



Metamorfoses

Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros

ISSN: 0875-019, v.20, n.1, e60727, 2023

DOI: 10.35520/metamorfoses.2023.60727

Artigo Original

Almada e a dança: gesto, forma e cor*

Almada and the dance: gesture, form and color

Mônica Genelhu Fagundes 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

monicafagundes@gmail.com

RESUMO

Tempo e movimento são ideias fundamentais para o pensamento de vanguarda, desde as últimas décadas do século XIX até as primeiras décadas do século XX, tendo esses princípios ocupado um lugar central no desenvolvimento científico e na criação artística desses anos de celebração do novo, da invenção e da transformação. Disso dão exemplo a busca impressionista pelo instante; a técnica do pontilhismo e seu dinamismo; a consciência simbolista da passagem do tempo; a poesia moderna e seu compromisso de captar em linguagem o ritmo da vida nas cidades; as séries de Muybridge, tanto experiências fotográficas como estudos da fisiologia do movimento; e, claro, o cinema. Neste trabalho, interessa-nos estudar um caso particular desse enlace: a dança e suas representações, entendidas como sintomas visuais da inscrição de tempo e movimento sobre o corpo, sobre a forma humana – tensionada ao limite da estabilidade, do reconhecimento, da identidade; desafiada em sua naturalidade, assinalada por uma cultura de ousadia e ruptura. Almada Negreiros soube perceber muito bem a importância da arte de dança para os movimentos

Editores-chefes

Sofia Maria de Sousa Silva

Paulo Ricardo Braz de Sousa

Editores convidados

Teresa Cristina Cerdeira

Maria Lúcia Guimarães de Faria

Maximiliano Torres

Anélia Montechiari Pietrani

Recebido: 30/07/2023

Aceito: 08/09/2023

Como citar:

FAGUNDES, Mônica Genelhu.

Almada e a dança: gesto, forma

e cor. *Revista Metamorfoses*,

v.20, n.1, e60727, 2023. doi:

[https://doi.org/10.35520/](https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2023.60727)[metamorfoses.2023.60727](https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2023.60727)

* Agradeço a Sofia de Sousa Silva, que trouxe de Lisboa e tão generosamente me emprestou o catálogo da Exposição José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno, realizada no Museu Calouste Gulbenkian, em 2017, sob curadoria de Mariana Pinto dos Santos e produção da Fundação Calouste Gulbenkian. A elaboração deste texto não seria possível sem esse material precioso, agora disponível para consulta na Cátedra Jorge de Sena.

de vanguarda, tendo mesmo composto um dos mais importantes manifestos do Futurismo Português tomando como mote os *Ballets Russes*, que chegavam a Lisboa. Sobretudo, porém, Almada deixou-nos corpos em dança em um número significativo de composições visuais e no poema “Mima Fatáxa”, obras que leremos à luz das reflexões sobre dança e escritura de Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, e em comparação à pintura de Edgar Degas, com suas famosas bailarinas.

PALAVRAS-CHAVE

Almada Negreiros; Dança; Artes Visuais; Futurismo.

ABSTRACT

Time and movement are fundamental ideas for avant-garde thinking, from the last decades of the nineteenth century to the first decades of the twentieth century, having these principles occupied a central place in the scientific development and artistic creation of these years that celebrated newness, invention and transformation. Exemplify this affirmation: Impressionist quest for the moment; the technique of pointillism and its dynamism; Symbolist consciousness of the passage of time; modern poetry and its commitment to capture in language the rhythm of life in the cities; Muybridge’s series, both photographic experiments and studies of the physiology of movement; and, of course, the movies. In this paper, we are interested in studying a particular case of this link: dance and its representations, understood as visual symptoms of the inscription of time and movement on the body, on human form – tensioned to the limit of stability, recognition, identity; challenged in its naturalness, marked by a culture of boldness and rupture. Almada Negreiros was able to perceive the importance of dance for avant-garde movements very well. He even composed one of the most important manifestoes of Portuguese Futurism, taking the *Ballets Russes* as a motto. Above all, however, Almada left us bodies in dance in a significant number of visual compositions and in the poem “Mima Fatáxa”, works that we will read in the light of the reflections on dance and writing by Stéphane Mallarmé and Paul Valéry, and in comparison to the plastic experiments of Edgar Degas, with his famous dancers.

KEYWORDS

Almada Negreiros; Dance; Visual Arts; Futurism.

*É preciso ter caos dentro de si
para gerar uma estrela dançante.*

Friedrich Nietzsche

O Renascimento reconhece o Homem descrito por Vitruvius no século I a.C. como o modelo de perfeita simetria da forma humana e de um universo feito à sua medida. As proporções matemáticas do corpo, identificadas pelo arquiteto romano, foram representadas com exatidão por Leonardo da Vinci em 1490: o desenho, encontrado num dos diários do artista, mostra a figura masculina em duas posições sobrepostas, inscrevendo-se dentro de um círculo e de um quadrado, encaixados e de área idêntica (Figura 1). As diferentes posições, mesmo a mudança de uma posição a outra, deixam imóveis, em completa estabilidade, o torso e o centro de gravidade do corpo. A imagem icônica do Antropocentrismo traduz segurança, controle, domínio de si e do mundo ao redor.

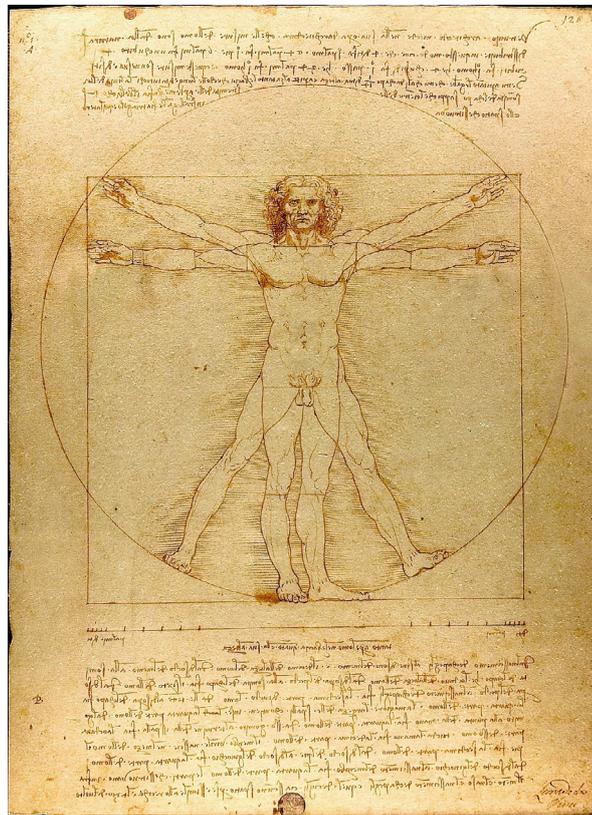


Figura 1. Leonardo da Vinci. Homem Vitruviano. 1490. Lápis e tinta sobre papel.

O equivalente ao “Homem Vitruviano” das Vanguardas seria, talvez, um corpo em dança. O ideal de segurança do estável cede lugar ao prazer voluptuoso da mobilidade. É ainda o corpo que cria um universo à sua medida: “A dançarina está num outro mundo (...) que ela tece com seus passos e constrói com seus gestos.”, diz Paul

Valéry (1936, p. 9. Tradução nossa). Tudo ali é energia; se comprime, se distende, qual matéria elástica; o maciço da carne se liquefaz e cristaliza em sucedâneos; o peso sustenta, ampara e dá o voo. Os membros revelam insuspeitada flexibilidade, se dobram e se alongam, vencendo o improvável, o impossível; a força de ossos e músculos trabalha pela fluidez. Todo o corpo se contorce, expressivo como um rosto. As formas se deformam, em estado de metamorfose.

No guache de Almada Negreiros, a figura humana – agora feminina – se entrega à volúpia da dança (Figura 2). O arabesco que executa contamina sua corporeidade, toda ela transformada nas linhas que a definem: círculos, elipses, parábolas, espirais. Regras de uma nova geometria humana; linhas de arabesco: “o sonho da razão”, como o definiu Baudelaire. Os braços se estendem graciosos para o solo definido pelo corte do papel e parecem sustentar, a risco, a cabeça, em gestualidade de ginasta que faz escorregar a bola pelos trilhos dos seus membros. O traje de bailado simula translúcido o corpo da dançarina: no torso e na perna visível, a cor de carne de braços e cabeça se mistura ao verde do fundo, inventando um leve azulado. O tutu e o laço sugerem asas, atravessadas pela luz, a roubar-lhe o brilho. Será libélula, borboleta, essa metamorfose? Faz sombra sobre o sol, eclipsado, e traz um estranho sorriso, inumano, lembrando os desenhos em que as crianças põem os animais a sorrir. Os olhos não servem para ver, são joias de azul intenso, incendiado de amarelo, sob a flama escura, com laivos de rubro e verde, dos cabelos: “fogo de precito”, diria Garrett.

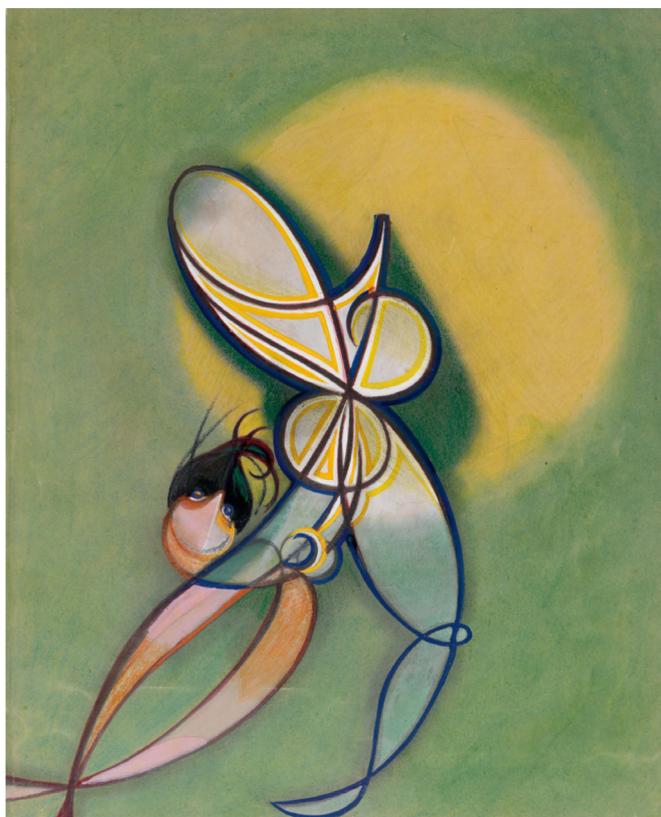


Figura 2. Almada Negreiros. Sem título, sem data. Grafite e guache sobre papel.

Bailarina, chama, borboleta; linhas livres, formas em devir: o corpo em dança inscreve em si o tempo, o movimento, a ruptura. É assinalado por um gesto vanguardista ou, antes, revela uma vocação humana, corpórea, orgânica, para a vanguarda. Tanto que assim foi reconhecido, desde finais do século XIX, por artistas de todas as áreas, que começavam a dar forma à modernidade. Mallarmé e Valéry encontram na dançarina um paradigma da poesia como a concebiam: ruptura com a tradição mimética e investimento num ideal de criação; dissolução e deslocamento de formas para a descoberta, sempre adiada, de uma impossível essência das coisas, de uma realidade da linguagem.

Valéry descreveu a dançarina como “o ato puro das metamorfoses”, aquela que “se desgarra sem cessar da própria forma”. Mallarmé escreveu que

a dançarina *não é uma mulher que dança*, por esses motivos justapostos que ela *não é uma mulher*, mas uma metáfora resumindo um dos aspectos elementares de nossa forma, adaga, taça, flor, etc., e *que ela não dança*, sugerindo, pelo prodígio de encurtamentos ou de elãs, com uma escritura corporal o que precisaria de parágrafos em prosa dialogada tanto quanto descritiva, para exprimir na redação: poema liberto de todo aparelho de escriba. (Mallarmé, 2010, p. 121)

O comentário foi escrito especificamente sobre Loïe Fuller, dançarina norte-americana que encantou Paris com a sua *Serpentine dance*: sequências de movimentos que ela executava portando uma imensa túnica de seda branca que fazia revoltear pelo palco e onde se refletiam luzes coloridas. Os movimentos do tecido, flutuante, enfunado e drapeado, sugeriam uma miríade de imagens em inconstante deslizamento: nuvem, orquídea, borboleta, onda, serpente... (Vilela, 2021, p. 56). Voluntariamente destituída de si, incorporando a metamorfose, a dançarina tensiona os limites do seu corpo expande-se e se abre a outras formas, faz-se metáfora, escritura – moderna – demarcação de um novo tempo de instauração própria. Como explica Valéry no projeto de uma *Filosofia da Dança*:

Parece ao filósofo que essa pessoa que dança se encerra, de algum modo, numa duração que ela mesma engendra, uma duração toda feita de energia, toda feita de algo que não pode durar. Ela é o instável, ela prodigaliza o instável, ultrapassa o impossível, abusa do improvável; e, à força de negar por seu esforço o estado ordinário das coisas, ela cria nos espíritos a ideia de um outro estado, de um estado excepcional – um estado tão-somente da ação, da permanência que se faria e se consolidaria por meio de uma produção incessante de trabalho. (Valéry, 1936, p. 7-8. Tradução nossa)

É um ambiente moderno, de ímpeto vanguardista, que se apresenta nessa descrição da duração e do estado particular engendrados pela dança. E a percepção de Valéry, que ressalta como aspectos fundamentais dessa arte a energia, a instabilidade, a ousadia pelo impossível, a recusa da norma e da normalidade, a primazia da ação e da transformação, prenuncia e começa a explicar o fascínio que, anos mais tarde, o Futurismo demonstraria pela dança, como veremos mais adiante.

Ainda no fim-de-século, no campo das artes plásticas, Degas desenha, pinta e esculpe bailarinas, flagrando o corpo feminino em posturas até então desinteressantes aos pintores apreciadores de belezas languidamente recostadas. Dá a vê-las torcidas, dobradas, estendidas, seja executando arabescos e saltos, seja na preparação difícil de amarrar as sapatilhas, fechar o corpete, apertar o tutu. Posições que o artista reconhecerá também nas ações cotidianas e pragmáticas de banhar-se, enxugar-se, pentear os cabelos, passar a roupa a ferro, que igualmente lhe servirão de inspiração para o estudo das formas e das linhas de corpos em atividade, no mundo.

Também a Almada Negreiros interessou essa exploração da forma humana levada ao seu limite, deformada, aberta à potencialidade de sua transformação. Ensaiou-a no próprio corpo, como dançarino, mas sobretudo investigou-a desenhando (Figura 3).



Figura 3. Fotografias de Almada Negreiros por Vitoriano Braga, 1920.

Seguiu de perto os passos de Degas, com a mesma dedicação a flagrar e representar a forma humana em ação. As semelhanças são flagrantes nos conjuntos mostrados ns Figuras 4 a 9.



Figura 4. Almada Negreiros. *A Engomadeira*, 1938. Óleo sobre tela.



Figura 5. Edgar Degas. *Mulheres passando roupa*, 1884. Óleo sobre tela.



Figura 6. Almada Negreiros. Sem título, sem data. Grafite sobre papel.

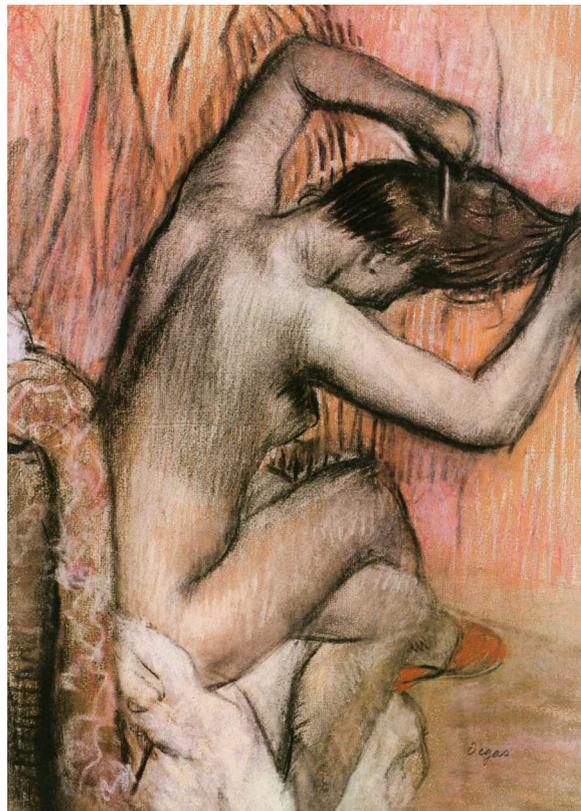


Figura 7. Edgar Degas. Mulher sentada nua penteando o cabelo. Pastel.

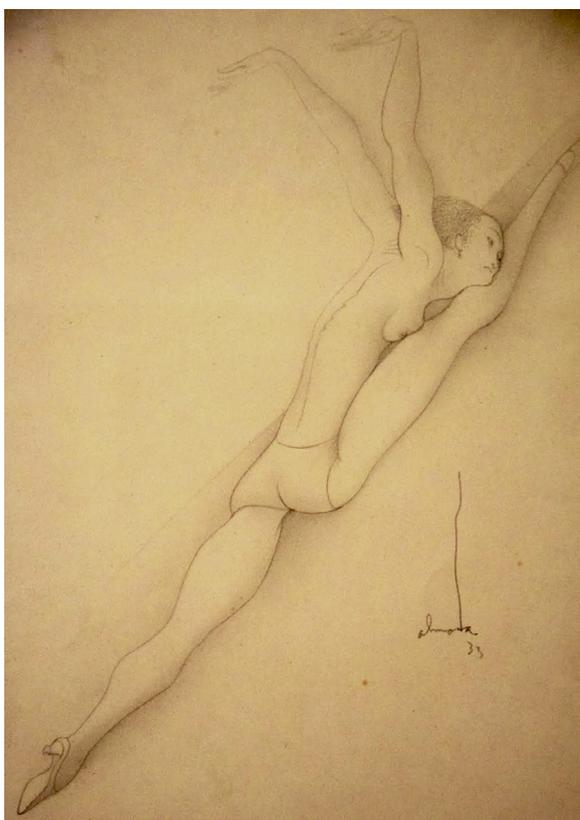


Figura 8. Almada Negreiros. Sem título, 1933. Grafite sobre papel.



Figura 9. Edgar Degas. Estudo para Dançarina nua na barra, 1895-1898. Pastel.

Já fascinado pela dança, seu universo e sua representação como campo de experimentação artística, Almada Negreiros recebeu com entusiasmo a notícia da chegada dos *Ballets Russes* a Lisboa, em 1917. A companhia de Sergei Diaghilev, fundada em Paris em 1909 (também o ano do “Manifesto Futurista”, de Marinetti), teve como colaboradores, ao longo dos vinte anos de sua história, grandes artistas das Vanguardas: Nijinsky, inicialmente como bailarino e mais tarde coreógrafo, Fokine e Balanchine na coreografia, Stravinsky e Satie na música, Cocteau e Apollinaire no texto, Picasso e Matisse na cenografia e figurino. Peças como “A tarde de um Fauno”, “A Sagração da Primavera” e “Parada” reuniam grandes expressões da Arte Moderna, concertando diferentes linguagens.

Naquele mesmo ano de 1917, os *Ballets Russes* haviam sido louvados por Marinetti no manifesto “A Dança Futurista”, publicado em Paris. Afirmava ele: “Com Nijinsky, a pura geometria da dança (...) aparece pela primeira vez” e “sob a influência da pesquisa Cubista e de Picasso, especialmente, uma dança de volumes geometrizados foi criada”. O princípio geométrico dessa nova dança superava, segundo Marinetti (1917), a expressividade de fundo sexual que dominava a arte até então¹ e abria caminho para o ideal futurista de uma dança maquínica, bélica, que tivesse como inspirações coreográficas o projétil, a metralhadora e o aeroplano.

Para Almada, porém, os *Ballets Russes* não eram apenas o prenúncio, ainda imperfeito, da violência iconoclasta celebrada pelo Futurismo, mas uma expressão maior da arte e das ideias da Europa moderna, que os portugueses absolutamente precisavam conhecer, a ponto de lhe merecerem um manifesto. Antes mesmo que a companhia de Diaghilev chegasse a Portugal, Almada escreve “Os Bailados Russos em Lisboa”, folha volante apensada ao único número do *Portugal Futurista*, instando seus compatriotas a comparecerem às apresentações. Em tom apelativo e provocador, acusa a alienação do português em relação à cultura que se desenvolvia na Europa naquele início de século XX, e insiste que os *Ballets Russes* seriam a educação necessária para a sua emancipação e a sua liberdade.

Português, atenção!

É a ti próprio que nos dirigimos. Vimos propor-te a tua liberdade.
Escuta:

Conhecemos-te bem. Não só pensamos em ti como até te estudamos
quotidianamente.

Sabemos bem o extraordinário valor das tuas energias espontâneas
mas também sabemos como as desperdiças inutilmente.

¹ Embora admirasse Isadora Duncan por seus improvisos, o futurista italiano considerava que ela “meramente propunha intensificar, enriquecer e modular de cem modos diferentes o ritmo de um corpo feminino que languidamente rejeita, languidamente invoca, languidamente aceita e languidamente deplora o masculino que lhe dá prazer”.

(...)

E juramos salvar-te ainda que o tivéssemos de fazer contra a tua vontade!

E gritamos: “Viva a Nossa guerra! Viva a Nossa guerra contra ti!”

Escuta: OS BAILADOS RUSSOS estão em Lisboa! Isto quer dizer: uma das mais belas étapes da civilização da Europa moderna está na nossa terra!

Os BAILADOS RUSSOS são a melhor expressão de Arte que hoje te podemos aconselhar porque eles explicar-te-ão a Sublime Simplicidade da Vida onde tu, Português, vive ignorantemente crucificado.

Os BAILADOS RUSSOS têm uma compreensão feliz da Arte moderna.

(...)

Aproveita, portanto, Português!

Vai ver os BAILADOS RUSSOS.

Vai ver como é belo e luminoso o cérebro da Europa!

Vai ver esse gesto dominador e sumptuoso da Civilização da Europa Moderna!

Vai aprender a seres livre e feliz por tua própria iniciativa!

Vai aprender essa mecânica da disciplina onde a tua juventude está graduada até à tua emancipação geral! É por esta disciplina que trabalhamos incessantemente!

(Negreiros, 2006, p. 35-38)

Energia e ação voltadas para a construção de uma nova civilização europeia, que em Portugal tivesse a força de uma educação redentora: o discurso tipicamente vanguardista não deixa espaço para impressões verdadeiramente estéticas sobre o balé. E, no entanto, o contato com os Bailados Russos, quando houve de fato (Almada assistiu ao balé e ciceroneou os coreógrafos russos em Lisboa), foi decisivo para sua obra plástica e poética; nela repercutem criticamente, esteticamente, os princípios da arte vanguardista, moderna, ali apresentada. Para aqueles portugueses que não lhe tenham porventura obedecido, perdendo a temporada, sua obra se ocupará de ser, ela própria, uma educação para a ação transformadora e autônoma.

A relação profícua de Almada com a estética dos *Ballets Russes* é notada, de imediato, nos figurinos que desenha para bailados portugueses, como “A Rainha Encantada”, “A Princesa dos sapatos de ferro”, “A Lenda de Ignez” e “O Jardim da Pierrette”. As formas geométricas e os contrastes de cores típicos dos trajes usados pelos bailarinos russos marcam os croquis para figurino do artista múltiplo português, que descobria, assim, um modo de fazer convergirem as expressões do desenho, da pintura, da indumentária e da performance (Figuras 10 a 13).



Figura 10. Traje dos *Ballets Russes*.



Figura 11. Figurino de Almada Negreiros para “A Rainha Encantada”.



Figura 12. Traje dos *Ballets Russes*.



Figura 13. Figurino de Almada Negreiros para “A Lenda de Ignez”.

Ainda mais decisivamente, a representação dos corpos femininos aplicados em ações que afetam sua forma, à maneira de Degas, afasta-se mais e mais da figuratividade e passa a ressaltar o grafismo das linhas do corpo, responsáveis por sugerir curvas, volumes e planos – elementos-chave do pensamento coreográfico dos *Ballets Russes* e sua ordenação plástica da cena. Esse aspecto se acentua em obras de Almada que empregam a técnica da gravação em acrílico sobreposto a papel (Figuras 14 e 15).

As marcas do buril, traçando linhas tênues ou firmes, criam a impressão de relevo, e as figuras femininas parecem projetar-se dos blocos de cor (Figuras 16 a 18).



Figura 14. Almada Negreiros. Sem título, 1963, matriz de acrílico gravado a buril sobre papel. **Figura 15.** Edgar Degas. Depois do Banho, 1883, óleo sobre tela.

A cena da mulher que se observa entre espelhos é especialmente significativa para pensar uma economia da representação em Almada. A imagem que ela vê refletida no espelho para o qual seu rosto se volta é vedada ao espectador. Ele contempla o reflexo rebatido no segundo espelho, que recupera a figura num grau de maior abstração, como um conjunto de linhas em duas dimensões que assim se querem mostrar, sobrepondo-se e confundindo-se. Comprometida em seus volumes e ameaçada em sua identidade, a forma vestigial deixa de ser necessariamente percebida como um corpo feminino e abre-se a um outro regime de visualidade, que não o do reconhecimento: o da potencialidade. Um ser tão-somente linhas, um retorno à geometria que funda novos começos; uma ingenuidade da forma, bem ao gosto da

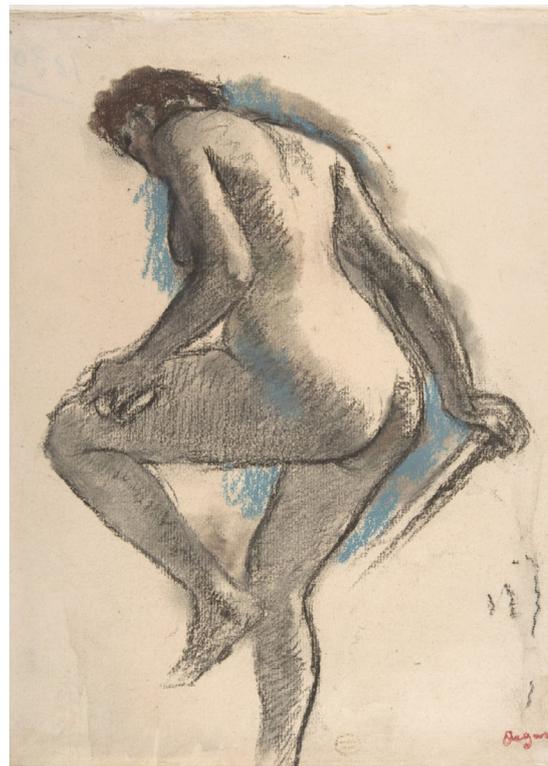


Figura 16. Almada Negreiros. Sem título, 1963, matriz de acrílico gravado a buril sobre papel.

Figura 17. Edgar Degas. Estudo para Depois do Banho, 1883, óleo sobre tela.



Figura 18. Almada Negreiros. Sem título, 1963, matriz de acrílico gravado a buril sobre papel.

arte e do pensamento de Almada. Assim os corpos em dança, recortados entre passos e gestos, braços e pernas, com suas linhas deslindadas e confundidas, a poder ser sempre outra coisa, como dizia Mallarmé encantado com Loïe Fuller : “adaga, taça, flor, etc.”. Flor: como no poema em prosa de *A Invenção do dia claro*, uma espécie de arte poética almadiana que elege para imagem fundadora a flor desenhada por uma criança: desligada de seu referente real; cujas linhas estivessem, talvez, postas fora dos seus lugares; mas que tinha as linhas com que Deus faz uma flor – não representação ou imitação: criação.²

Essa metamorfose dos corpos de que a dança é operação fundamental se enuncia no poema “Mima-Fatáxa”, uma das contribuições de Almada para o *Portugal Futurista*. A personagem surgira inicialmente num “Friso” publicado em *Orpheu 1*, como a cigana dançarina por quem o sujeito poético se apaixona. Ali se apresentava numa sequência de situações descritas com o detalhamento conveniente à sedução e com a atenção própria do olhar seduzido:

Enfeitiçara-o aquela vagabunda de olhos ardidados compondo as tranças no fundo dos caldeirões de cobre onde durante o sol um tisonado cigano consumia as horas em maçadoras marteladas. Encontrara-o aquela feiticeira afiando as tranças nos lábios molhados de saliva. E nas danças o tique-taque metálico das sandálias, matracas tagarelas a cantar nas lajens, tinha um tilintar jovial; e os pulsos cingidos de guisos eram um concerto de amarelos canários contentes da gaiola. (Negreiros, 1997, p. 105)

A escritura investe nas sensações – visuais, auditivas, táteis – e na metáfora. As imagens que pinta são figurativas e pluridimensionais. O leitor imagina-se ali, a contemplar a cigana com todas as suas cores, os seus gestos, a sua dança; a ouvir o seu sapatear, a sentir a textura dos seus lábios. Pode experimentar o que se lhe apresenta na leitura, numa sequência de cenas que vão sucessivamente construindo o fascínio da cigana, como numa série de telas impressionistas. E, no entanto, trata-se ainda do que Marinetti instava os “poetas futuristas” a superarem, no “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”, de 1912: “uma cadeia de analogias ainda mascarada e carregada pela sintaxe tradicional” (1976, p. 91).

A Mima-Fatáxa do segundo poema, este em versos, se apresenta de modo muito diferente. Como na imagem rebatida no espelho da gravura que vimos há pouco, restam da personagem, ainda bem delineada no primeiro poema, linhas soltas, que se transportam e se misturam, recombina-se de variadas formas. A dança passa de matéria temática a paradigma de construção da forma poética, e, na associação

² Trata-se do poema “A Flor”. Almada Negreiros, 2006, p. 81.

inusitada de fragmentos, imagens e nomes familiares ao mundo da dança – bailarinos, coreógrafos, personagens – vai surgindo a figura prismática de uma dançarina de complicada geometria, de muitas linhas e planos, corpos e campos que se entrecruzam.

Aquela que ri nos relâmpagos
e que me beija nas imagens dos espelhos:
Aquela cujo xaile embrulha o Sol quando cai no chão,
e que tem as mãos flexíveis como as ligas a meio das coxas;
Aquela que tem a forma do faz calar,
Aquela que fala com o andar,
Aquela que sabe mentir,
Aquela cujo olhar dá Ilusão
e que tem na voz o timbre dos repuxos;
A dos olhos transparentes da Distância a deformar-se em vício
[que regressa;
Aquela que se sente nos joelhos;
Celle qui est de plus en plus danseuse depuis Degas,
Duncan dansant toute nue la Marche Militaire:
Attention!
: Il n'y a qu'une Ville: PARIS
C'est là haut qu'Elle vive partout!
A do sangue verde-esmeralda
Essa, sim, eu quero cantar!

(Negreiros, 1997, p. 122)

Cigana andaluza, bailarina das telas de Degas, Isadora Duncan, dançarina cosmopolita em Paris, ou mesmo a própria cidade de Paris: Mima-Fatáxa se desdobra, “ato puro das metamorfoses”, estrela de um arranjo poético-coreográfico em que campos semânticos os mais diversos e elementos os mais dispersos se combinam numa sequência vertiginosa e luxuriante. Os versos livres se alongam e se contraem, deformando toda pretensa regularidade; a estrutura sintática é violada por cortes, repetições, transgressões gramaticais; a sonoridade, soberana, repercute em aliterações, assonâncias e ecos, gerando dissonâncias na divergência entre som e

sentido – semelhança de um, dessemelhança do outro; as cadeias de analogia levam a semântica ao delírio.

Parece cumprir-se a orientação de Marinetti no “Manifesto Técnico”, que associava a experiência da velocidade do mundo moderno, tão celebrada pela Vanguarda, à percepção por analogia, mas uma analogia que dispensasse toda mediação de semelhança e “fund[is]s[e] diretamente o objeto com a imagem que ele evoca”, numa contínua amplificação, por meio da qual a língua se libertasse do “cicerone monótono” que era a sintaxe – “código abstrato” que “serviu aos poetas para informar a loucura” – para criar

uma gradação de analogias sempre mais vastas, de relações mais profundas e sólidas, se bem que longínquas. [...] A analogia não é outra coisa que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis. Só por meio das analogias vastíssimas um estilo orquestral, ao mesmo tempo policromo, polifônico e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria. Para dar os movimentos sucessivos de um objeto, é preciso dar a cadeia das analogias que ele evoca, cada uma condensada, concentrada em uma palavra essencial. (Marinetti, 1976, p. 90)

Estilo orquestral, policromo, polifônico e polimorfo parece uma boa descrição da construção de linguagem que é “Mima Fatáxa”, com sua mistura fremente de imagens a modo de captar o corpo – a tornar-se muitos corpos, ou resumo dos aspectos elementares de nossa forma, como havia escrito Mallarmé – de uma dançarina em movimento.

Gestos-cores molhadas de despidas n’água nua da piscina embaloçada.

Faunos que lutam co’um céu transparente demais.

Estoiro da saudade no último acto dos poentes.

MAR

Painhas embalsamadas a descer pró

MAR.

Zumba

Mofa

e tine

A pandeireta bamba e bumba na pandeireta.
Derruem-se claustros do medo asfixiadamente
Surge a Louca dos espeques
E a salamandra passa pra cisterna pelos degraus do sono.
Tâmara lâmpada atarantada d'ARARA
Tarântola exdrúxula bruxoleante
Abóbada côncava do tímbalo diáfano onde descansa o bombo.
(Negreiros, 1997, p. 123)

As palavras, postas em liberdade como instou Marinetti, entram em movimento, atraindo-se, repelindo-se, criando novas e impensadas relações entre si, e, assim, entre seres, espaços, tempos, culturas, tudo repensado. Uma ordem da desordem, ou, antes: de abertura, permeabilidade e contato. Atenta-se contra a forma para instaurar-se a metamorfose, numa operação de sacrifício e exaltação que é fundamento do dançar, ato vanguardista, como mostra uma imagem de Almada melhor do que este texto poderia explicar (Figura 19):



Figura 19. Almada Negreiros. Sem título, sem data. Tinta da China sobre papel.

Referências

Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno. Catálogo de Exposição. Curadora Mariana Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. Disponível em: https://issuu.com/sistemasolar/docs/almada_negreiros_uma_maneira_de_ser

MALLARMÉ, Stéphane. Balés. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto Técnico da Literatura Futurista. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 89-93.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *La Danse Futuriste / Manifesto of the Futurist Dance*. Disponível em: <http://antipastimermaids.edublogs.org/2011/03/24/manifesto-of-the-futurist-dance-by-f-t-marinetti-july-8-1917/>. Acesso em: 22 out. 2017.

NEGREIROS, José de Almada. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

NEGREIROS, José de Almada. *Manifestos e conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

VALÉRY, Paul. *Philosophie de la Danse*. 1936. Disponível em: http://cache.media.education.gouv.fr/file/daac/30/0/valery_philosophie_danse_344300.pdf. Acesso em: 22 out. 2017.

VALÉRY, Paul. *A Alma e a dança e outros diálogos*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VILELA, Lucila (org.). *A orquídea, a nuvem, a borboleta*. Loïe Fuller e a serpentine dance. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2021.