



Ninfa volátil: as meninas escorregadias e inacabadas de Donizete Galvão

Maura Voltarelli Roque*

Os versos do poema “Quase”, presente em *Azul navalha*, primeiro livro de Donizete Galvão, 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 outro mineiro, Carlos Drummond de Andrade, “no meio do caminho tinha uma pedra”, quase como voz que perfura por dentro o verso de Donizete.

Os dois dísticos 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 lembra o crítico Eduardo Sterzi, Donizete segue de perto a trilha deixada por Bandeira da chamada “poesia menor”, “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” (2015).

* Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Não por acaso, Donizete Galvão é referido por Paulo Octaviano Terra no prefácio de *As faces do rio* (1991) 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” (1991, 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 vaca (Rabello: 2003, 83; grifo nosso).

Às voltas com a permanência residual do passado, vemos se desenhar na poesia de Donizete Galvão um “jogo de perda e salvação”, como descreveu Eduardo Sterzi, que terminaria por configurar aquilo que o crítico chamou um “tenso enlace” a atravessar sua obra poética:

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 comunidade (2015).

Tal regime duplo que desde logo nos sugere uma instabilidade, uma recusa em simplesmente se deixar fixar, nos lança ainda uma

vez no lugar de onde parece partir a poesia de Donizete, ou, para lembrar novamente Eduardo Sterzi, na fidelidade do poeta “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” (2015).

O espaço da morte, contido nessa dimensão da perda, se mostra essencial a Donizete, que, de forma muito próxima a Bandeira, também surge assombrado pela morte na sua melancolia funda, no seu apego à noite, no seu homem desintegrado, cindido, inacabado, na sua “obra insone” rodeada por aparições e fantasmas.

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 forma, 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 deveria ser, assim como foi Eurídice para Orfeu, e mesmo Beatriz para Dante, uma que já estivesse morta, uma mulher desde sempre perdida, fugidia e provisória, em cuja passagem efêmera se imprimisse também a passagem de todas as coisas e do próprio tempo a agir sobre a carne, cuja experiência de desejo fosse também uma experiência de morte.

Em “Ruminadouro”, poema publicado no livro *Ruminações* (1999), o jogo duplo de desejo e morte e a figuração de um “corpo em convulsão” se encenam 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 vezes que eroticamente se cruzam no corpo da página” (Rabello: 2003,

98). Trata-se, no movimento geral, de uma dança, outro momento de intensidade rápida 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 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 uma figura de prosa”, para lembrar Agamben (1999, 32), 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. Os versos finais desse primeiro momento criam uma particular atmosfera para o desenrolar do instante seguinte. Cheiro e luz, ambos vaporosos, diáfanos, 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”. O movimento da irrupção, da aparição, é criado 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” que surge como um clarão na escuridão. A menção à lua nesse momento do poema, assim como aquela feita às flores, convoca um imaginário mitológico que, como mostrou Porfírio (1893), associa a lua a certos personagens 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 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 a imagem das mênades pagãs, o detalhe de seus pés suspensos entre a terra e o ar?

A partir do diálogo de formas que parece se encenar nos versos, poderíamos esboçar diante deles o clássico gesto *cherchez la femme*, ou ainda nos perguntar, como outrora fez o historiador da arte alemã Aby Warburg: onde está a Ninfa?

Foi ao ver uma figura feminina em movimento em um dos afrescos de Domenico Ghirlandaio, *O nascimento de São João Batista*, na igreja de Santa Maria Novella, em Florença, que Warburg reconheceu, naquele tecido esvoaçante cujas dobras se alongavam, perdiam-se e giravam em pleno ar, a sobrevivência das mênades dançantes esculpidas nos vasos, sarcófagos e baixos-relevos da antiguidade pagã. Em *Ninfa fiorentina* (2012), texto que se apresenta como uma

correspondência fictícia com o linguista André Jolles, este último expõe a perturbação que lhe foi causada por aquela bela 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: 2012, 3).

Essa proliferação de ninfas pagãs no centro de um cenário religioso critica, como lembra o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman em “Ao passo ligeiro da serva” (2011), 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 burguesa 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? (2011, 22).

Nesse sentido, com a entrada dessa que Warburg chamou uma “deusa pagã no exílio” (*apud* Agamben: 2012, 49), um outro tempo se infiltra na imagem, escapa pelas suas bordas, fraturando toda suposta unidade da cena. No afresco de Ghirlandaio, Warburg encontrou a expressão máxima daquilo que ele chamou *Nachleben*,

a vida póstuma das imagens, a sobrevivência do antigo que conhece então uma vida fantasmática. O que Warburg percebe e propõe é uma migração das imagens, um deslocamento constante. Estas teriam um funcionamento que se aproxima da lógica do sintoma freudiano – aquilo que foi recalcado, o que deveria permanecer oculto e, no entanto, retorna –, protagonizando um movimento que acontece no subterrâneo, nas regiões obscuras do inconsciente. A Ninfa, enquanto um “acidente anacrônico da imagem”, atua como uma tempestade das formas e dos saberes, dos estilos e das temporalidades, reconfigurando a superfície das imagens e a atitude que se tem diante delas.

As formas sobreviventes, que atravessam o tempo, entre as quais encontramos aquela da Ninfa, foram chamadas por Warburg de *Pathosformeln*, as fórmulas de *páthos*, a expressão de um desejo, de uma emoção, por meio de um gesto que se repete. A *Pathosformel* surge como um conceito em si mesmo dialético porque combina em uma mesma formulação potências opostas. Como escreveu Giorgio Agamben no ensaio “Aby Warburg e a ciência sem nome”, presente em *A potência do pensamento*, “em um conceito como o de *Pathosformel*, não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque ele designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (2015, 112-3).

É preciso compreender que o gesto que se repete no tempo contém em si mesmo a sua diferença. As *Pathosformeln* são, antes de tudo, singularidades e não universais eternos, arquétipos situados em um além da história. Estão, dessa forma, muito próximas da imagem dialética tal como foi vista por Walter Benjamin, essa constelação formada pelo choque do Outrora com o Agora. “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” (2006, 504).

A mesma *Pathosformel* Ninfa mostra-se ora como uma serva florentina ou um anjo protetor, ora como uma Salomé mortífera ou uma Madalena delirante no seu luto orgiástico (Didi-Huberman: 2013). Os mesmos gestos trazem sempre a possibilidade de uma inversão do *páthos*. O tema da Ninfa, simultaneamente dinâmico e arqueológico, como disse Didi-Huberman (2011), revela-se altamente ambíguo. A morte surge apenas como um reverso do desejo, polaridades entre as quais se debate a ninfa, seja enquanto personagem mitológico, seja enquanto forma. Não por acaso, muitas das mênades antigas eram esculpidas sobre sarcófagos, como se elas emprestassem a exuberância tão viva daquela que Warburg chamou a sua *brise imaginaire* – índice de desejo nas imagens renascentistas – para homenagear a morte.

A ambiguidade da ninfa se imprime no seu próprio corpo figurado – se expressa morfologicamente. Nesse sentido, sua aparição nas imagens do *Quattrocento* é ao mesmo tempo marginal e central na distribuição da cena, e ela surge com as feições do rosto quase sempre impassíveis, indiferentes a qualquer emoção, em contraposição às suas vestes e aos seus cabelos que surgem incendiados pelo movimento, configurando aquilo que Warburg chamou de os “acessórios em movimento” da imagem. Nesse jogo de paixão e impassibilidade, o *páthos* é deslocado para as extremidades, mas de modo algum se ausenta da imagem.

No seu monumental projeto de toda a vida que permaneceu inacabado com a morte de Warburg, o *Atlas Mnemosyne*, várias são as Pranchas dedicadas ao tema da Ninfa. Em uma delas, a Prancha 46, pode-se ver quase como uma constelação, uma montagem de

imagem e tempo, a dama com vestes esvoaçantes do afresco de Ghirlandaio, a carregadora de água de Rafael, um relevo romano antigo com a imagem da Portadora, e mesmo uma camponesa toscana fotografada pelo próprio Warburg em Settignano. Ainda em outra Prancha do *Atlas*, a Prancha 39, que igualmente gira em torno da *Pathosformel* Ninfa, pode-se ver a “forma feminina em movimento” em *O nascimento de Vênus* e *A primavera*, de Botticelli, onde Warburg identificou a presença de fórmulas antigas – *all’antica* – a que os pintores do Renascimento recorriam quando precisavam representar as formas da vida intensificada.

No poema de Donizete Galvão, a dança segue esculpida em seus detalhes pela forma poética que busca registrar e mesmo reproduzir o movimento da bailarina. O poema, como a dançarina, 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 dança, suas imagens são gestos, suas palavras são sons, seus versos estão em movimento.

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” (1973, 301), não por acaso vem dos subterrâneos, dos infernais lugares sombrios onde se alojam os fantasmas, somando-se às velas negras dos navios que trazem consigo, feito um presságio, a destruição da cidade. O poema ainda menciona os afrescos do palácio que serão queimados com a destruição da cidade, apontando para uma destruição das imagens e, talvez, dos próprios poemas “trans-figurados”, 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 ardilosamente conduzia a todos.

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, em que as impressões se borram e o inconsciente parece ocupar o lugar da descrição distanciada da primeira parte.

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 detalhes gravados de forma aleatória pela memória. Na primeira parte, são citados apenas os braços e os pés da bailarina. Na segunda, não só os adornos do corpo, mas 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, como um registro visual, sobrevive como traço de lembrança na segunda, sendo, no entanto, deslocada 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 se esquece de outros. As metamorfoses da “forma feminina em movimento” agora se dão de modo muito mais direto, sem mediações. 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.

Os 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 ocorrem 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.

“Frêmito”, “ardor”. A ardência da cidade, a destruição pelo fogo, é apenas 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 divide o episódio bíblico de Salomé de modo que a dança erótica da jovem filha de Herodíade termina por atuar de alguma forma nos versos de “Ruminadouro”?

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 hetero-

gêneas que nela se misturam, se enroscam feito as serpentes nos seus braços em um jogo de animalização e antropomorfização, a criada de vestes azuis e passo ligeiro, na qual Warburg reencontrou as mênades convulsas da antiguidade pagã, chamando-a então pelo seu nome grego de Ninfa?

Na móvel superfície líquida do sonho em que parece se desenrolar o acontecimento poético de “Ruminadouro”, a Ninfa irrompe como “forma submersa” que vive em silêncio nas “profundidades tranquilas” (Bandeira: 1974, 285),¹ tal como uma cidade submersa à espera de ser explorada pelos escafandristas.²

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, 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.

A respeito do aproveitamento do tema da Salomé bíblica no poema de Donizete, que nos é sugerido morfologicamente pelos diversos elementos que compõem a figuração da “forma feminina em movimento” no poema, é interessante lembrar o que afirma José Paulo Paes em texto sobre o pré-modernismo e o *art nouveau*,

¹ Imagem do poema “O rio”, de Manuel Bandeira, presente em *Belo belo*.

² Fazemos referência à canção “Futuros amantes”, de Chico Buarque, do álbum *Paratodos* (1993).

ao dizer 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” (1985, 78). Paulo Paes ainda vai dizer que Salomé nada mais é do que a “personificação da *femme fatale*”, a célebre “*belle dame sans merci*”. Trata-se do conhecido tema artenovista do “eterno feminino” a sofrer metamorfoses. 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” (pp. 72-8).

O motivo bíblico da Salomé de fato conheceu um aproveitamento expressivo no final do século XIX, início do século XX, desdobrado do tema feminino central na estética artenovista. Estudos como *O festim, a dança e a degolação*, de Onestaldo de Pennafort, refletem sobre o aproveitamento do tema e suas variações, lembrando obras um pouco anteriores ao final do século 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. “*Hérodíade*”, o célebre poema de Mallarmé, também “fixou a figura *ambígua e sinuosa* da filha de Herodias, simbolizando nela o mito da virgem” (Pennafort: 1975, 26; grifo nosso).

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, em que o corpo feminino se destaca quase como um ponto de luz contra o fundo escuro, expondo uma profusão de ornamentos inscritos sobre a pele muito branca.

Quando tal tema tipicamente artenovista, explorado, como disse Paulo Paes, principalmente no contexto do “pré-modernismo”,

surge em um poema contemporâneo, instala-se um ponto problemático que inquieta e convulsiona a temporalidade tradicional, linear, evolucionista, ao estabelecer vínculos insuspeitados com um período muito anterior de nossa cultura literária.

Em outro poema de Donizete Galvão, a presença da “forma feminina em fuga” novamente se insinua em uma rede de imagens tão emaranhadas entre si como as diferentes temporalidades que o poema convoca. “Os olhos de Charlotte Rampling”, poema publicado no livro *Pelo corpo*, irrompe como um violento fluxo de imagens que se montam de modo a compor um retrato dos olhos da atriz britânica Charlotte Rampling.

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” (1991, 7), como disse Paulo Octaviano Terra a propósito do rio múltiplo e fugitivo de *As faces do rio*.

É necessário se deter na natureza das imagens cuidadosamente escolhidas para descrever tais olhos líquidos que, em sua profusão, deixam trair a obsessão do eu poético. 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” (Rabello: 2003, 96). As imagens 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 olhar, possam

retribuir o olhar, figurando aquilo que Benjamin chamou o “declínio da aura” (1989, 141) em seu texto sobre Baudelaire. No mesmo texto, no entanto, Benjamin lembra que Baudelaire “insiste no fascínio da distância” (p. 143), o que termina por sugerir um peculiar jogo, ou uma relação dialética, entre aura e declínio da aura.

Diante do encanto dos 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, restando-se, assim, como olhos sempre atormentados e que atormentam em um movimento que é de abertura, de abandono.

Importante destacar a precisão vocabular do poema, possível de ser estendida para toda obra poética de Donizete, atravessada pelo que Ivone Doré Rabello chamou um “desejo de polimento”, um trabalho nas palavras que busca chegar à “lapidação concisa dos materiais concentrados” (2003, 81). O verbo “esgazear”, que compõe a imagem “esgazear de folhas”, lança o poema nas paragens da loucura, nessa região limítrofe muito próxima da experiência da possessão. 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 em que os olhos fogem porque atravessados por uma instabilidade, uma não conformidade que impede que eles sejam fixados.

Os olhos convulsivos de Charlotte são também virtuais – lançados ao infinito da memória – 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”, talvez como forma de traduzir a inquietação que nasce justamente da ambiguidade em que se encerram os olhos de Charlotte. Nesse tensionamento da própria imagem, denuncia-se 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 em 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 a escorrer, 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, um diálogo inconsciente de formas e imagens a inquietar os tempos e as obras, não nos trazem o vento que levantava as vestes da Ninfa de Warburg, enrugando o seu vestido, e onde se imprimia o seu gesto dançante, de vida e morte, o gesto intensificado que denunciava a sobrevivência das ninfas pagãs?

A espessura desse poema de Donizete não está somente no seu modo particular de montar as imagens, novamente produzindo uma intensidade concisa, mas também no seu modo de montar dife-

rentes 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” (Paz: 1982, 141). Na tradição clássica, água e figuras femininas ambíguas e inacessíveis nos lançam de imediato ao território das ninfas e de Vênus, justamente uma estrela 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 móveis, 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 tradição grega, “o mais comum dos lugares de culto das ninfas [...] e também eram usadas na antiguidade como convenientes lares para as abelhas” (Larson: 2001, 8). As cavernas, segundo Larson, também apareciam na mitologia antiga como locais de nascimento, casa das divindades e dos monstros, e também locais de relações sexuais.

Além da tradição clássica, as imagens do poema sugerem ainda um vínculo com outra época ou, mais especificamente, com

uma estética que talvez possamos chamar 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 forma 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 como algo que ia na contramão do progresso:

O que o Sr. Arsène Alexandre então chama de “o encanto profundo das serpentinas 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 vem 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 (*apud* Benjamin: 2018, 899-900).

A partir dos vínculos subterrâneos entre o poema de Donizete e a estética *fin de siècle*, não parece distante pensar que a

figura fluida a ocupar o centro desse “vórtice de imagens” que é “Os olhos de Charlotte Rampling” traz em si a lembrança daquela que aparecerá como um dos temas recorrentes do *art nouveau*, surgindo em cartazes, construções arquitetônicas, móveis, objetos da *toilette* feminina e imagens de todo tipo.

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 vedeta (Champigneulle: 1984, 94-8).

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” (Champigneulle: 1984, 12), não é possível reconhecer a sobrevivência de outra forma? Podemos nos perguntar em que medida as vestes ondeantes 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 princi-

pais 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 arthenovista – estética que não por acaso toma como motivos típicos e recorrentes as libélulas e as borboletas, aplicando-se, como diz Champigneulle, a “exprimir o fugidio”, a “mobilidade do líquido”, “agarrar a fragilidade do ser transitório transformando-o em matéria sólida” (pp. 102-4) – “a sobrevivência de uma forma do passado” que chega ao início do século XX em toda vitalidade do seu desejo: aquela da Ninfa.

A dimensão da perda, inerente ao tipo da *femme fatale* que vemos através dos olhos de Charlotte, é habilidosamente apresentada nos versos finais do poema de Donizete. 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 (da aura) que, para o poeta, está perdida para sempre.

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, movimentos furtivos, em que o amor é sempre “à última vista” (Benjamin: 1989, 118), em que o gesto a ser feito é o de “Amar, depois de perder” (Drummond: 1973, 265).

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. No entanto, esse poema realiza, com a beleza que têm as coisas melancólicas, mas também com a força que têm os nossos desejos, um elogio ao amor que se cultiva por certa

imagem e nos acompanha por toda a vida, porque é maior do que nós, porque está dentro de nós.

Assim parece se dar com a “potência do feminino” que – em trânsito – sobrevive no tempo, tal como uma “imagem-pestê” que se alastra, pois esses olhos de Charlotte trazem latentes tantos outros. Nesse sentido, “tudo se foi sem gesto de adeus” nos inunda com a tristeza de tudo que não pode ser, porque tragado pelo tempo, mas também nos submerge no delírio da “convulsão das formas” que não se despedem em definitivo, porque sempre estão a retornar.

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-me (Assis: s/d, 53).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”. In: _____. *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. “Pintura, Jugendstil, novidade”. In: _____. *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A arte nova*. Tradução de Maria Jorge Couto Viana. Lisboa: Verbo, 1984.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva’ (saber das imagens, saber excêntrico)”. In: *Ymago*. Tradução de R. C. Botelho e R. P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: <www.proymago.pt>. Acesso em 10 de setembro de 2012.
- _____. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate”. In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- GALVÃO, Donizete. *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva, 1991.
- _____. *Ruminações*. São Paulo: Nankin, 1999.
- LARSON, Jennifer. *Greek nymphs: myth, cult, lore*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.
- PAES, José Paulo. “O *art nouveau* na literatura brasileira”. In: _____. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PENNAFORT, Onestaldo de. *O festim, a dança e a degolação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- PORFÍRIO. *O antro das ninfas*. Tradução de Pierre Quillard. Paris: Librairie de l’Art Indépendant, 1893.
- RABELLO, Ivone Daré. “A matéria impura da poesia”. In: GALVÃO, Donizete. *Mundo mudo*. São Paulo: Nankin, 2003.
- STERZI, Eduardo. “Donizete Galvão”. *Germina Revista de Literatura & Arte*. Setembro de 2015. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2015/literatura_ago15_eduardosterzi.htm>. Acesso em 15 de maio de 2016.
- TERRA, Paulo Octaviano. “Devorador de memória”. In: _____. *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva, 1991.

WARBURG, Aby. “Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas”. In: *Ymago*. Tradução de A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: <www.proymago.pt>. Acesso em 10 de setembro de 2012.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo pensar as figurações da Ninfa enquanto *forma feminina em movimento*, tal como vista por Aby Warburg e Georges Didi-Hubermam, em dois poemas de Donizete Galvão: “Os olhos de Charlotte Rampling”, de *Pelo corpo* (2002), e “Ruminadouro”, de *Ruminações* (1999). Mineiro de Borda da Mata, Donizete Galvão construiu uma poesia atravessada pela tensão entre delicadeza e profundidade, corpo e cosmo, morte e vida, construção e inspiração. “Antropófago da memória”, como observou Paulo Octaviano Terra, a infância e os mortos ocupam um lugar fundamental nessa “poesia menor” atenta aos fragmentos, aos resíduos e ruínas, à poeira das coisas desgastadas e levadas pelo tempo. Seguindo de perto os rastros de Drummond e, em alguns aspectos, os de Bandeira, a dimensão da “vida que podia ter sido e que não foi” também ocupa um lugar de destaque nessa poética do desejo, mas que deseja antes de tudo o perdido, o entrevisto, o que apenas passa diante de nossos olhos como um fantasma, um sintoma errante e convulsivo que inquieta nossos tradicionais modelos de temporalidade, deixando vir à tona vínculos insuspeitados entre a contemporaneidade poética e aquela que talvez possamos chamar uma cultura literária *fin de siècle*.

Palavras-chave: poesia contemporânea; Donizete Galvão; ninfa; imagem.

Abstract

This work aims to think the figurations of the Nymph as a feminine moving form, as seen by Aby Warburg and Georges Didi-Hubermam, in two poems of Donizete Galvão: “Os olhos de Charlotte Rampling”, from *Pelo corpo* (2002), and “Ruminadouro”, from *Ruminações* (1999). Natural from Borda da Mata, Donizete Galvão built a poetics crossed by the tension between delicacy and depth, body and cosmos, death and life, construction and inspiration. “Anthropophagus of memory”, as observed Paulo Octaviano Terra, the childhood and the dead occupy a fundamental

place in this “minor poetry” attentive to fragments, waste and ruins, to the dust of things worn and taken by time. Closely following Drummond’s footsteps and, in some aspects, Bandeira’s, the dimension of “life that could have been and has not” also holds a prominent place in this poetic of desire, but which first of all desires the lost, the vaguely seen, what we catch by mere glimpse, that thing that only passes before our eyes like a ghost, a wandering and convulsive symptom that disturbs our traditional models of temporality, bringing to light uncovered links between poetic contemporaneity and that which we may perhaps call a *fin de siècle* literary culture.

Keywords: contemporary poetry; Donizete Galvão; nymph; image.