

## **A BAILARINA QUE DANÇAVA EM VERSOS<sup>1</sup>**

### **THE BALLERINA WHO DANCED IN VERSES**

**Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves**

Mestrando, UFRJ, Bolsista CAPES

#### **RESUMO:**

A intersecção entre a poesia de Virgílio de Lemos e a pintura de Roberto Chichorro. O diálogo entre Lee-Li Yang, Duarte Galvão e as imagens da Colombina e do Arlequim. A dança como estratégia de busca ao corpo do outro.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia, pintura, dança.

#### **ABSTRACT:**

*The intersection between Virgílio's de Lemos poetry and Roberto's Chichorro painting. The dialogue between Lee-Li Yang, Duarte Galvão and the figures of the Columbine and the Harlequin. The dance as a strategy to reach the lover's body.*

**KEYWORDS:** poetry, painting, dance.

Tudo me é uma dança em que procuro  
A posição ideal  
Seguindo o fio dum sonhar obscuro  
Onde invento o real.

**Sophia de Mello Breyner Andresen**

Com movimentos precisos, a bailarina ultrapassa todos os limites do corpo. Seus passos a projetam para frente, cortando com delicadeza um espaço invisível, mas determinado pelas bordas do tablado. Resquílios de sua passagem sobrevivem, ainda, por todo o palco. Conduzida musicalmente e dominada por um espírito que não é o seu, a bailarina incorpora, em todo arquear de pernas, uma linguagem – a perfeição de seus saltos transpassa a automaticidade da coreografia e seu corpo, boca sem voz, se transforma em artifício servil de um personagem na urgência da expressão, da vontade da fala. Tudo nela está para além e salta para fora de si, a destituindo do que lhe é mais íntimo: sua face cognoscível, sua natureza humana. Um animal a orquestrar movimentos que são seus por posse – bailarina em iminente e fatal busca;

*À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle, ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil de scribe. (MALLARMÉ, 2003, p. 201) <sup>2</sup>*

Na potência das rotações, o corpo se converte em escritura da alma e a dançarina, como organismo inscrito no mundo, está, constantemente, esvaziada de si: seu bailado cronometrado e seu flamar à ponta dos pés transformam-se em forma de ser e de habitar espaços. Não é mulher e não está condicionada pela voluntariedade de um movimento pensado e repetido, porque, subvertidas as extremidades da carne, a dança pela qual sacrifica a existência material de seu corpo está inserida também em um conjunto de movimentos primaciais da natureza.<sup>3</sup>

Dançar despoja o movimento do domínio da banalidade e descola, aquele que dança, do menear do cotidiano. A dançarina rompe com todas as formas pré-estabelecidas de se ler paisagens e homens e busca, em uma empreitada poética, escrever sensações com o corpo. Valéry (2003) menciona um *estado de dança*, resultante da catalisação e organização de *movimentos de dissipação*. Oriundos de sensações interiores – inquietudes ou mesmo alegrias, esses *movimentos*, apesar de pertencentes também ao Universo da Dança, não são voluntários porque emergem de uma necessidade interna – configuram-se, portanto, em um transbordamento do desejo.

Nesse duelo cruel de corpos que se procuram deslizando os pés delicadamente pelo palco, o movimento de busca encontra, em sua própria materialização corpórea, seu fim – adaga dupla a dilacerar os rodopios dessa não-mulher que se entrega aos sopros e desejos encantatórios de um deus regente. Quando se desnuda da razão e se imbrica em um terreno divino, não-corriqueiro, a bailarina compõe não apenas uma sinfonia de passos, mas também uma pedagogia do conhecimento: ao prosaico dos movimentos do dia-a-dia, ela ensina, com paciência desejosa, o andar que tem como fim só a si mesmo e que morre, paulatinamente, assim que é executado.

O que nela não é efêmero e que resiste são “suas mãos [que] falam, e seus pés que escrevem”; é a “precisão” desses “seres que se dedicam a usar tão bem de suas forças tenras” (VALÉRY, 1996, p. 24). A vida nela é desejo de outro, potencializado por uma intenção – a relação com a alteridade é basilar em qualquer tentativa de se descrever ou teorizar acerca do erotismo (ou da sexualidade, em descrições mais científicas). E a bailarina, por seus verdadeiros e sensíveis movimentos, é a perfeita expressão dessa confluência líquida que mistura, indistintamente, o eu e o outro em uma relação desejosa e desejante de completude. Ao mover-se

ela cede, empresta, e restitui a cadência tão exatamente, que se fecho os olhos, vejo-a exatamente pelo ouvido. Sigo-a, e reencontro-a, e jamais posso perdê-la; e se, de orelhas tapadas, eu a olho, tanto ela é música e ritmo, que me é impossível ficar surdo aos sons da cítara. (*ibidem*)

Não há a confusão de sentidos, mas a indistinção que carrega um ao extremo da funcionalidade do outro – olhos que podem ouvir e orelhas que podem ver. É a imagem, em latência, da memória do corpo, a dominá-lo com tal fúria que dele se evolvam os mais belos versos de súplica, riscados a giz, pelas sapatilhas, no chão. A grande bailarina da poesia moçambicana não era, curiosamente, de Moçambique: Lee-Li Yang, heterônimo feminino de Virgílio de Lemos, era macaense. Como acontece com os outros heterônimos virgilianos, Lee-Li Yang possui uma história que orienta, narrativamente, sua produção: sua paixão incondicional por Duarte Galvão, outra das “fugas” de Lemos, é o que a lança desenfreadamente em uma aventura poética. É para ele que ela dedica seus quase quarenta poemas, escritos entre 1951 e 1953.

Lee-Li dança porque Duarte não está. E é essa *intenção* que a faz uma bailarina da poesia – seus movimentos são metaforizados no papel pelo conjunto rítmico e lexical que dá corpo ao literário. A mulher, a escrita e o bailar se fundem para criar, imagisticamente, um corpo desejante do outro, mas que deseja também a si. Tanto o desejo quanto a dança são marcados pela angustiada e irremediável cicatriz da carência. Ambos materializam o movimento infundável da procura de um outro ou de um lugar – na sede ardente

do ontem, o corpo quer retomar a experiência amorosa que reside, no agora, em abstratas lembranças; quer dar sentido ao seu movimento, intencionalmente pré-disposto a reviver corporeamente antigas (mas vivas) impressões. Dilacerado o encanto com o mundo, a dança deseja o feitiço da descoberta, enquanto o desejo dança o êxtase da própria busca:

Todo o meu desencanto

Não atas nem desatas  
deixas a coisa tal barca  
de papel

a flutuar

De quando em quando  
és vendaval  
submarino  
a ressaca  
de teus próprios gritos  
na obsessão de mim

Mas nesta viagem salgada  
por teu imerso sol  
sei que me deixas perdida  
entre o querer-me livre e  
a deriva

E entre renúncia e feridas  
entre a aceitação e  
a incerteza  
meu corpo de súplicas  
é  
um caracol de abismos e  
silêncio.

(LEMOS, 2009, pp. 5-6)

Não é gratuito que um dos poemas mais bonitos de Yang se chame “Todo o meu desencanto”. Se marcado por uma suposta apatia, o desencanto é, em sentido oposto e complementar, uma libertação do sujeito das amarras da doce ilusão amorosa. Esse “desatamento” é ainda determinado pelo uso do possessivo “meu” – reiterando a distância entre a macaense e Galvão e indicando um mergulho na própria subjetividade – e pelo determinante “todo” – indício de uma entrega desencantada (ou desencantatória) em absoluto. O poema, no início, já concebe, metaforicamente, as modulações interativas entre os dois: “não atas nem desatas/ deixas a coisa tal barca/ de papel” – subentendidas, estão uma referência ao mar (“barca”) e uma auto-referência à

poesia (“papel”). Se Lee-Li está devassada pela incerteza, tensionada entre a prisão e a liberdade, a poesia, como modo de sua existência, também se rende aos sortilégios de um mar que só faz “flutuar” sem direção. O uso do substantivo “coisa” corrobora a dificuldade de “atar” ou “desatar”: coisa, por ser coisa, é nada; e por ser também coisa é tudo. O verso “a flutuar”, isomorficamente deslocado na estrutura poemática (no “papel”), também condensa em si essa múltipla significação: o eu-poético flutua, a palavra flutua e as significâncias flutuam.

Como potência do tudo acontecer, a incerteza marca o poema com signos da violência. No esporádico “de quando em quando”, o amante é aquilo que desfaz e desarticula o cotidiano; é o que com força sexual destitui as coisas do banal e as metamorfoseia em novas realidades: vento que é “vendaval”, peixe que é “submarino”, onda que é “ressaca”. Vale ressaltar também que todas essas novas “coisas” são frutos de uma transformação decorrente não apenas do ciclo da natureza (vento/ vendaval; onda/ ressaca), mas também da ação do homem como agente da mecanização (peixe/ submarino). Nessa discussão, é curioso perceber que os três elementos são geradores de uma desestabilização do sujeito da enunciação lírica, mas que são originários de forças diferentes – as formas assumidas pelo interlocutor-poético a fim de invadir o desejante abarcam uma variedade perpassada pelo que é do domínio do humano e também do natural, como se ele concentrasse uma força capaz de controlar a ação do mundo em suas mais diferentes instâncias.

O único momento de soberania de Lee-Li é quando o outro é “ressaca”. Se a onda invade a praia com o intuito primeiro da violência, a reação natural das coisas é que se deixem ser levadas. Esse mar que invade é o mesmo mar que se afoga na procura incessante do desejo: querendo a vida, encontra também a própria morte. A “ressaca/ de teus próprios gritos/ na obsessão/ de mim” é *la petite mort*: no encontro com o outro, morre-se repetidamente. Como há a comunhão entre o corpo feminino em “súplicas” e a escrita do poema, essa pequena morte se alonga para o engenho da poesia – o querer ilimitado do outro é o mesmo que motiva a criação da palavra poética, de sua arquitetura fônica, lexical e semântica; alicerce sempre inacabado, porque

sujeito à ressaca marítima do amor ou da interpretação, que o demole e o erige, infinitamente.

É subjugada à indeterminação do outro que o sujeito-lírico se encontra perdido “nesta viagem salgada” – peregrinação que se configura “tal barca”, mas se dá “por teu imerso sol”. O sol é concêntrico: a galáxia é organizada em torno de sua presença – um sistema pedagogicamente conhecido como *solar*; e é por flutuar nessa vastidão cujos ilimites transpassam as noções da própria geografia que Lee-Li se sente perdida “entre” uma liberdade subjugada ao querer do interlocutor e “a deriva”. É um perder-se cujos caminhos de saída desembocam em estradas dolorosas: ou está sem ele (“livre”) ou está na iminência de sua chegada, sempre à mercê da possibilidade, do nada ou do tudo. Essa mesma estrutura cósmica que tem o sol como seu fio condutor empreende, no entanto, uma mesma “viagem” que Yang – é um “imerso sol”. E por “imerso”, entenda-se mergulhado; corpo passivo que sofre ação exterior a sua própria materialidade e vontade.

O par imagético “ressaca” e “imerso sol” pontua a duplicidade do desejo. A partir do momento em que há a entrega de um corpo e o aceite de outro, ambos se confundem. Não existe ordem no desejo porque ele não segue qualquer tipo de lógica cartesiana: no momento em que o desejado se deixa seduzir, ele se torna também desejante. As águas surgem como espaço privilegiado para essa troca, na medida em que corpos fluídos se tornam indistintos quando lançados no meio. O mar, especialmente, imprime a essa confluência líquida um matiz de violência próprio ao seu movimento de ir e vir – no qual a “ressaca” é sua máxima expressa – e a sua dominação sensorial: qualquer objeto possuído em todas as suas dimensões (“imerso sol”) confunde-se erótica e simbioticamente com a água.

O lugar da enunciação lírica é notadamente erótico, é o *entre*: seja “entre renúncias e feridas” ou “entre a aceitação e/ a incerteza”, há um espaço de separação que atíça e permite a fluência própria do erotismo – essa interpretação é corroborada quando se nota que o que *está* no meio dessas forças que se opõem é um “corpo de súplicas”, marcado tanto pelo anseio de se ver completo, como pela angústia da instabilidade. O espaço do qual se fala também é curiosamente determinado por seus limites: o que lhe caracteriza é o

entrecruzamento de concessões (“renúncias”) e perdas (“feridas”): o pôr fim através da “aceitação” (seja lá ao que for) ou o permanecer na “incerteza”. Dessa forma, o sujeito-lírico coabita e é igualmente habitado por contrários, permanecendo distante de maniqueísmos e lamentações românticas.

Roberto Chichorro é um dos maiores artistas plásticos moçambicanos da atualidade; “suas telas priorizam o erotismo, o amor, as figuras humanas e o tema dos namorados em noites enluaradas” (Secco, 2011, p. 25). Namorados que, por vezes, também não se encontram, que tocam apenas o vazio da memória, das lembranças esfumaçadas pela água. Em “A paixão de Columbina”, tela de técnica mista, Colombina e Arlequim eroticamente se confundem em um abraço fantasmagórico: os limites que os separam são propositadamente borrados pela aquarela. Na exata impossibilidade da cisão dos dois corpos, está igualmente desenhada a inviabilidade do enlace perfeito – as mãos ou estão escondidas, ou são traços vestigiais, perdidos entre um minucioso trabalho de composição cromática: estão “tal barca/ de papel/ a flutuar”.



“A paixão de Colombina”, 2010. Técnica mista. Tela de 50 cm x 40 cm

Interposta e mesclada entre os amantes, no suposto espaço em que seus corpos deveriam impor limites físicos, está a imagem de um violão, símbolo que se espraia tanto para o domínio da música, quanto para o da poesia. As personagens, tal como Lee-Li e Duarte, estão unidas apenas pelo

som, pela palavra dita que percorre o mundo na busca de uma completude apenas falaciosamente alcançada. A Colombina, com seus olhos fechados, se projeta para um espaço notadamente imaginativo: é sobre ela que recai a perspectiva pictórica; é para a paixão *de columbina* que se deve, portanto, olhar. Além de nomear o quadro e de habitar os ilimites do onirismo, seus cabelos encrespados cobrem a boca do Arlequim: calando-o, ela experiencia “a viagem salgada”, a possibilidade do sim que o silêncio dolorosamente também suporta, a tensão “entre” encontrar-se “livre e/ a deriva”.

A imagem feminina é sobressalente: fora o fato de ocupar grande parte da tela, a Colombina tem suas formas mais bem definidas – sua fantasia, por exemplo, apresenta matizes e formas mais vivos do que a neutralidade do Arlequim, semicerrado em uma vestimenta escura e obliterado por uma máscara. Os braços dela se lançam ao corpo dele, na tentativa vã de uma espécie de apreensão osmótica que, ilusoriamente, não os desataria: um “corpo de súplicas”, como o de Lee-Li, “caracol de abismos e/ silêncio”. Tanto a macaense, quanto a personagem revisitada por Chichorro, mergulham profundamente na intersecção entre desejo e poesia, poesia e pintura, pintura e desejo. E é nessas cicatrizes, nessa aguda e dolorosa sabedoria de estar só e saber-se só que, tal como um *fiat* divino, braços lançados ao infinito dançam poemas em cores.

## NOTAS:

<sup>1</sup> Este trabalho é resultado da participação no projeto de pesquisa “Pelas trilhas da poesia e da pintura”, da Prof.<sup>a</sup> Carmen Lucia Tindó Secco, desenvolvido na UFRJ. Uma versão reduzida foi apresentada nas primeira e segunda fases da Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Artística e Cultural, da UFRJ, em 2011.

<sup>2</sup> A saber que a dançarina *não é uma mulher que dança*, por estes motivos justapostos: ela *não é uma mulher*, mas uma metáfora resumindo um dos aspectos elementares de nossa forma, adaga, taça, flor, etc.; e ela *não dança*, sugerindo, pelo prodígio de contrações ou de impulsos, com uma escritura corporal, algo que necessitaria de parágrafos em prosa dialogada ou descritiva para exprimir na redação: poema liberado de todo aparelho de escriba” (Tradução: Mônica Fagundes)

<sup>3</sup> Paul Valéry (2003), ao comentar a citação de Mallarmé, a exemplifica utilizando a imagem das medusas marinhas: seus movimentos estão intimamente ligados ao mar – não há solo em que possam se apoiar, nem há doutrinação de seu ir e vir. Estão,

dessa forma, circundadas, por todos os lados, pelo mar que as sustenta, mas que não lhes causa nenhum tipo de resistência.

## REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner Andresen. *Obra poética*. v. 2. Lisboa: Caminho, 1991.

CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. “Lee-Li Yang, um heterônimo feminino de Virgílio de Lemos”. In: MATA, Inocência e PADILHA, Laura Cavalcante (org.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007.

LEMONS, Virgílio. *A invenção das ilhas*. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique – Centro de Ensino e Língua Portuguesa, s/d.

\_\_\_\_\_. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

\_\_\_\_\_. *Lee-Li Yang, meu mar de tochas líquidas*. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique – Centro de Ensino e Língua Portuguesa, 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Uma Pintura de Sonhos, Memórias, Cores e Poesia”. In: “CHICHORRO, Roberto: Quimeras Enluaradas num Denso Azul Suburbano”. Catálogo da exposição realizada em Amadora, Portugal, na Câmara Municipal de Amadora, Galeria Municipal Artur Bual, de 30 de junho a 31 de julho de 2011, p. 25.

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

\_\_\_\_\_. *A alma e a dança*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

**Texto recebido em 16-09-2012 e aprovado em 13-0-2012.**