cores fantasmáticas de Carlito Azevedo – registro visual da sua poesia-imagem - espalhadas por ele no branco da página como se este fosse, também, o branco de uma tela.

Se trata de uma conversão. Os territórios do ser não têm mais lugar. As fronteiras dançam, as linhas de divisão, com as suas hierarquias correspondentes – palavras “sob” imagens ou imagens “sob” palavras -, se colapsam em benefício de um movimento soberano, de uma passagem, de uma conversão generalizada. Esse movimento deve ser nomeado *figura*¹⁰.

A *figura*, não por acaso feita objeto central de nossa investigação, surge então no centro dessa operação de “conversão generalizada”, isso porque, como bem percebe Didi-Huberman, ela serve tanto ao campo visual (nos rostos avistados, nas “figuras” daqueles que nos são próximos), como ao campo textual (nas figuras de linguagem).

Em *Rilke, la pensée des yeux*, Karine Winkelvoss teria, diz Didi-Huberman, explorado os poderes da figura não a partir de uma abordagem semiótica do tipo “a metáfora da metáfora”, mas a partir de uma ótica freudiana onde se transformam, se atravessam, de forma recíproca, o espaço do corpo e aquele da alma, o espaço das coisas e aquele da palavra. Mais do que a *metaforização*, a *metamorfose*, ou seja, o trabalho nas coisas, seus acidentes e deformações, interessa nessas operações de conversão em que o exterior é também o interior e vice-versa, em que um *pathos* se expressa em uma forma, em que uma forma se deforma

8 Ibidem, id.

9 Ibidem, id.

10 Ibidem, p. 08

incessantemente pela ação de um *pathos*, em que a palavra se choca com a imagem formando uma constelação que vem a ser justamente a *figura*, aquela que, ao longo de todo esse trabalho, insistimos em chamar uma *forma feminina em movimento*.

Assim como o trabalho de Karine Winkelvoss, nossa pesquisa também se voltou à arte poética, buscando compreender, a partir das ideias de Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, e de outros pensadores do campo das artes visuais, “o quê figurar quer dizer?”. No que diz respeito a essa aproximação entre literatura e o campo das artes visuais, Didi-Huberman lembra que a própria noção de “*pan*” – o sintoma da imagem – reencontraria no trabalho de Karine Winkelvoss seu “ar de origem”, “que é justamente aquele da escrita poética”¹¹, já que foi Proust quem o formulou ao *escrever* a reação de um hipotético espectador diante de um trecho de muro amarelo em um quadro de Vermeer.

Enfim, ele ficou diante do Vermeer [...], enfim, a preciosa matéria do pequeníssimo trecho [*pan*] de muro amarelo. Sua tontura aumentava: ele fixava seu olhar, como uma criança a uma borboleta amarela que ela quer pegar, no precioso pequeno trecho de muro. [...] Nesse momento, a gravidade da sua tontura não lhe escapava. [...] Ele repetia: 'Pequeno trecho de muro amarelo com um telheiro, pequeno trecho de muro amarelo'. Nesse momento, caiu sobre um canapé circular. [...] Estava morto¹²

Não por acaso, Didi-Huberman lembra que Karine Winkelvoss constrói diversas analogias entre Rilke e Proust, como construímos, a propósito, entre Proust e nossos poetas. Neste sentido, o importante seria “não se perguntar a que serve uma reflexão histórica e estética para melhor compreender um objeto literário como a obra de Rilke, mas o que as *palavras visionárias* de um poeta podem *revelar* ao filósofo ou ao historiador da arte – a qualquer pessoa, em geral, que abra os olhos e tente pensar tal relação – o “coração” mesmo de seus próprios objetos de contemplação”¹³.

No caso de um “pensamento dos olhos” é importante igualmente a diferença que há em *descrever* e *escrever* a imagem. As imagens literárias seriam aquelas que, ao invés de descrever algo visto anteriormente, “escrevem um processo de contemplação que as palavras

11 Ibidem, id.

12 PROUST, Marcel *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 318

13 DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sous le regard des mots” (prefácio) in: WINKELVOSS, Karine. *Rilke, la pensée des yeux*. Paris: PIA (Publications de l'Institut d'Allemand), 2004, p. 08

assumem no curso mesmo da sua composição”¹⁴. Um quadro de Cézanne ou uma escultura de Rodin não seriam, nesse sentido, completa Didi-Huberman, descritos por Rilke, mas escritos por ele. “É então por meio da imagem vista pelas palavras que ele terá podido revelar esse saber das imagens vistas pelos olhos.”¹⁵

O próprio Rilke, diz Didi-Huberman, foi um visionário admirável porque sabia “tomar a imagem nas palavras de sua *imanência*”¹⁶. O visionário de que fala Didi-Huberman nada tem a ver com fantasia e se comunica diretamente, enquanto um saber antigo cujas guardiãs eram, não por acaso, as próprias ninfas, com a definição de imaginação dada por Baudelaire. “A Imaginação não é a fantasia; ela também não é a sensibilidade, [...] A Imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo de imediato, para além dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, suas correspondências e analogias.”¹⁷.

Dessa forma, as “palavras visionárias do poeta” possuem “a força de nos fazer ver - de maneira frequentemente imprevista, sempre entrevista – o “coração” dos fenômenos [...]”¹⁸.

Se “a imagem poética sabe fazer das palavras olhos”, se “*a imagem vê*”, constela em si mesma o passado, o presente e o futuro, tal como a imagem do sonho, Georges Didi-Huberman se pergunta: qual seria o lugar da imagem?, ou, dito de outra forma, onde o ver tem lugar? A resposta aponta justamente o intervalo, o limiar, as ondas ou o preguiado de um tecido, um sopro de ar, as dobras do verso onde se abre a imagem-palavra, a palavra-imagem que nos faz ver e que nos olha.

O essencial é que as palavras sejam capazes de ver, como olhos que veem, recortam e revelam uma imagem, descortinando um horizonte poético que, ao existir como imagem, amplia o seu espectro sensorial de modo que nada lhe escapa. É assim que uma poética da imagem ou, para dizer de outra forma, uma poética da Nífa, “vai do *ar* mais diáfano à *carne* mais brutal. Ela vai das substâncias mais voláteis às substâncias mais viscerais. Ela converte nela mesma todos os estados da formação e da dissolução”¹⁹.

Nessas condições em que os extremos se debatem e se constelam, a imagem foi pensada por Rilke em “termos de *densificação*”, palavra que, em alemão, como lembra Didi-

14 Ibidem, p. 09

15 Ibidem, id.

16 Ibidem, id.

17 BAUDELAIRE, Charles apud DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sous le regard des mots” (prefácio) in: WINKELVOSS, Karine. *Rilke, la pensée des yeux*. Paris: PIA (Publications de l'Institut d'Allemand), 2004, p. 09

18 DIDI-HUBERMAN, Georges. op.cit. p. 10

19 Ibidem, p. 12

Huberman, significa a própria poesia. A imagem como densificação, ou seja, como coisa condensada, com as suas tensões emaranhadas e elevadas ao máximo, converte-se, dessa forma, na própria poesia, cujo desafio constante é o de permanecer nesse estado que está sempre *na iminência de escapar*: “[...] a densificação não é um estado que dura: é uma simples passagem, um movimento efêmero, uma instabilidade momentaneamente fixada”²⁰. Poderíamos então dizer que a densificação, isto é, a própria poesia, consiste de um estado nínfco por excelência.

Nesse lugar instável da imagem poética que é, não por acaso, o limiar em que se suspende a imagem dialética, os opostos se entrelaçam tensivamente de modo que a figuração, lembra Didi-Huberman, existe também enquanto possibilidade de fulguração, em que a forma se implode e volta a se formar novamente, nos movimentos de um fluxo intermitente, um “fluxo densificado”, imagem a partir da qual Karine Winkelvoss pensou o próprio poema.

Densificado, o fluxo não cessa jamais de ser fluente, maneira de dizer que a imagem não cessa, se ela é bem observada, se ela não é mortificada – de se deslocar no Agora de seu ato sempre prolongado. Mas a *densidade* marca [...] esta *dança* do selo do Outrora: dialética da imagem, diferença e repetição. [...] Imagem é o nome dessa improvável densidade dançada²¹

Ainda uma vez, o poema surge como um fluxo ninfal. A qual tempo, ou, a quais nós de tempos múltiplos, o poeta faz regredir as suas imagens?, se pergunta Didi-Huberman. E a resposta, em Rilke, mas, a partir dele, na própria matéria poética, se encaminha para a infância. Mas não a infância como juventude, e sim como *antiguidade*. A infância, como lembra Didi-Huberman, atravessa o espírito da arte à medida que ela lhe empresta o sentimento de que o mundo não está pronto, acabado, que há apenas possibilidades e desejos. Mas a infância, sobretudo, se confunde com a sobrevivência. Como as imagens, que sobrevivem mesmo depois de mortas, e nos ultrapassam, nos inquietam, assim é a infância, lugar poético maior do que nós que não termina jamais.

A imagem poética que tem a capacidade de olhar e de nos olhar, que talvez não possa ser outra coisa que não uma imagem dialética, se desdobra, em suas intermitências, em clarões e apagamentos, pausas e erupções, irrompe como uma imagem que dança, ou, uma *imagem que é dança* no ir e vir de suas pulsações, de seus espasmos.

20 Ibidem, id.

21 Ibidem, p. 13

Ritmos, então. O movimento anadiomeno de Vênus – do amor ele mesmo – em vias de nascer. Qualquer coisa se escava depois se enche, qualquer coisa se forma depois se dissolve, qualquer coisa se fecha depois se abre, qualquer coisa se contrai depois se dilata novamente [...] A imagem bate como o sangue, suspira como o sopro, vai e vem como o prazer [...] ela torna as fronteiras porosas e voláteis. A imagem é uma respiração fundamental de nossa relação com o mundo e com nós mesmos, isto é, também, de nossa relação com o espaço e com o tempo, o corpo e a linguagem, o pensamento e o inconsciente, o luto e o desejo²².

O ritmo das imagens, ritmo sintomático, como diz Didi-Huberman a partir de Freud, que faz ouvir no presente “o canto profundo das coisas” - para lembrar a bela imagem de Rilke - nos daria o *Tom* de sua poesia, tom que resta como palavra sugestiva para a percepção de tal “olhar das palavras”, porque é tanto cor, quanto som, é, em si mesmo, tanto interior quanto exterior, imagem e palavra.

Sugestivo pensar que, como lembra Didi-Huberman, Rilke evoca com frequência esse canto profundo em termos de um “brilho intenso”, algo como um deslumbramento, ou um *alumbramento*, se quisermos lembrar Manuel Bandeira, algo como uma intensidade rápida que alcançaria mais do que uma simples sinestesia, e sim “um sentido mais fundamental das coisas assumido pela imagem ela mesma”²³. Esse alumbramento nos traz algo da ordem daquela “imemorial *desmesura* que Nietzsche quis nomear o dionisiaco”²⁴, algo daquela Vênus diante da qual se tinha vontade de morrer. Nesses momentos de puro desejo onde podemos “viver de brisa”, “a coisa dança”²⁵, e a palavra é Ninfa que nos olha e nos traga, com seus olhos de ressaca, para as profundidades desse oceano sem fim ou começo que é o tempo.

“No entanto, esses seres do passado vivem em nós, no fundo de nossos pendores, na pulsação de nosso sangue. Pesam sobre nosso destino. São o gesto que sobe assim das profundezas do tempo”.

Rainer-Maria Rilke

22 Ibidem, p. 15

23 Ibidem, p. 15

24 Ibidem, p. 16

25 Ibidem, id.



Duas Nikes levando animal para sacrifício (Atenas: Museu da Acrópole) (Foto: Maura Voltarelli)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009
- _____. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal)
- _____. “La muchacha indecible” in: AGAMBEN, Giorgio; FERRANDO, Monica. *La muchacha indecible: mito y misterio de Kore*. Tradução: Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso, 2014
- _____. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015
- _____. “Vórtices” in: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018
- ALENCAR, José de. *Lucíola*. Porto Alegre: L&PM, 2007
- _____. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2011
- ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. 2ª edição fac-similar. São Paulo: Edições GRD, 1991
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Manuel Bandeira” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973
- _____. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996
- ANDRADE, Mário de. “Libertinagem” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980
- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996
- ANTELO, Raúl. “Introdução” in: *Parque de diversões – Aníbal Machado*. Organizado por Raúl Antelo. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994
- _____. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004
- _____. *Algaravia: discursos de nação*. 2ª ed. rev. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010
- _____. “História (s): a arte arde” in: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018 (prefácio)
- _____. “Nijinski, o salto e o pensamento” in: *Arteira – Revista de Psicanálise*.

- Volume 10. Florianópolis, Santa Catarina, 2018
- ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- ARASSE, Daniel. *Anachroniques*. Paris: Gallimard, Collection Art et Artistes, 2006
- _____. *Désir sacré et profane*. Le corps dans la peinture de la renaissance italienne. Paris: Les Editions du Regard, 2015
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- ASPESI, Francesco. *Archeonimi del labirinto e della ninfa*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Estudo introdutivo e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d
- AZEVEDO, Carlito. *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991
- _____. *As Banhistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993
- _____. *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997
- _____. *Versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Moby-Dick, 2001
- _____. *Sublunar* 2ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010
- _____. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009
- BAERT, Barbara. *Nymph – Motif, Phantom, Affect*. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929). Bélgica, Leuven: Peeters, 2014
- BALZAC, Honoré de. “Outro estudo de mulher” in: *Estudos de mulher*. Tradução de Rubem Mauro Machado e Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du seuil, 1977
- BATAILLE, Georges. “Le langage des fleurs” in: *Oeuvres complètes - I Premiers Écrits*. Apresentação de Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970
- _____. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957
- _____. *Les Larmes d'Éros*. Paris: J.Pauvert Éditeur, 1961

- _____. *Les Larmes d'Éros* in: *Oeuvres complètes* - Volume X. Paris: Gallimard, 1987
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Apresentação e tradução, Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995
- _____. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006
- _____. *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 (Coleção Mimo; 7)
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” in: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989
- _____. “A imagem de Proust” in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993
- _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993
- _____. Tese IX in: LOWY, Michael. *Aviso de Incêndio*. Uma Leitura das Teses “Sobre o Conceito de História”. São Paulo: Boitempo, 2005
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução: João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- _____. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018
- BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1966
- BRAYNER, Sônia. “O humour bandeiriano ou As histórias de um sabonete” in: BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980
- BRODSKY, Joseph. *Marca d'água*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006
- CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004
- _____. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e

- Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008
- CAMILLETTI, Fabio A. *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Legenda: Oxford, Italian Perspectives 28, 2013
- CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé*. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010 (Coleção signos; 2)
- CAMPOS, Haroldo de. “Bandeira, o desconstelizador” in: BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980
- CARONE NETO, Modesto. *A poética do silêncio*: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979
- CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem*: dialética da moda. Org. Sergio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010
- CATULO (Catullus). *O livro de Catulo*. Tradução comentada, organização, introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. Edição bilíngue. São Paulo: Edusp, 1996
- CHAMPIGNEULLE, B. *A Arte Nova*. Tradução: Maria Jorge Couto Viana. Editorial Verbo, 1984
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010
- _____. “A moral da modelo”. Tradução: Eduardo Sterzi. - “La Morale della Fotomodella” in: *Le Parole e le Cose* – Letteratura e realtà. Disponível em: <http://www.leparoleelecose.it/?p=17502>
- COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras*. Introd. cronol. e bibliogr. Antônio Soares Amora. Lisboa: Bertrand, 1959.
- COUTURIER, Maurice. *Nabokov's Eros and the Poetics of Desire*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014
- CRUZ, Celso Alvez. “Desejos de um antitrapezista” in: *Azul Navalha*. São Paulo: Edições Excelsior, 1988
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*, suivi de *Le chef-d'oeuvre inconnu* par Honoré de Balzac. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985
- _____. *Phasmes. Essais sur l'apparition, I*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998
- _____. *Ouvrir Vénus*. Nudité, rêve, cruauté. Paris: Gallimard, 1999
- _____. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002
- _____. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003

- _____. “Sous le regard des mots” (prefácio) in: WINKELVOSS, Karine. *Rilke, la pensée des yeux*. Paris: PIA (Publications de l'Institut d'Allemand), 2004
- _____. “A la recherche du temps agi” (prefácio) in: PRÉVOST, Bertrand. *La peinture en actes*. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance. Paris: Actes Sud, 2007
- _____. *La ressemblance par contact – Archéologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011
- _____. “Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)” (prefácio) in: *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Éditions Macula, 2012
- _____. “Ao passo ligeiro da serva” (Saber das imagens, saber excêntrico) in: *Ymago*. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: www.proymago.pt. Acesso: setembro de 2012
- _____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013
- _____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013
- _____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015
- _____. *Falenas*. Ensaio sobre a aparição, 2. Trad. António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: Imago, 2015
- _____. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015
- _____. “Imagens e doenças” - Posfácio in: *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015
- _____. *Ninfa fluida*. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015
- _____. “Par les Désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)” in: *Soulèvements*. Paris: Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016
- _____. *Ninfa profunda*. Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017

- _____. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018
- EINSTEIN, Carl. *A arte do século 20* - 1. As Premissas. Tradução e posfácio: Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016
- ELIOT, T.S. “A terra desolada” in: *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (II)*. Obras Completas, vol. V, Rio de Janeiro: Imago, 1972
- _____. “O Inquietante” in: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- _____. “Além do princípio do prazer” in: *Freud Obras Completas Volume 14*. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- _____. “O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen in: *Freud Obras Completas Volume 8*. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- FORSTER, Kurt W. , MAZZUCCO, Katia. *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Trad. Giulia Bordignon. Milão: Bruno Mondadori, 2002
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2009
- GALVÃO, Donizete. *Azul Navalha*. São Paulo: Edições Excelsior, 1988
- _____. *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991
- _____. *Do silêncio da pedra*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996
- _____. *A carne e o tempo*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997 (Coleção Janela do Caos: Poesia Brasileira)
- _____. *Ruminações*. São Paulo: Nankin Editorial, 1999 (Coleção Janela do Caos: poesia brasileira)
- _____. ; POLITO, Ronald. *Pelo corpo*. São Paulo: Alpharrabio, 2002
- _____. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira)
- _____. *O homem inacabado*. São Paulo: Portal Editora, 2010

- _____. “O poeta em pânico” (posfácio) in: *Do silêncio da pedra*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996
- GOLDSTEIN, Norma. “O primeiro Bandeira e sua permanência” in: *Manuel Bandeira: verso e reverso*. Org: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T.A.Queiroz, 1987
- GOMBRICH, E.H. “The Form of Movement in Water and Air” in: *Gombrich on the renaissance*. Volume 3: The Heritage of Apelles. Londres: Phaidon Press Limited, 1976
- GOUGH, Kathleen M. “Between the Image and Anthropology - Theatrical Lessons from Aby Warburg’s “Nympha”” in: *TDR: The Drama Review*. New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2012
- HERÁCLITO, de Éfeso. Fragmento 69 (XIV) in: Heráclito: fragmentos contextualizados. Tradução, apresentação e comentários: Alaxandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. “Trajetória de uma poesia” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980
- HÖLDERLIN, Friedrich. “Pão e vinho”. Tradução própria da versão em espanhol in: HEIDEGGER, Martin. “Hölderlin e la esencia de la poesia”. Tradução do alemão por Samuel Ramos. in: *Arte y poesia*, 2ª ed. México: FCE, 1973
- IVO, Lêdo. “O Preto no Branco” in: *Poesia observada*. Ensaios sobre a criação poética e afins. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967
- JENSEN, Wilhelm. *Gradiva*. Uma fantasia pompeiana. Tradução: Ângela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina Pinheiro da Silveira. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2008
- JOBÁGY, Carolina. “Sobre Sublunar”. Tradução de Reynaldo Damazio in: *Cacto - poesia & crítica*, número 3, São Paulo, 2003
- KAVÁFIS, Konstantinos. “À espera dos bárbaros” in: *Poemas*. Tradução: José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- LARSON, Jennifer. *Greek Nymphs: myth, cult, lore*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003
- LHERMITTE, Agnès. “Les nymphes dans L'Après-midi d'un faune de Mallarmé à Nijinsky”.

- In: *Muses et nymphes au XIXe siècle*. Études réunies et présentées par Éric Francalanza. Eidôlon Presses Universitaires de Bordeaux, 2011
- LESCOURRET, Marie-Anne, “Aby Warburg. Les costumes de scène pour les intermèdes de 1589” in: *Aby Warburg et la tentation du regard*. França: Éditions Hazan, Collection: Beaux Arts, 2013
- _____. *Aby Warburg ou la tentation du regard*. França: Éditions Hazan, 2013
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995
- _____. “Formas da metamorfose (Carlito Azevedo)” in: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002
- _____. “*Carlito Azevedo: As Banhistas*” in: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002
- LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- LUDUEÑA, Fabián. *A ascensão de Atlas*. Glosas sobre Aby Warburg. Tradução: Felipe Augusto Vicari de Carli. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017
- MACHADO, Aníbal. *Cadernos de João*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984
- MARIN, Louis. *Opacité de la peinture*. Essais sur la représentation au Quattrocento. Paris: Editions Usher, 1989
- MARQUES, Ivan. “Donizete Galvão, Orides Fontela e o “reino do poeta” in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. nº 44. Brasília: jul./dez. 2014, p. 307. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/12523/8707>
- MATI, Susanna. *Ninfa in labirinto*: Epifanie di una divinità in fuga. Bergamo: Moretti & Vitali, 2006
- MATTOS, Audrey Castañón de. , GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. “O espelho perverso do poeta”: a poesia de Donizete Galvão em O homem inacabado. in: *Revista Texto Poético*.v.7,n.11,2011.Disponívelem: revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/75
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997
- _____. *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997
- _____. “Joan Miró” in: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997
- MELLO, Thiago de. “A estrela da manhã” in: *Manuel Bandeira*, org. Sônia Brayner. Rio de

- Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980
- MEYER, Augusto. “Pergunta sem resposta” in: *Ensaaios escolhidos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image em mouvement*. Préface par Georges Didi-Huberman. Paris: Éditions Macula, 2012
- MICHELET, Jules. *La Femme*. Paris: G. Charpentier et Éditeurs, 1889
- MORAES, Vinicius de. “Invocação à mulher única” in: *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981
- NASCIMENTO, Fabiana Angélica. “Ptyx: a palavra em ação” in: *Lettres Françaises*, Araraquara, v.2, n.14, p.275-284, 2013. Disponível em: seer.fclar.unesp.br/lettres/article.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- NEGINSKY, Rosina. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2013
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Modernos do Brasil/1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971
- OITICICA, Hélio. “Anotações sobre o *Parangolé*” in: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986
- OLIVEIRA, Franklin de. “O medievalismo de Bandeira: a eterna elegia” in: BRAYNER, Sônia (Org.) *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980
- OLIVEIRA, Marly de. Prefácio in: *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007
- PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- _____. “As lições da pedra” in: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997

- PASKALEVA, Bogdana. "The Nude Nymph: The Inhuman Object of Desire". in: Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale, abril e maio, 135, 2016
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Coleção Logos)
- PENNAFORT, Onestaldo de. *O Festim, A Dança e a Degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975
- PINTO, Manuel da Costa. "Carlito Azevedo", in: *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004
- PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, notas e comentários: Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011
- POLITO, Ronald. "Notas sobre a poesia no Brasil a partir dos anos 70" in: *Cacto, Poesia & Crítica*, nº 2. São Paulo, 2003
- POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1976
- PORFÍRIO. *O Antro das Ninfas*. Trad. Pierre Quillard. Paris: Librairie de l'art indépendant, 1893
- PRÉVOST, Bertrand. *La peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Actes Sud, 2007
- _____. "Direction–dimension : *Ninfa et putti*" in: *Images Re-vues* [En ligne], hors série 4, 2013, p. 15. Disponível em: [http:// imagesrevues.revues.org/2941](http://imagesrevues.revues.org/2941)
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Fernando Py. São Paulo: Abril, 2010
- _____. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução: Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006
- _____. *O Tempo Reencontrado*. Tradução: Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, março de 2005
- RABELLO, Ivone Daré. "A matéria impura da poesia" in: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003 (Coleção Janela do caos: poesia brasileira)
- RILKE, Rainer Maria. "Novos poemas" in: CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção signos; 30)
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
- ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002

- SACCO, Daniela. “Ninfa e Gradiva: dalla percezione individuale alla memoria storica sovraperpersonale” in: *Cahiers d'études italiennes* (on-line). Número 23, 2016, p. 45-60
Disponível em: <http://cei.revues.org/3080>.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985
- SEZNEC Jean. *La survivance des dieux antiques – Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance*. Londres: The Warburg Institute, 1940
- SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” in: *Novos Estudos*, 91 (2011)
- _____. “Condenados à tradição” in: *Piauí*, 61 (out. 2011), pp. 82-86. [Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/aceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao>]
- SISCAR, Marcos. “A máquina de João Cabral” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010
- _____. “Responda, cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010
- _____. “A cisma da poesia brasileira” in: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010
- SISSA, Giulia. *Sexe et sensualité. La culture érotique des Anciens*. Paris: Odile Jacob, 2011
- SOUZA, Gilda e Antonio Candido de Mello e. “Introdução” à *Estrela da vida inteira*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980
- SÜSSEKIND, Flora, “A poesia andando” in: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998
- _____. “A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo” in: *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, organizadoras Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008
- SCRAMIM, Susana. *Carlito Azevedo – Coleção Ciranda da Poesia*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010
- _____. “A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras” in: *Alea*, 14.1 (jan-jun 2012)

- SLOTTERDIJK, Peter. *Écumes – Sphères III*. Tradução do alemão por Olivier Mannoni. França: Pluriel, 2013
- STEINER, George. “A Viagem crepuscular de Walter Benjamin” in: Folha de S. Paulo – Caderno Mais!, 4 de fevereiro de 2001
- STERZI, Eduardo. “O Reino e o Deserto - A inquietante medievalidade do moderno” in: *Boletim de Pesquisa NELIC*: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto. Florianópolis - SC, 2011
- _____. “Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos” in: *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística* v. 1, n. 09, 2012
- _____. “Terra devastada: persistências de uma imagem” in: *Remate de Males*. v. 34, n. 1 Campinas - SP, Jan./Jun. 2014
- _____. “Donizete Galvão” in: *Germina Revista de Literatura & Arte*, setembro de 2015. Disponível em: www.germinaliteratura.com.br/2015/literatura_ago15_eduardosterzi.htm
- STIGGER, Veronica. “Escritos de Maria Martins: 1958-65” in: *Maria*. Org: Charles Cosac. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- _____. “O útero do mundo”. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016
- _____. *Sul*. São Paulo: Editora 34, 2016 (1ª edição)
- _____. “O Parangolé e a dança dos olhares” in: *Variações do Corpo Selvagem* - Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017
- TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul - SP: Ateliê Editorial, 1996
- TERRA, Paulo Octaviano. “Devorador de memória” in: *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991
- VALDÉS, Adriana. *De Ángeles y Ninfas – Conjeturas sobre la imagen em Warburg y Benjamin*. Santiago de Chile: Orjikh Editores, 2012
- VERÍSSIMO, José. *Que é literatura? e outros escritos*. São Paulo: Landy, 2001
- VIZIOLI, Paulo. Apresentação de *O Silêncio da Pedra*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996
- WARBURG, Aby. “Mnemosyne”. (introdução ao Atlas Mnemosyne), *Arte & Ensaios*, 19, 2009
- _____. “Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas” in: *Ymago*. Trad.

- A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: www.proymago.pt.
- _____. “Realidade florentina e idealismo antiquante” in: *Domenico Ghirlandaio*. Tradução de Artur Morão. Edição de João Francisco Figueira e Vítor Silva. Lisboa: KKYM, 2015
- _____. “O Nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli” in: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- _____. “Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte” in: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- _____. “O Déjeuner sur l'herbe de Manet” in: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015
- YEATS, W. B. “The Old Men Admiring Themselves in the Water” in: *In the Seven Woods*. New York: Macmillan, 1903