

**NINFA LÍQUIDA:
O CORPO
INDOMÁVEL EM
JOÃO CABRAL
DE MELO NETO**

**MAURA
VOLTARELLI
ROQUE**

Aonde vais, siguriya,
com um ritmo sem cabeça?
Que lua recolherá
tua dor de cal e adelfa?

Federico García Lorca, “O passo da siguriya”

A TENSÃO, O EMBATE

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

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. Ao entrelaçar a questão amorosa e a questão poética, “Os três mal-amados” parece figurar o choque que se encena entre duas vozes, João e Raimundo, a partir do cenário de falta e esterilidade posto por uma terceira voz: a de Joaquim. A poesia de Cabral não parece se decidir por uma dessas vozes, e sim pelo jogo que se estabelece nessa indecisão, *fazendo-se no intervalo*, no embate entre os fantasmas do inconsciente que sempre o ameaçam (feito suas dores de cabeça ou seu medo da morte traduzido em certa atração pelo mórbido) e a clareza da consciência, sua linguagem precisa, quase obsessiva, que, ao construir seu sólido edifício poético, busca fazer-se mais forte que os subterrâneos indomáveis.

Para João, sua amada Teresa revela-se ambígua: próxima e, ao mesmo tempo, distante, aurática, se pensarmos na definição de Walter Benjamin para a experiência da aura como “a aparição única de uma coisa distante,

¹ MELO NETO, João Cabral de. “Os três mal-amados”. In: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

por mais perto que ela esteja”.² A distância que João enxerga entre ele e sua amada não é apenas espacial, mas também temporal. Ele a vê como uma antepassada, um fantasma vindo de outro tempo a se infiltrar no seu. Diria o historiador da arte alemão Aby Warburg tratar-se de uma “deusa pagã no exílio”,³ que, na prosa poética de João Cabral, se identifica com elementos diáfanos como a poeira ou o ar. Na fala de João, Teresa surge pela primeira vez identificada com a água e, desse fluido, empresta sua potência de deslocamento e deformação.

Em diálogo com a voz enevoada, surge a voz clara de Raimundo. A atmosfera na qual Raimundo vê Maria continua sendo líquida, mas transparece, por antítese, regada de um impulso solar. O que em João havia de sombra e mistério, aqui se converte em claridade e lucidez: “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 [...]”.

Como lembra Roberto Calasso, o termo grego *nymphé* significa “moça em idade de casar-se” e “nascente”.⁴ Nesse sentido, Maria não é uma mulher qualquer, mas, sim, uma espécie de ninfa a atravessar o poema e a obra de João Cabral.⁵ O regime duplo em que se debate a própria Ninfa – seja enquanto personagem mitológico, seja enquanto uma fórmula iconográfica *all’antica* – parece se expressar nas duas imagens femininas

2 BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 170.

3 A imagem da “deusa pagã no exílio” foi formulada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg ao se debruçar sobre um afresco de Domenico Ghirlandaio, *O nascimento de São João Batista* (1486), que pode ser visto na igreja de Santa Maria Novella, em Florença. Em “Ninfa fiorentina”, texto que se apresenta como uma correspondência com o linguista André Jolles, este último expõe a perturbação que lhe foi causada por aquela aparição. “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 meridionais” (WARBURG, Aby. *Ninfa fiorentina: fragmentos de um projecto sobre Ninfas*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012, p. 3. Disponível em: <www.proymago.pt>. Acesso em: 3 mar. 2015). A partir do choque de temporalidades que se afigura no afresco de Ghirlandaio, Warburg pode pensar o que ele chamou de *Nachleben*, a “vida póstuma” das imagens, que se dá a ver nas *Pathosformeln* (fórmulas de páthos), a expressão de uma emoção por meio de um gesto que se repete e se singulariza no tempo. Aby Warburg dedicou várias pranchas de seu projeto principal, o *Atlas Mnemosyne*, ao tema da Ninfa.

4 CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 28. Fábio Camilletti, em *Leopardi’s Nymphs*, lembra, a propósito, a constelação de significados do termo grego para ninfa (νύμφη), reforçando a natureza ambígua, intervalar, da imagem. νύμφη ou *nymphè* 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” (CAMILLETTI, Fabio A. *Leopardi’s Nymphs: Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Routledge, 2013, p. 9).

5 A figura de Maria, essa insuspeitada Ninfa, será desdobrada por toda obra de João Cabral, metamorfoseando-se em mulher-rio, mulher-onda, mulher-lama, mulher-canavial, mulher convertida em cidade (Sevilha). São diversos os poemas assombrados pela presença dessa ninfa líquida, na qual os motivos dos “tormentos fluidos” (o vento, a onda) se encontram com os motivos do “tormento amoroso” (desejo, perseguição erótica).

enlaçadas no poema cabralino. Uma, vaporosa e distante, fantasma de alhures, outra, encarnada e corpórea, materialidade no presente daquele que fala. “Ninfa é, a uma só vez, uma figura do prazer, da abundância, da embriaguez dionisíaca 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”.⁶

A obsessão de racionalidade cabralina, a “vontade de petrificar”, para usar o termo de Benedito Nunes,⁷ a ânsia por fazer do inconsciente um dado irrelevante na sua poética⁸ e o gesto de dissecar a imagem expondo seu avesso já se insinuam na fala de Raimundo. “Os três mal-amados” parece se apresentar como um texto limiar, entre prosa e poesia, em que as questões fundamentais da poética cabralina, de certa forma, já estão dadas. Elas serão, depois, complexificadas, mas a tensão entre as pulsões de diluição e construção, que abre uma ferida em sua obra impossível de suturar, aqui já se apresenta, bem como a natureza nínfica da mulher-movimento que recorta seu trajeto poético do início ao fim; a tensão da Ninfa – essa “fogueira de paradoxos”⁹ – fazendo-se a da própria obra.

É justamente essa “fogueira de paradoxos” que arde em um poema como “Estudos para uma bailadora andaluza”, no qual os motivos que abordamos brevemente até aqui parecem encontrar uma particular expressão. Eles se cristalizam em uma constelação de vida e morte, contenção e êxtase, superfície e abismo.

AS VARIAÇÕES DE UM CORPO EM DANÇA

“Estudos para uma bailadora andaluza” é um longo poema de seis partes, cada uma formada por oito quadras, que abre o livro *Quaderna*. Logo no título, chama atenção a palavra “estudos”, que poderia aproximá-lo do universo plástico da pintura. A “visualidade da cena”, como bem notou Costa Lima,¹⁰ se impõe nos versos. Há, na maneira como o poema desdobra

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015, pp. 58 e 60.

⁷ NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

⁸ 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.

⁹ A imagem foi pensada por Georges Didi-Huberman para descrever o paradoxo da histeria ou a “simultaneidade contraditória”, como chamou Freud, que se deixa notar em um ataque histérico. “É uma fogueira de paradoxos, [...] as histéricas são, com efeito (e sempre com exagero), quentes e frias, úmidas e secas, inertes e convulsivas, dadas a sínopes e cheias de vida, abatidas e radiantes, fluidas e pesadas, estagnantes e vibratórias, fermentadas e ácidas etc. etc.” (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 110).

¹⁰ LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 298.

a imagem da bailadora, qualquer coisa que parece de fato nos remeter a diversos esboços, a composições seriais em busca da “forma exata”, à maneira de um exaustivo rascunho que antecede ou adia o que seria o quadro final.

Os diferentes estudos desenvolvem, portanto, a mesma imagem – a de um *corpo em dança* – a partir de outros elementos de que o poeta se serve para melhor apreender tal imagem em movimento.

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por siguiரியas,
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.¹¹

A cena de abertura nos traz uma aparição que surge em movimento. Logo no primeiro verso, percebemos a ocorrência de um *enjambement* que suspende o sentido do verbo “aparecer”, indicando os procedimentos de suspensão e corte (cesura) que serão utilizados ao longo de todo poema, de modo que este se constitui quase como uma montagem cinematográfica.¹² A irrupção da mulher em movimento ganha, com esse recurso formal, uma densidade maior, e a aparição é percebida em abismo,¹³ quase como um susto, que, a um só tempo, se prolonga e se faz indeterminado.¹⁴

11 MELO NETO, João Cabral de. “Estudos para uma bailadora andaluza”. In: *Serial e antes*. Op. cit., p. 199.

12 Cf. ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p. 9.

13 Ao dizer que a aparição é percebida em abismo, sugerimos que ela se suspende em um vazio, no caso, esse vazio é produzido formalmente e reforçado com o próprio fim do verso (versura que contém o *enjambement*) e a cesura marcada pela vírgula (“Dir-se-ia, quando aparece”), ambos procedimentos de interrupção que se repetem ao longo de todo poema. O abismo não deixa de ser um vazio, um corte, uma interrupção da terra que se abre em nada, em uma profundidade que inquieta e, a um só tempo, seduz e amedronta.

14 A indeterminação também diz respeito ao efeito produzido pelo *enjambement* no fim do verso e ao efeito da cesura, que deixa a aparição em suspenso, no mesmo gesto em que a anuncia, em uma pausa que potencializa o efeito daquilo que aparece. A cesura produz, e é, em certa medida, o suspense. Se a aparição resta em suspenso, ela não termina, se ela não termina, ela não se define, permanece em aberto, por isso, indeterminada.

Como o poema cuida de singularizar, a figura feminina aparece dançando *por siguiriyas*, ou seja, estamos diante de uma dança específica: o flamenco. *Siguiriya* é um dos ritmos ou palos flamencos mais tradicionais. Trata-se de uma forma musical que se insere na categoria do *cante jondo*, contemplado por Lorca em seu célebre “Poema del cante jondo” (1921). De estilo profundo e expressivo, suas letras refletem dores e tragédias humanas. Em seu lamento, esse canto de solidões, que possui vários matizes, seria quase um *memento mori*, não fosse o fato de ele ser recortado por uma forte pulsão de vida que explode nos gestos intensos da bailadora. A *siguiriya* termina por revestir o poema de toda uma intensidade emocional da qual a poesia cabralina sempre se pretendeu alheia.

Vista inicialmente a partir do fogo, a bailadora dividiria com ele características como o aspecto evanescente da chama, que o próprio verbo “aparecer” também enfatiza, terminando por se comunicar com o que o fogo possui de mortífero e devastador. Ao desdobrar a metáfora, explorando-a quase à exaustão, o poema nos põe diante da bela imagem dos “gestos das folhas do fogo”, que evoca, em um exercício de imaginação, uma certa fluidez a desprender-se das “mil labaredas”¹⁵ que volteiam no ar. As labaredas dizem do fluido que há no fogo,¹⁶ fazem as vezes de lava vulcânica; elas são como as dobras de um tecido, ou de uma onda, o pregueado particular das chamas, ou poderiam, para lembrar Warburg, ser vistas como “formas serpentinadas”,¹⁷ aquelas que se movem como serpentes, em curvas sinuosas, reconhecidas pelo historiador da arte no baixo-relevo antigo, “Mênade dançante”, no qual vemos uma figura feminina que dança, envolvida pelas pregas abundantes do seu vestido.

15 Em *A alma e a dança*, de Valéry, a dançarina Athiktê, que envolve como um enigma os espectadores Sócrates, Erixímaco e Fedro, é vista justamente nos ritmos intermitentes que fundam a sua natureza ambígua e estrangeira, a partir da imagem do fogo. Este surge como o lugar que a abriga, ao qual ela pertence em sua intimidade: “Essa ardente Athiktê que se divide e se reúne, que se alteia e se abaixa, que se abre e se fecha tão depressa, e que parece pertencer a outras constelações que não as nossas – não parece viver, como se fosse em casa, num elemento comparável ao fogo [...]?” (VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 55).

16 Heráclito, em um de seus Fragmentos (28), ao descrever certa função cosmológica do fogo como operador das transformações que mantêm o mundo em constante movimento, sugere uma relação entre o fogo e a água. “Transformações do fogo: primeiro, mar; do mar, metade terra, metade ardência [...]” (HERÁCLITO. Fragmento 28 (xxxix). In: *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Trad., apres. e coment. Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012, p. 135). Não por acaso, no esquema antigo dos elementos, o fogo, pela sua fluidez, se aproxima da água e do ar, mais do que da terra. Cf. TIESZEN, S. R. On the Fluid Mechanics of Fires. *Annual Review of Fluid Mechanics*, Albuquerque, v. 33, jan. 2001, pp. 67-92.

17 A prancha 6 do atlas *Mnemosyne*, denominada “O raptó sacrificial”, é dedicada às danças rituais e formas serpentinadas.



Mênade dançante, baixo-relevo neoático de um original de Kallimachos, fim do séc. V. a.C.-fim do sec. II a.C. Roma: Museu do Conservatório.

Tal tumulto do tecido indicaria, numa dialética de causas físicas e psíquicas,¹⁸ o tumulto do desejo e a violência da experiência extática, isto é, dionisiaca, vivida pelas mênades em sua “carreira tresloucada”.¹⁹ “O culto de Dionisos foi essencialmente trágico. E, ao mesmo tempo, erótico numa desordem delirante [...]”.²⁰

Não por acaso, no poema de Rainer Maria Rilke, “Dançarina espanhola”, que guarda muitas afinidades com o poema de Cabral, não só a imagem do fogo (mais especificamente a sua *flama*) quase se confunde com aquela da dançarina, como também os seus vestidos incendiados são rompidos por serpentes doidas.

Com um olhar põe fogo nos cabelos
e com a arte sutil dos tornozelos
incendeia também os seus vestidos
de onde, serpentes doidas, a rompê-los,
saltam os braços nus com estalidos. [...] ²¹

Como nos disse Valéry, o estado da chama é o estado do êxtase, da saída de si, o que nos leva a pensar que as danças de fogo, como aquela da bailadora, são, por natureza, dionisiacas. Nelas, realiza-se uma expansão do corpo para além dos seus limites, um transbordamento: “Cantando e dançando, manifesta-se o homem [...]. Ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento”.²²

A fluidez do fogo nos dois poemas, o de Rilke e o de Cabral, desliza também para a fluidez da cabeleira. Os fios do cabelo formam um drapeado, serpenteiam a exemplo das flamas do fogo, atizados na dança. Estamos diante de *morfologias fluidas* que funcionam como índices do desejo.²³

Os gestos de fogo da bailadora, a “arder de desejo”, talvez pudessem também ser chamados de *gestos intensificados*, fazendo lembrar o

18 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda: essai sur le drapé-tourmente*. Paris: Gallimard, 2017.

19 EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As fenícias, As bacantes*. Trad., introd. e notas Mário da Gama Kury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 210.

20 BATAILLE, Georges. “Les larmes d’Éros”. In: *Oeuvres complètes X*. Paris: Gallimard, 1987, p. 606.

21 RILKE, Rainer Maria. “Dançarina espanhola”. In: *Rilke: poesia-coisa*. Introd., sel. e trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 39.

22 NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad., notas e posf. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 28.

23 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*. Op. cit.

que Warburg dissera sobre o *páthos* deslocado para os acessórios da imagem, justamente os cabelos e as vestes em movimento, tumultuando o pretense equilíbrio das imagens renascentistas.²⁴ “Nietzsche [...] 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).”²⁵

No caso da espiral que é a dança flamenca,²⁶ o gestual realçado se deixa notar nas pernas e nos pés da bailadora que se erguem apenas para tombar no solo com mais força, ou nos dedos tensos, elétricos e alongados de sua mão retorcida. Georges Didi-Huberman, em *Le Danseur des solitudes*, seu livro sobre Israel Galván, reinventor da dança flamenca, recorda justamente o “patetismo extremo”, “tremendismo”, isto é, um exagero, algo da exuberância e do movimento do barroco, assim como o “virtuosismo sem respiro ou recuo” do baile flamenco”.²⁷

Ao falar sobre Miró, João Cabral instaura no centro da obra do “pintor de Barcelona” justamente o movimento, o ritmo livre e *intensificado* que, não por acaso, anima a dança vulcânica da bailadora e a própria Ninfa em seu *perpetuum mobile*. A pintura de Miró representaria, para João Cabral, uma espécie de libertação do ritmo represado na arte do Renascimento. Interessante como Cabral termina por configurar uma tensão na obra de Miró entre contenção e transbordamento que, como estamos buscando sugerir, parece atravessar igualmente a sua obra.

O “gosto pelos extremos”, característica comum entre a bailadora e o fogo, parece ser o próprio gosto pela desmesura, convocando um *páthos* trágico que atravessa e implode a imagem. Não por acaso, o poema fala de seu “gosto de chegar-se ao fim”, de “atingir a própria cinza”, de sua “carne em agonia”, “carne de fogo, só nervos” (só lâmina), outro modo de denotar seu gosto pela ideia de morrer ou fazer morrer, de sua desintegração, do seu abandono ao delírio, em uma vertigem de

24 Cf. WARBURG, Aby. “O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli”. In: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

25 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*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 219.

26 Podemos pensar que, pela sua relação com a terra, o flamenco é uma dança sólida; no entanto, o seu funcionamento espiralado prevê algo de fluido, principalmente quando lembramos, como escreveu Agamben, que “o movimento arquetípico da água é a espiral” (AGAMBEN, Giorgio. “Vórtices”. In: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 83).

27 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Trad. Dolores María Aguilera. Valência: Pre-Textos, 2008, p. 21.

aniquilamento que nos remete às danças mortíferas de Salomé ou mesmo aos tempestuosos ataques histéricos. “Eu detesto dançar como fazia antes, pois não há dança que não dependa da morte.”²⁸ Não esqueçamos que, na Antiguidade, as mênades eram esculpidas, principalmente, na superfície dos sarcófagos, materializando algo como uma morte a ser dançada.

Na primeira parte do poema, encontramos também a antecipação de uma imagem que aparecerá apenas no final. Ao dizer que a bailadora se acende “fibra a fibra”, metonimicamente, há algo que nos remete à cana-de-açúcar que, no poema “Alto do Trapuá”, surge feminina, emprestando à mulher suas linhas uniformes e exatas, suas cores claras, seu porte aristocrático. Nesse movimento, é como se João Cabral unisse os dois universos fundamentais à sua obra: o Nordeste e a Andaluzia.

No segundo estudo, o cavalo servirá ao poeta como tentativa de comunicar à bailadora seu rigor e elegância. É importante lembrar que o cavalo também aparece como imagem da própria poesia lírica, metaforizada na imagem da flauta (“cavalo/solto, que é louco”) na *Fábula de Anfion*. Esta segunda parte está imersa em limiares vaporosos. A ambiguidade, que deflagra os gestos de hesitação, se instala nos versos. Ao referir-se à ambiguidade da figura feminina, o poema enfatiza o que ela traz de selvagem, como coisa que lhe é emprestada do cavalo, mas também poderia sê-lo da onda, como acontece no poema “Imitação da água”.

Em seu eterno tumulto, a “mulher-onda” se faz selvagem no “dom de se derramar”,²⁹ ou seja, na pulsão dos seus desejos. Não por acaso, nos dois poemas, a imagem feminina escapa, resiste à insistente abertura que o poema busca empreender, imergindo nos infinitos paradoxos que a constituem.

Como coisa ambígua, a questão não se resolve, e a bailadora são as duas coisas: a égua e a cavaleira, suspendendo-se em um intervalo difícil de capturar porque se situa entre a imobilidade e o movimento, recordando aquilo que Domenico da Piacenza, em seu Tratado sobre a arte de bailar e dançar, chamou de “dançar por fantasmata”. “O verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na ‘imagem como cabeça de medusa’, como pausa não imóvel,

28 NIJINSKI apud ANTELO, Raúl. Nijinski, o salto e o pensamento. *Arteira: Revista de Psicanálise*, Florianópolis, v. 10, 2018, p. 4.

29 MELO NETO, João Cabral de. “Imitação da água”. In: *Serial e antes*. Op. cit., p. 245.

mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica.”³⁰ Em *Le Danseur des solitudes*, Didi-Huberman lembra justamente um conceito técnico fundamental da arte flamenca, que seria “parar de fazer” (*remate*).

O clarão serve aqui para que tudo cesse de repente. O corpo guarda a sua reserva até que explode a desmesura – momento de deslumbramento rítmico [...]. Galván não cria “fórmulas de páthos” senão até criar entre elas intervalos, paradas, efeitos de montagem e suspensão poucas vezes conseguidos nesta arte.³¹

Não por acaso, os mesmos efeitos de montagem e suspensão são explorados por João Cabral na forma coreográfica de “Estudos para uma bailadora andaluza”, abrindo no poema um lugar dialético no qual ele perfura e, ao mesmo tempo, perde a imagem.

Didi-Huberman também recorre ao tratado renascentista de Domenico da Piacenza para falar de como a dança transforma o corpo em fantasma, ou seja, em *imagem*, justamente a encarnação do ambíguo por excelência, posto que a imagem é sempre a presença de uma ausência. Quando a bailadora se transforma nas duas coisas, alegorizando a ideia de Valéry de que o estar em movimento é “o ato puro das metamorfoses”,³² é como se ela se convertesse em imagem, podendo ser, ao mesmo tempo, aérea e encarnada, esquiva e erótica, à maneira da Ninfa. Não esqueçamos que a bailadora, desde o início, existe no poema cabralino como uma aparição, ou seja, um fantasma, uma sombra. Da mesma maneira, “Israel Galván não se mostra. Aparece. O que significa que começa por criar as condições – espaciais e temporais, ou seja, rítmicas – de sua ausência”.³³

Essa consistência imagética da bailadora voltará a aparecer nos versos de “Os turistas”, de *Sevilha andando*. No poema, irrompem, diante do leitor-errante, as arqueológicas sevilhanas, que já estavam latentes na bailadora andaluza e que correm por toda parte nos labirintos da “cidade fêmea” que é Sevilha, ela própria em movimento.

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 25.

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Op. cit., p. 22.

³² VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Op. cit., p. 44.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Op. cit., p. 21.

Nos revoos de tua saia
que te despia e vestia,
tu te davas e não te davas,
tu eras de mentira e ambígua.³⁴

A terceira parte parece surgir como a mais metalinguística do poema, não só pela referência ao telegrafista, talvez uma metáfora do poeta, mas também pela hesitação entre dúvida e certeza que parece ser a hesitação permanente da poética cabralina. Nisso se encontraria também o bailado híbrido de Israel Galván, “a meio caminho da norma geométrica e da sua destruição”,³⁵ tendo por base, lembra Didi-Huberman, a estética flamenca vinculada, por tradição, à tauromaquia para a qual “enfrentamento, perfil e desvio” são noções fundamentais.

Como uma “forma exata” almejada pelo poeta, a bailadora será, na quarta parte, aproximada da imagem do camponês com o qual ela compartilha o “orgulho de ser terra”.

O camponês empresta à bailadora algo de sua dureza, estabelecendo 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”.³⁶ A bailadora interessa enquanto *forma impura* que não é idealizada e assexuada como a bailarina, mas, sim, decaída em um deslizamento que voltamos a encontrar nos movimentos de Israel Galván. Didi-Huberman descreve os exercícios que ele pratica antes de começar a dançar com a bela imagem de “uma *carícia do solo*, um trabalho de sedução da terra, semelhante àquele feito pelo touro em busca do toureiro. Uma aproximação ao substrato, um jogo e um *tocar* no qual vemos até que ponto o baile flamenco parte do solo sempre e ao chão retorna sempre.”³⁷

Nos gestos flamencos que buscam a terra, João Cabral parece ter visto algo dos mesmos gestos de pedra da sua “ética estética da aridez”, para remetermos a Eduardo Sterzi.³⁸

34 MELO NETO, João Cabral de. “Os turistas”. In: *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 360.

35 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Op. cit. p. 45

36 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 173.

37 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Op. cit., p. 23.

38 STERZI, Eduardo. “O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 4, ed. esp. “Dentro da perda da memória”: Dossiê João Cabral de Melo Neto, p. 7, 2011.

Tal feminino terroso irrompe como *pulsão erótica*, outra variação do gesto de afirmação da vida até na morte,³⁹ tão caro a João Cabral. Vale lembrar que o vínculo entre mulher e terra persistirá ao longo de sua poesia e será explorado em diversos poemas nos quais não mais a terra 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, fertilidade esta que os versos de “Na Baixa Andaluzia”, de *A educação pela pedra*, sintomaticamente nomeiam “ninfomania”.

Na quinta parte de “Estudos para uma bailadora andaluza”, a *forma feminina em movimento* volta a se partir em duas. A duplicidade da imagem impõe um duplo desafio que parece ser o de dar forma ao líquido e apreender aquilo que fatalmente escapa. Volta-se, de certo modo, à questão que já estava dada em “Os três mal-amados”. Na última estrofe, como em uma lembrança do fogo, o poeta se encontra diante da “figura desafiante de suas estátuas acesas”. Talvez cego por sua luz, ele se desloca para o último estudo no qual a bailadora se confunde com imagem da espiga.

Mais do que a espiga propriamente dita, o que interessa ao poeta é o “processo de espiga”, ou seja, o processo histórico da imagem com suas metamorfoses e sobrevivências. Assim como a espiga vai desfolhando-se e, aos poucos, deixa entrever, em um exercício quase arqueológico, seu conteúdo submerso, também a bailadora vai se despojando da “folhagem que a vestia”. O que ela parece não suspeitar é que, em sua “densa floresta de gestos”, se esconde ainda o gesto dançante das ninfas da Antiguidade. Em um *diálogo morfológico-antropológico*, de lembrança e estranhamento, como não reencontrar nos “vestidos de lábios recortados”⁴⁰ da bailadora as vestes serpentina das mênades pagãs? O drapeado seria, então, a formação estética que estende um traço gestual entre a bailadora e a mênade.

O “corpo de fauno inocente” de Israel Galván, que, a todo momento, como escreve Didi-Huberman, faz pensar em Nijinski, poderia, por deslocamento, ser também o corpo de ninfa indomável da bailadora de João Cabral. Essa última, em sua duplicidade, igualmente nos remete às

³⁹ Pensamos, aqui, no que diz Bataille: “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957, p. 15), e também nos versos de *Morte e vida severina*: “E não há melhor resposta/ que o espetáculo da vida:/ vê-la desfiar seu fio,/ que também se chama vida” (MELO NETO, João Cabral de. “Morte e vida severina”. In: *Serial e antes*. Op. cit., p. 180).

⁴⁰ VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 34.

danças mortíferas regadas a pérolas de Maud Allan, uma Salomé negra a alegorizar toda opulência e mistério das culturas orientais; ou, pensando no último deslizamento para a imagem da espiga, recorda as danças furiosas e cheias de vida de Carmen Amaya que trazem latente, de forma inquietante, pelo ímpeto do gesto e da postura, a força das Vitórias antigas.



Carmen Amaya, dançarina de flamenco, fotografia de Juan Gyenes.



Relevo com cena dionisiaca, Roma, primeira metade séc I D.C. Florença: Galeria de Uffizzi.
(Foto: Maura Voltarelli).

Também não nos surpreende ver o tema dionisiaco – mênades e bacantes – impregnar de sua desmedida o belo comedimento dos passos, saltos e posições clássicos. [...] 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 [...]. 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.⁴¹

Diante da sobrevivência das “fórmulas patéticas” da Antiguidade nas danças modernas de modo geral, mapeada no livro *A dança grega antiga*, do diretor do corpo de baile da Ópera de Paris, Maurice

⁴¹ 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*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 223.

Emmanuel, podemos dizer que a bailadora andaluza, assim como as histéricas dos surrealistas com sua beleza convulsiva,⁴² atualiza os mistérios pagãos das mênades de Dionísio;⁴³ estas últimas irrompem na modernidade mediadas pela dança flamenca e pela cultura da Andaluzia. Trata-se de um traço sobrevivente, espectral, que, ao se deslocar no tempo e no espaço, fratura a modernidade, denunciando uma espécie de inconsciente artístico a atuar por entre as dobras do tempo.

Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.⁴⁴

A dança *limiar* da bailadora suspensa entre o “gosto dos extremos” (desmesura do *páthos*) e a “dicção em preto e branco” (equilíbrio da razão) espelha, ao mesmo tempo que distorce, a própria poética cabralina em sua tensão fundamental. Em outras palavras, o flamenco, mais especificamente o *cante jondo* com o seu teor emocional, cumpre o papel sintomático de corroer por dentro a obsessiva vontade de construção que está no cerne da obra cabralina. O *logos* claro, preciso, ao qual Cabral sempre se manteve fiel, não ficou ileso às oscilações do desejo, às alegrias do desvio. Ele também dança, daí talvez sua beleza estranha, solar, sombria.

A ABERTURA IMPOSSÍVEL

Em seus últimos movimentos performáticos, “Estudos para uma bailadora andaluza” encena o que parece ser o processo de *abertura da imagem* de que nos fala “Uma faca só lâmina”. A aparição evanescente do início é envolta em uma carnação de desejo na coreografia de sua

⁴² Não esqueçamos que o poema de Rilke se referia ao flamenco como a “dança em arco” e que o famoso “arco da histeria”, de certa forma, atualiza o “limite extremo da curvatura da coluna vertebral [...] alcançada pela bacante”. A própria mão retorcida do *bailaor* faz lembrar a contratura das mãos das histéricas tal como aparecem nas fotografias de Charcot que compõem a *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876).

⁴³ Veronica Stigger no texto “Até quando dança um corpo sem cabeça?” também sugere a relação entre a dançarina espanhola de Rilke, retomada na bailadora de João Cabral, as histéricas tal como vistas pelos surrealistas, e as mênades dionisíacas, tendo como ponto de partida não a bailadora de João Cabral propriamente, mas sim as esculturas de Dora Smék. Cf. STIGGER, Veronica. “Até quando dança um corpo sem cabeça?”, texto para a exposição “A dança do corpo sem cabeça”, de Dora Smék, na Central Galeria, realizada entre março e maio de 2021. Disponível em: <<https://www.dorasmek.com.br/a-dan%C3%A7a-do-corpo-sem-cabe%C3%A7a>>. Acesso em: 9 abr. 2021.

⁴⁴ MELO NETO, João Cabral de. “Fábula de Anfion”. In: *Serial e antes*. Op. cit., p. 57.

nudez. O interessante é perceber como a nudez da bailadora permanece ambígua. “A esse respeito, sempre potencialmente nua, mas sempre velada no brilho mesmo de sua aparição.”⁴⁵

Ainda que a imagem persista ambígua e inapreensível, o final do poema é de uma singular beleza, quase produzindo um lirismo de outra natureza por permitir – num jogo erótico de revelação e ocultamento, que alterna a exuberância das roupas e dos gestos com a simplicidade do corpo nu – àquele que vê a imagem possui-la de fato enquanto *forma informe* na qual ela se converteu (“espiga, nua e espigada”). Tal imagem em fuga, cujo asilo é o Turbilhão,⁴⁶ *sobrevive como lembrança*, aberta e, como no sonho de Raimundo, ao alcance das mãos. A abertura, desse modo, parece se dar de dentro de sua própria impossibilidade.

Não esqueçamos que o campo cimentado, que Raimundo ansiava poder atravessar em segurança, é feito de água. “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.”⁴⁷ Em um átimo, a imagem aberta se recompõe, se faz *imagem aberta-fechada*, um corpo em dança a desfazer-se e refazer-se indefinidamente, feito essas coisas de que o poeta desesperava por não saber falar delas em verso.

MAURA VOLTARELLI ROQUE é mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2014) e doutora em Teoria e História Literária pela mesma instituição (2019). Atualmente, realiza pós-doutorado na Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade. Seus trabalhos mais recentes têm se voltado para um diálogo entre a palavra e a imagem por meio do estudo da imagem da Ninfa na poesia moderna e contemporânea brasileira. E-mail: ma_voltarelli@yahoo.com.br.

45 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda: essai sur le drapé-tourmente*. Op. cit., p. 13.

46 VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Op. cit., p. 68.

47 FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, *Além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 335.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. “Vórtices”. In: *O fogo e o relato*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- BATAILLE, Georges. “Les larmes d'Éros”. In: *Oeuvres complètes X*. Paris: Gallimard, 1987.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMILLETTI, Fabio A. *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Routledge, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Trad. Dolores María Aguilera. Valência: Pre-textos, 2008.
- 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*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda: Essai sur le drapé-tourmente*. Paris: Gallimard, 2017.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes*. Trad, introd. e notas Mário da Gama Kury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HERÁCLITO, de Éfeso. “Fragmento 28 (XXXI)”. In: *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Trad., apres. e coment. Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

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.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad, notas e posf. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIJINSKI apud ANTELO, Raúl. “Nijinski, o salto e o pensamento”. In: *Arteira – Revista de Psicanálise*, Florianópolis, v. 10, 2018.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

RILKE, Rainer Maria. “Dançarina espanhola”. In: *Rilke: poesia-coisa*. Introd., sel. e trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

STERZI, Eduardo. “O reino e o deserto – A inquietante medievalidade do moderno”. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 4, ed. esp. “Dentro da perda da memória”: Dossiê João Cabral de Melo Neto, 2011.

STIGGER, Veronica. “Até quando dança um corpo sem cabeça?”, texto para a exposição “A dança do corpo sem cabeça”, de Dora Smék, na Central Galeria, realizada entre março e maio de 2021. Disponível em: <<https://www.dorasmek.com.br/a-dan%C3%A7a-do-corpo-sem-cabe%C3%A7a>>. Acesso em: 9 abr. 2021.

TIESZEN, S. R. “On the Fluid Mechanics of Fires”. *Annual Review of Fluid Mechanics*, Albuquerque, v. 33, jan. 2001, pp. 67-92. Disponível em: <<https://doi.org/10.1146/annurev.fluid.33.1.67>>. Acesso em: 9 fev. 2022.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WARBURG, Aby. *Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: <www.proymago.pt>. Acesso: 3 mar. 2022.

WARBURG, Aby. “O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli”. In: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento”. In: *A presença do antigo*. Org., introd. e trad. Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.