O arabesco em forma de poema: dança e erotismo em "Corporal", de Carlos Drummond de Andrade

The arabesque in the form of poem: dance and eroticism in "Corporal", by Carlos Drummond de Andrade

Maura Voltarelli Roque
Unicamp

https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e98158

Resumo

Neste ensaio, seguimos de perto as imagens poéticas do poema "Corporal", de Carlos Drummond de Andrade, publicado em A Falta que Ama (1968). Ao inaugurar o que propomos ser um terceiro movimento a compor a sinfonia ou coreografia em que consiste a obra múltipla e metamórfica de Drummond, "Corporal" nos abre uma outra maneira de olhar o "claro enigma" dessa poesia. Em diálogo com as noções de ritmo, desdobradas por Octavio Paz, e com uma constelação de reflexões em torno da arte da dança como modo de pensamento dialético que, pela sua natureza extática, prevê um ultrapassar dos limites impostos ao corpo e mesmo às diferentes linguagens artísticas, buscamos, adotando o borboletear como método, seguir o voo desse poema-corpo na sua livre e exuberante "energia de desejo". A dança-imagem de "Corporal" termina por se revelar uma das improváveis maneiras de atravessar por meio da qual a poesia drummondiana, longe de recusar o mundo ou opor mundo e desejo, passa a ver um no outro, descrevendo um arabesco no qual se enlaçam dança, erotismo e poesia.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; poesia moderna; dança; erotismo; imagem.

Abstract

In this essay, we follow closely the poetic images of the poem "Corporal", by Carlos Drummond de Andrade, published in A Falta que Ama (1968). By inaugurating what we propose to be a third movement to compose the symphony or choreography in which Drummond's multiple and metamorphic work consists of, "Corporal" opens another way of looking at the "clear enigma" of this poetry. In dialogue with the notions of rhythm, developed by Octavio Paz, and with a constellation of reflections around the art of dance as a dialectical thought that, for its ecstatic nature, foresees an exceed of the limits imposed on the body and even on different artistic languages, we seek, adopting butterflying as a method, to follow the flight of this body-poem in its free and exuberant "energy of desire". The dance-image of "Corporal" ends up revealing itself as one of the unlikely ways of crossing through which Drummond's poetry, far from refusing the world or opposing world and desire, starts to see one in the other, describing an arabesque in which come together dance, eroticism and poetry.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; modern poetry; dance; eroticism; image.

– Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas...
Paul Valéry, A alma e a dança e outros diálogos

O arabesco em forma de mulher
balança folhas tenras no alvo
da pele.
Transverte coxas em ritmos,
joelhos em tulipas. E dança
repousando. Agora se inclina
em túrgidas, promitentes colinas.

Todo se deita: é uma terra
semeada de minérios redondos,
braceletes, anéis multiplicados,
bandolins de doces nádegas cantantes.

Onde finda o movimento, nasce
espontânea a parábola,
e um círculo, um seio, uma enseada
fazem fluir, ininterruptamente,
a modulação da linha.

De cinco, dez sentidos, infla-se
o arabesco, maçã
polida no orvalho
de corpos a enlaçar-se e desatar-se
em curva curva curva bem-amada,
e o que o corpo inventa é coisa alada.
(Drummond, 1973, p. 427-428)

O poema "Corporal", de Carlos Drummond de Andrade, compõe o universo fluido de *A Falta que Ama* (1968) somando-se às outras peças do livro que tematizam o desejo, ou melhor, a ausência que se instala na fulgu-

ração daquilo que aparece apenas para desaparecer. Ao se confundir com a experiência amorosa, a poesia drummondiana parece se mostrar, no contexto desse que acreditamos ser um terceiro movimento ou gesto dialético por ela esboçado[1], como "aquilo que falta"[2], revelando-se de antemão inapreensível no ritmo de seus paradoxos. Dessa falta, como a flor que se nutre da terra, se alimenta o desejo tal qual "rosa pluriaberta"[3] que nos coloca em movimento.

Em movimento está o poema "Corporal". Nele, tudo parece dançar. O

1 Em outro estudo, intitulado *O Sequestro da Ninfa* (2024), fruto de pesquisa de pós-doutorado (USP/-Fapesp), desdobramos o que chamamos três modos de presença da Ninfa na obra poética de Carlos Drummond de Andrade. Em nossa hipótese, a partir do momento em que passa a existir, como viu Mário de Andrade (2002), um sequestro do desejo nos primeiros livros de Drummond, sequestro que escapa na obsessão pelas pernas convertidas em fetiche, a Ninfa passará a assombrar como um fantasma a obra drummondiana. Depois de existir como fantasma social e fantasma cósmico, convertido em "claro enigma" na deflagração da crise diante da inapreensibilidade do real, exalariam os vapores da Ninfa como fantasma erótico, quando o desejo é visto no real, e vice-versa, em uma penetração dialética. Se pensarmos em uma organização cronológica que, no entanto, é sempre colocada em questão pelo movimento singular e desviante de certos poemas que escapam aos limites dos livros e contextos mais imediatos nos quais eles foram publicados, *A Falta que Ama* seria o livro que inaugura esse terceiro momento, indicando a aproximação cada mais expressiva da poesia drummondiana dos temas ligados ao desejo, à fluidez, ao erotismo na sua ambiguidade. Muitas leituras destacam, justamente, o traço vital e erótico de suas imagens poéticas. José Guilherme Merquior, por exemplo, coloca o desejo como noção-chave no mundo lírico do livro. Ao comentar o poema "O deus mal informado", o crítico nota que o cimento que aparecia no poema "Procura", de *A Vida Passada a Limpo*, dá lugar a "casulos", "imagem biológica, mais próxima do simbolismo da reprodução vital que marca os principais textos de A Falta" (Merquior, 1976, p. 239). Ao longo desse ensaio, veremos como um *imaginário erótico-metamórfico* ligado ao casulo – invólucro que gesta e prepara uma outra forma (a borboleta), sendo, antes de tudo, um limiar, lugar de transformação e passagem, intervalo ou entrelugar entre dois estados de existência que coloca em questão qualquer noção de identidade fixa e acabada – ganhará destaque em uma cultura *fin de siècle* que buscou nas formas da natureza uma imagem para os movimentos do desejo. Merquior também percebe a "constância da imagística vegetal (grama, semente)" no poema que dá título ao livro e que recordaria "as imagens florais do "Broto" ou "A Voz" (Merquior, 1976, p. 240). A imagística vegetal e as imagens florais percebidas por Merquior nos poemas de *A Falta que Ama* se comunicam com a "energia do desejo" que, segundo o crítico, animaria a nova visão existencial de Drummond.

2 Ao final de "Poetas à beira de uma crise de versos" (2010), o crítico Marcos Siscar escreve: "Talvez a poesia seja aquilo que falta", abrindo o espaço de uma ausência – um branco – no fenômeno poético. O gesto se mostra dialético porque o branco que interrompe, feito um obstáculo, a linha do verso, ao mesmo tempo coloca tal verso em movimento, *fazendo da poesia um ato de desejo* à medida que todo desejo é movido pela ausência, é ele mesmo essa falta que ama.

3 A imagem a dizer do plural e do orgânico da experiência erótica é do poema "A língua lambe", de *O Amor Natural*, cujo erotismo se intensifica sinestesicamente em cor e ritmo diante da língua (e parece existir um jogo duplo da língua enquanto fonte de poesia e fonte de desejo) que lambe as pétalas vermelhas da rosa pluriaberta "e vai tecendo/lépida variações de leves ritmos" (Drummond, 1993, p. 32).

motivo imemorial da *forma feminina em movimento*[4] explode nos versos, ao lado de uma exuberância ornamental de minérios, braceletes, anéis multiplicados e nádegas cantantes.

> São flores ou são nalgas
> estas flores
> de lascivo arabesco?
>
> São nalgas ou são flores
> estas nalgas
> de vegetal doçura e macieza?
> (Drummond, 1993, p. 22)

Muitas das imagens florais e vegetais que serão exploradas de modo expressivo nos poemas de *O Amor Natural*, entre eles no poema citado acima, servindo de índice do desejo erótico, já se insinuam nos versos rítmicos de "Corporal". A intensidade da experiência erótica em "Corporal" é bem menor e menos explícita que aquela latente em *O Amor Natural*, mesmo assim, ela resta sugerida e, sutilmente, tal pulsão erótica move o poema em seu telúrico ímpeto de vida e no seu discreto desnudar-se. O motivo visual do arabesco dispara o movimento e surge, por deslizamento, como a própria mulher figurada nos versos. Uma *mulher-arabesco* a se contorcer sobre si mesma nos volteios sensuais de suas formas e linhas.

4 Pensamos na imagem da Ninfa, esse fascinante personagem teórico do historiador da arte alemão Aby Warburg. De criatura mitológica ligada à possessão a uma fórmula visual de intensidade, a Ninfa de Warburg encarna alguns de seus conceitos fundamentais. Entre eles, estão a ideia de *Pathosformel* (a "fórmula de pathos", formulações afetivas ou a expressão de uma emoção por meio de um gesto que se repete e se singulariza no tempo) e a de *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, pensada por Warburg a partir da sobrevivência dos gestos da Antiguidade ao longo da cultura ocidental e desdobrada no inacabado e, a rigor, inacabável, atlas *Mnemosyne*, essa constelação de imagem e tempo, movida pela imaginação, à qual Warburg dedicou boa parte da sua vida. Na forma-dançante da Ninfa, particularmente nas suas vestes e cabelos pateticamente perturbados que invadem os afrescos renascentistas e as célebres pinturas mitológicas de Botticelli, *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, sobrevive aquela das mênades gregas e das Vitórias romanas num embate de vida e morte, tragicidade e leveza, graça e violência, desejo e memória.

Como alegoria da vitalidade do desejo, uma pulsante e feminina vida vegetal atravessa o poema. Os joelhos da mulher que dança são tulipas, seus braços são folhas que se balançam.

Os versos são costurados pelos passos dos sucessivos *enjambements* a coreografar a dança-poema. Trata-se de uma dança dialética de voos e quedas na qual o corpo desliza na direção do chão e se precipita na terra para nutrir-se dela, ganhando força para alçar voo.

A dialética dessa dança sugerida pelo poema à medida que o que lhe interessa parece ser, sobretudo, o *movimento*, se desenha na bela imagem, fraturada e suspensa pelo *enjambement* – "e dança repousando" – a nos colocar diante de um *corpo em transe* que parece feito do próprio movimento. Sua natureza é frêmito, oscilação e intervalo em uma imobilidade hesitante e limítrofe porque afeita aos fluxos e paradoxos do limiar. Podemos dizer que o corpo em dança existe sempre na latência do movimento.

> Daí resulta esta maravilhosa impressão: que no Universo da Dança o repouso não tem lugar; a imobilidade é coisa imposta e forçada, estado de passagem e quase violência, enquanto os saltos, os passos contados, as pontas, o entrechat ou as rotações vertiginosas são maneiras completamente naturais de ser e fazer (Valéry, 2012, p. 31-32, grifo nosso).

Ao lado do arabesco, constante no imaginário erótico drummondiano que, em sua sensualidade, serve ao poeta para falar da mulher[5], também apa-

5 José Guilherme Merquior lembra uma consideração de Drummond a respeito do arabesco na qual o poeta relaciona esse detalhe arquitetônico à sensualidade. Não por acaso, o arabesco será incorporado por Drummond em muitos de seus poemas de temática amorosa e erótica, como é caso de "Corporal" e de diversos poemas de *O Amor Natural* como "São flores ou são nalgas?" e "A moça mostrava a coxa". Se, para Drummond, como diz Merquior, o arabesco não passaria de uma "forma do *gratuito"*, da "arte entregue a si mesma", tal visão não deixará de se nuançar ao longo de sua obra, já que em muitos poemas erótico-amorosos de seus últimos livros o arabesco aparecerá intricado à temática social. "Numa de suas mais belas crônicas, a "Contemplação de Ouro Preto" [...], o que o impressiona na arte sacra do barroco, após o declínio do espírito religioso, é justamente o delírio sensual, puramente estético, dos "arabescos que se emaranham e se geram a si mesmos" (Merquior, 1976, p. 118).

recem em “Corporal” as perturbadoras e fantasmáticas coxas a se transformarem em ritmos em um transbordar cuidadosamente contido da eroticidade que nelas se dá a ver. Neste instante, a forma cria os ritmos no poema, ela provoca e se infiltra no movimento. Como escreveu Octavio Paz, o ritmo, e não o sentido, é a unidade da frase poética, o que a constitui enquanto tal. Ao recuperar a conhecida formulação de André Breton – *“les mots font l’amour”* – Octavio Paz nos lembra que “o ritmo é um ímã”, ou seja, ele opera por atrações, por livres, sinestésicas e afetivas correspondências a fluir num “rio de imagens” a exemplo do fluxo e do refluxo que rege o universo, como a linguagem. “Algumas palavras se atraem, outras se repelem e todas se correspondem” (Paz, 2012, p. 58).

Se o ritmo é um ímã, funcionando, a exemplo das flores, como uma espécie de *atrator cósmico*[6], ele desempenha um papel semelhante àquele do desejo. Poderíamos dizer que o *ritmo abre o local do desejo no poema*.

> O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de metros, rimas, aliterações, paronomásias e outros procedimentos –, ele convoca as palavras [...] as frases brotam como jorros ou mananciais [...] A criação poética consiste, em boa parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução (Paz, 2012, p. 60).

O ritmo é erótico ou o ritmo é a erótica das palavras. No caso de “Corporal”, o *enjambement* parece criar o ritmo nas suas suspensões e prolongamentos ou nas suas paradas e retomadas de movimento, mas o ritmo também se produz por meio das rimas em “a” que o ampliam quase como uma vibração de ondas e, sobretudo, pela aliteração em “s” que recorta todo

6 A ideia da flor como um atrator cósmico, ligada à sedução pelo cheiro, cor, textura das pétalas no seu desabrochar ou ritual de penetração pelo mundo, é desdobrada na “Teoria da flor” pelo filósofo Emanuele Coccia (2018), aproximando esse corpo efêmero e instável da “forma suprema de sensibilidade” que é o sexo.

poema criando um ritmo sinuoso, *ritmo-serpent*e, que combina picos de intensidade a vertigens de abandono.

> e um círculo, um seio, uma enseada
> fazem fluir, ininterruptamente,
> a modulação da linha.

Ambígua, tal linha a costurar o poema pode ser tanto aquela desenhada pelo corpo em movimento ou pelas coxas-fantasmas, como a própria linha do verso desenhada na página em branco pelos gestos singulares ou os volteios que são as palavras.

> pernas recatadas, mas Deus sabe as linhas perturbadoras
> que criam ritmos, e o caminho branco é todo ritmo.
> (Drummond, 1998, p. 173)

O "caminho branco" – caminho fantasmal – que salta desses versos do poema "Passeiam as belas", de *Boitempo I*, impõe um ritmo intermitente e ondeante dos adormecimentos e das erupções que invade não só "Corporal", mas muitos dos poemas eróticos de Drummond; e quantas serão as pernas, as coxas, os "joelhos-tulipas", os "seios-orquídea"[7], os quadris, todas as variações de linhas sequestradas ao simples toque, e então longamente imaginadas, sinuosas linhas nínficas a criar o ritmo do insaciável desejo?

> avolumam-se, descem. Ondas batendo
> numa praia infinita.
> (Drummond, 1993, p. 25)

7 A imagem da "ninfa de coxas de espuma e seios-orquídea" é do poema "Sequestro de Guilhermino César", de *Amar se aprende amando* (1985).

Podemos pensar que a estrutura do poema "Corporal" em suas repetições, aliterações, movimentos de abertura, suspensão e fechamento, "põe em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento" (Didi-Huberman, 2010, p. 33), porque se trata, desde o início, de uma "d*anse infidèle des vagues*" (Valéry, 1920, p. 10), das imagens em movimento a inquietar a própria forma poética. O ritmo anadiômeno, por implicar a figura de Vênus anadiômena, aquela que emerge das águas, é um ritmo nínfico por excelência, "que vai e vem como bate um coração ou como reflui a onda" (Didi-Huberman, 2010, p. 81). Em sua oscilação dialética, o poema vai da terra ao ar, "infla-se" como uma respiração, *está em movimento*.

Antes de seguirmos à escuta da musicalidade fluida engendrada em um poema como "Corporal", voltemos à segunda estrofe quando a mulher-arabesco se transforma em mulher-terra. Ao conceber-se como poema-movimento, "Corporal" não poderia deixar de se apresentar como um poema da metamorfose, no qual essa enigmática mulher-ornamento não cessa de sair de si para ser tantas outras. É importante não perder de vista a intricada rede que o poema vai costurando entre desejo, metamorfose e dança. Essa última teria sempre algo de sexual – os fins dessa metamorfose dançada não parecem outros que não o da penetração de uma linguagem por outra, do poema pela dança, da dança pelo poema, do feminino pela natureza, da queda pelo voo, do mundo e do real pelo desejo.

Na segunda estrofe, em que a figura feminina em movimento desliza para a terra, além das "nádegas cantantes" que encontraremos por toda parte em um livro erótico como *O Amor Natural*, vislumbramos uma exuberância mineral e um acúmulo de adereços que parece alegorizar o brilho

intenso, a pulsão de vida de que se revestem todas as coisas desejantes e desejadas, ainda que a dança e todas as coisas do desejo se façam tão próximas da morte. "Eu detesto dançar como fazia antes, pois não há dança que não dependa da morte" (Nijinski *apud* Antelo, 2018, p. 04).

A dança ornamental figurada poeticamente por Drummond não deixa de nos remeter à dança mortífera regada a pérolas da dançarina canadense Maud Allan, a "Vênus negra", variação da *femme fatale* e alegoria da opulência e mistério das culturas orientais com sua Dança dos Sete Véus e sua icônica Salomé. É sintomático e perturbador, a propósito, que o poema imediatamente anterior a "Corporal" se intitule justamente "Maud". Sabemos tratar-se de uma homenagem à amante de Enrico Bianco que morrera de forma trágica num desastre aéreo, no entanto, a coincidência do nome e o próprio fundo erótico e de morte sobre o qual se escreve o poema, no sentido de que se trata de uma mulher desejada que morre muito jovem, criam enlaces sugestivos entre as duas imagens ou entre os dois fantasmas precários e resplandecentes como a verdade que está sempre de passagem.



Fig. 01: Alphonse Mucha e Adolphe Truffier, *A princesa distante, máscara com besouros* (1900)
Bruxelas: Museus Reais de Belas Artes da Bélgica (Foto: Maura Voltarelli)

radiante de pedrarias
e de ódios apaziguados
e o espasmo vinha na brisa
[...]
e me tornava disperso
todo em círculos concêntricos
na fumaça do universo
[...]
(Drummond, 1993, p. 10)

Gustave Flaubert, quase em uma prefiguração do protagonismo da *femme fatale* na virada do século, não perdeu de vista tal opulência enigmática ao construir a sua *Salammbô*, um perdido e ofuscado fantasma, feito da gélida antiguidade dos templos e do ardor, que a um só tempo interpela a vida e ressoa a morte, dos vinhos mais secretos.

> Foi a lua que a tornou tão pálida, e qualquer coisa dos Deuses a envolvia como um vapor sutil. [...] Um grande véu, por trás, flutuava ao vento. [...] Lembre-se: quando ela apareceu, todos os archotes empalideceram. Entre os diamantes do seu colar, os pontos sobre a sua pele nua resplandeciam; sentia-se à sua passagem como o odor de um templo, e se desprendia de todo seu ser qualquer coisa que era mais suave que o vinho e mais terrível que a morte (Flaubert, 1970, p. 56, 66 e 82).

Arrastado pelos mesmos voos, Mallarmé começou a escrever em 1864, deixando inconcluso, o famoso poema que tanto o atormentou, *Hérodiade* (Herodias), em que as relações entre linguagem e dança se intensificam no mistério de uma "Beleza" que o poeta compreendia como sendo a "palavra da Poesia".

3 O próprio Coetzee possui uma trilogia de caráter autobiográfico composta pelos romances *Infância, Juventude e Verão.*

> Vós, pedras de onde os olhos meus como diamantes
> Roubam a musical clareza, e vós, brilhantes
> Metais que produzis em meu cabelo o corte
> De um esplendor fatal e seu massivo porte!
> Mas tu, mulher que vem dos séculos mofinos
> Para a malignidade de antros sibilinos
> (Mallarmé, 1987, p. 65)

Baudelaire, um dos maiores idólatras que conheceu a poesia ocidental, ao tema não poderia ter ficado indiferente, espalhando por toda sua obra figuras femininas mortíferas e malignas, cuja beleza cintilante vive sempre entre os bálsamos e as maldições. A dança reluzente em pedrarias também foi por ele figurada no poema "As joias" em que as "joias sonoras" (como não lembrar dos eróticos anéis-bandolins do poema de Drummond) surgem como o único adereço que enfeita a nudez de morte, pálida e cor de sangue, da *mulher-movimento*.

> Quando, ao dançar, seu ruído vivo e zombador
> De pedra e metal, tal um mundo que reluz,
> Arrebata-me ao êxtase, e amo com furor
> As coisas onde o som se mistura com a luz.
> (Baudelaire, 2019, p. 487)

"Corporal", a propósito, não deixa de ser um instante onde o som se mistura com a luz. A todo momento, o poema sugere a presença da música ("bandolins de doces nádegas cantantes", "modulação da linha", "transverte coxas em ritmos"), talvez porque "o Universo da Dança e o Universo da Música têm relações íntimas sentidas por todos" (Valéry, 2012, p. 30). No limiar das diferentes linguagens artísticas, a dança também se aproxima da pintura ao se conceber, como disse Valéry, plasticamente.

> Ora, a Dança engendra toda uma plástica: o prazer de dançar irradia a seu redor o prazer de ver dançar. Dos mesmos membros compondo, decompondo e recompondo suas figuras, ou de movimentos respondendo-se em intervalos iguais ou harmônicos, forma-se um ornamento da duração, assim como da repetição de motivos no espaço, ou de suas simetrias, forma-se o ornamento da extensão (Valéry, 2012, p. 30).

A dança se faz imagem e permite aos que dançam se transformarem em imagem no limiar da pausa carregada de movimento, "imagem singular de instabilidade", escreve Valéry, o ápice da energia latente que precede a rebentação. Domenico da Piacenza no seu *Tratado sobre a arte de bailar e dançar* chamou essa pausa carregada de movimento "dançar por *fantasmata"*, ou seja, dançar por imagens. "O verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na "imagem como cabeça de medusa", como pausa não imóvel, mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica" (Agamben, 2012, p. 25). No intervalo do *enjambement* – passo decisivo para a dança do poema-corporal no encadeamento das suas posturas (repouso, vertigem, queda, voo) – acontece a imagem.

> joelhos em tulipas. *E dança*
> *repousando*. Agora se inclina

A visualidade da dança não passou despercebida para Drummond, ele a cria em "Corporal" não só fazendo menção a motivos como a parábola, o círculo e o arabesco, como também, e principalmente, à linha, matéria-prima do desenho, que o artista desfia, interrompe, esgarça, deforma, apaga apenas para recriá-la novamente. "As formas que a visão nos entrega em

estado de contorno são produzidas pela percepção dos deslocamentos de nossos olhos conjugados que conservam a visão nítida. Esse movimento conservativo é linha" (Valéry, 2012, p. 63).

Talvez não seja apressado dizer que um poema como "Corporal" *pulsa em estado de contorno*. Danças que se concebem visualmente, como parece ser o caso da dança drummondiana, desenham linhas que nossos olhos, no mesmo movimento, capturam e perdem, recriam na imaginação, costurando-as com os fios de nossa memória. A linha nunca é fixa, sempre está em movimento e é variada em suas infinitas modulações.

É neste sentido que diante de uma dança plástica, feita de cor, luz e movimento, mas, sobretudo, de linhas, como aquela da dançarina norte-americana Loïe Fuller que roubou a cena na virada do século, vemos, nas suas "formas serpentinas", todo um mundo que é tanto o mundo exterior quanto o interior; e aquela seda flutuante que voa, se abre, se fecha, se recolhe e se faz imensa, se agita ou se espraia é uma borboleta, uma nuvem, uma orquídea, *um redemoinho que nos arrasta, uma onda que nos submerge na fuga do tempo.*

> Minha túnica era tão comprida que eu continuava pisando nela e intuitivamente segurei-a com as mãos e levantei meus braços, enquanto continuava a flutuar pelo palco como um espírito alado. De repente ouvi uma exclamação: É uma borboleta! Uma borboleta! Então sai girando, correndo de uma ponta a outra do palco, quando ouvi uma segunda exclamação: É uma orquídea! [...] *Finalmente, tomada por um estado de êxtase*, caí aos seus pés, completamente envolvida em uma nuvem produzida pela leveza do material (Fuller, 2020, p. 8-9, grifo nosso).

Nessa descrição, feita pela própria Loïe Fuller, em que ela nos conta como criou a "serpentine dance" ou dança serpentina, além da profusão de

formas que irrompem, como se uma saísse de dentro da outra, vemos se desenhar uma dialética de voos e quedas, saltos e deslizamentos que, de modo sugestivo, encontramos no poema "Corporal". Os braços de Loïe Fuller se levantam, o corpo enigmático da mulher-arabesco do poema drummondiano se deita e pulsa com a terra; a dançarina-borboleta dos 1900 tomba, ao final da dança, em estado de êxtase, a mulher-terra de "Corporal", ao final da dança do poema, inventa voos que são, a um só tempo, do corpo em movimento e da palavra poética. Das duas danças, na inversão antitética do voo e da queda, escapa uma embriaguez de natureza dionisíaca provocada pelo movimento e se ouve como que o murmúrio de longínquos fantasmas.

Em um diálogo morfológico no qual as formas de intensidade se estranham e se recordam, e o próprio tempo se revela como um drapeado, o vestido recortado por serpentes doidas das mênades pagãs parece sobreviver na seda esvoaçante de Loïe Fuller.

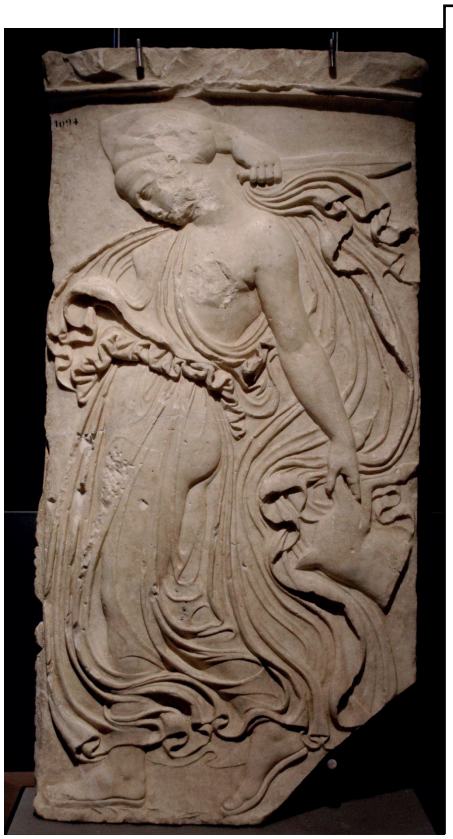


Fig. 02: *Mênade dançante*, baixo-relevo neo-ático, fim séc. V. a.C. - fim sec. II a.C. Roma: Museu do Conservatório



Fig. 03: Raoul Larche, *A dança* (La Loïe Fuller), 1900 Bruxelas: Museus Reais de Belas Artes da Bélgica

Não por acaso, a última estrofe do poema de Drummond *convoca o inflar do arabesco como metáfora para o inflar da mulher* que coincide, tanto no caso das mênades, essas ninfas antigas, quanto no caso da dançarina que se converteu em ícone de toda uma cultura *fin de siècle*, com o *inflar das suas vestes*. Diante desse movimento de intensificação, os próprios sentidos se expandem, se convulsionam, reforçando a experiência corpórea da palavra que está dada nos versos drummondianos e mesmo a fruição experimentada a partir do cruzamento de diferentes linguagens.

O último verso de "Corporal" com seu convite ao voo em uma irresistível leveza e lembrança das asas de borboleta de Loïe Fuller, não parece outra coisa que não uma inventiva encenação dessa expansão dos sentidos (corpóreos e semânticos), a figuração de um corpo-poema que se transforma, se deforma incessantemente e vai além dos limites de estilo e gênero. Um *corpo-poema livre* na potência da sua inapreensibilidade. Eis o *corpo em dança* que se permite transbordar. "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" (Nietzsche, 2007, p. 28).

O ritmo intermitente dos corpos a enlaçar-se e desatar-se é ainda a oscilação dialética que marca a sobrevivência das imagens no tempo. São jogos eróticos que a dança encena no prazer despertado pela visão dos movimentos alternados, repetidos, suspensos, próximos ou lançados para longe. O ritmo em "Corporal", ao remeter à experiência corpórea do fenômeno poético, ao mesmo tempo que reforça sua materialidade, termina por criar uma espécie de fascinação do *logos* por *eros* de maneira que a linguagem se faz linguagem-dança e, ao vê-la fluir feito Ninfa, sentimos um etéreo prazer. É como se o jogo rítmico dos versos em arabesco a se perderem e se buscarem fizesse com que o poema se suspendesse numa dialética de estilos, linguagens e tempos dançando sem sair do lugar.

O ritmo também parece atuar em "Corporal" como operador do deslizamento entre as diferentes linguagens artísticas realizadas pelo poema. O que chamamos uma *fascinação do logos* foi descrito por Octavio Paz como um encantamento da linguagem por meio do ritmo. Essa linguagem enfeitiçada ritmicamente nos faz ver algo de uma virtuose da palavra a abrir – pela "perfeição dos meios" – o lugar da imagem que corresponderia ao *estado de ressonância da palavra*, isto é, quando as palavras surgem carregadas de pathos em uma intensificação dos meios pela imagem. "Virtuose – aquele que é só meios, perfeição dos meios, criador dos meios. Mas este é também imagens, modelo de estado unificado – estado de ressonância da palavra – as palavras carregadas" (Valéry, 2022, p. 61).

> Embora o poema não seja feitiço nem conjuro, à maneira de ensalmos e sortilégios o poeta desperta as forças secretas do idioma. *O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo*. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo (Paz, 2012, p. 63, grifo nosso).

Na dança, como mostrou Valéry, é o tempo que desempenha o papel mais importante, assim também se dá com o ritmo que, uma vez parte integrante do poema, nos faz ver que "a palavra poética é ritmo, temporalidade emanando e se engendrando incessantemente" (Paz, 2012, p. 155). Nos termos de Octavio Paz, o tempo do ritmo seria o tempo do mito, o tempo fora do tempo que instaura uma outra temporalidade múltipla e heterogênea, onde o passado abre o presente e existe como um futuro carregado de possibilidades, *passado flutuante feito Ninfa* sempre prestes, ainda uma vez, a brotar de novo.

> O mito é um passado que também é um futuro. Pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, suscetível de atualizar-se [...] Passado sempre suscetível de ser hoje, o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a encarnar-se e voltar a ser (Paz, 2012, p. 69-70).

O tempo do mito, escreve Octavio Paz, seria o tempo do poema. Isso porque, no poema, o tempo homogêneo e vazio se torna ritmo. Diríamos, neste sentido, que o tempo do poema é o *tempo da memória*, esse singular fora do tempo que contém todos os outros tempos. Os versos, *essas rítmicas de afeto*, teriam como função principal aquela de "re-criar o tempo" (Paz, 2012, p. 71).

Em "Corporal", a repetição *ad infinitum* da curva que parece nunca acabar, repetição não do mesmo, mas do diferente, é um "ornamento da extensão" porque acontece no espaço, mas é também um "ornamento da duração" porque se trata de um motivo dinâmico que se prolonga no tempo e o intensifica de modo singular.

> paixão, volúpia, dor, vida e morte beijando-se
> em alvos esponsais numa curva infinita.
> (Drummond, 1993, p. 58)

Nessa montagem de espaço e tempo, curva curva curva não são mais meras palavras que se repetem em intervalos de tempo iguais para criar um "ritmo-medida" no poema (que não dá conta da complexidade da experiência rítmica); elas se tornam imagem, criam um ritmo-tempo, surgem como um desejo poeticamente dançado, no qual, como descreveu Valéry, não estamos mais diante de uma mulher e de uma dança, mas diante de uma *imagem*

arqueológica que traz latente em sua *longue durée* muitas outras. Mênades ou ninfas pagãs, Salomés mortíferas, dançarinas-borboletas, bailarinas prosaicas de Degas, dançarinas de cabaré, uma Medusa com cabelos feitos de serpentes – serpentinos – fantasma que a um só tempo seduz e petrifica. O ritmo faz vir à tona a espessura do tempo.

> A mais livre, a mais flexível, a mais voluptuosa das danças possíveis apareceu-me numa tela onde se mostravam grandes Medusas: [...] Não são mulheres, mas seres de uma substância incomparável, translúcida e sensível, carnes de vidro alucinadamente irritáveis, cúpulas de seda flutuante, [...] Jamais bailarina humana, *mulher inflamada*, embriagada de movimento, do veneno de suas forças excedidas, da presença ardente de olhares carregados de desejo (Valéry, 2012, p. 33-34, grifo nosso).

A dança como "coisa alada", tal como lemos em "Corporal", um voo de desejo, lugar por excelência dos trânsitos e atravessamentos, surge, não por acaso, como o movimento central do diálogo que Jean-Luc Nancy estabelece com a dançarina e coreógrafa Mathilde Monnier. Nancy nos fala da dança como "um transe decidido, organizado. Até certo ponto, não sofrido, não puramente passional. Mas o que é organizado, estruturado, é a possibilidade de deixar vir um momento de paixão ou de *pathos* no qual o dançarino está em transe pela sua dança" (Nancy, 2005, p. 59). A dança provoca o estado de saída de si ou, se quisermos, o estado de histeria, caracterizado por um corpo que se abandona à ausência de limites. Fazer a experiência do transe é cruzar uma fronteira onde a própria ideia de fronteira ou limite torna-se obsoleta. A *dança-desvario* prevê uma travessia ou passagem que se dá pela alucinação – possessão – do próprio movimento. Em tudo, atua uma desordem do corpo, sua *insubordinação dançada*.

> O corpo se torna o incorporal de um sentido que, no entanto, não está em outro lugar a não ser no próprio corpo. Um sentido em atravessamento mais do que um sentido da travessia e mesmo, se quiser, um sentido em travessia do sentido ou dos sentidos, *um sentido em transe*. [...] O transe pertence a todas as artes [...] O corpo como lugar de passagem, desorganizado e reorganizado de outra maneira (Nancy, 2005, p. 60, grifo nosso).

O componente extático da dança foi levado quase às últimas consequências nos anos *fin de siècle*, onde as diversas expressões do corpo em movimento conheceram uma bela fulguração. O "frisson báquico de alegria, de heroísmo, ou de desejo", tal como descrito pela bailarina norte-americana Isadora Duncan em Ma vie, que tinha, não por acaso, a *Primavera*, de Botticelli, como uma de suas imagens preferidas (e ela dizia mesmo querer *dançar essa imagem*), nos faz lembrar não só do excesso e da desordem que caracteriza as danças orgiásticas antigas, como também reflete uma cultura de época na qual o desejo e a vitalidade dionisíaca presente nos textos de Nietzsche, entre eles *O Nascimento da tragédia*, ocupava um lugar fundamental.

> Isadora inventa na realidade uma dança livre como as ondas, um movimento natural ancorado no solo, explorando a gravidade em um ritmo perpétuo. [...] dança na qual os braços levantados geram a onda corporal. [...] ela dança também a liberdade da mulher, na 'plenitude do seu ser' (Cocteau, 2011, p. 46).

Outra protagonista dos anos *fin de siècle* na sua efusão dionisíaca, já lembrada nesse estudo, é a vaporosa Loïe Fuller. Como destaca Pascal Rousseau,

> longe de ser um simples efeito de moda, Loïe Fuller incarna um paradigma estético inédito, no cruzamento de múltiplas hipóteses sobre a plasticidade do pensamento (mate-

> rializações, auras e 'força psíquica'), as camadas de corpos e de consciências (hipnose, clarividência, duplicação), o imaginário fluido das novas radiações (raio x, rádio, eletromagnetismo) e o vocabulário formal do Art nouveau (arabesco, embriaguez, imersão) (Rousseau, 2011, p. 99).

Sobre a mais célebre entre as mulheres-arabesco de nossa modernidade, também temos as belas palavras de Apollinaire: "é talvez essa grande artista da linha e das cores, a Loïe Fuller, que foi a precursora da arte feminina de hoje quando ela inventa essa coisa genial na qual se misturam a pintura, a dança, o desenho e a coqueteria e que se chama com muita pertinência: a dança serpentina" (Apollinaire *apud* Lista, 2006, p. 15).

Tão fascinado por Loïe Fuller quanto Apollinaire foi Mallarmé que soube perceber a dialética de alturas e abismos, de desejos submersos e superfícies perturbadas que a dança, de modo particular, coloca em ação. Sobre Loïe Fuller, que seria, para Mallarmé, uma "embriaguez da arte", ele escreve, deixando livre o voo do fantasma.

> No banho terrível dos tecidos desmaia, radiosa, fria [...] pétala e borboleta gigantes, onda, tudo de ordem fluida e elementar. Sua fusão em nuances velozes movendo a sua fantasmagoria oxi-hídrica de crepúsculo e de gruta, tais velocidades de paixões, delícia, luto, cólera: é preciso para movê-los, prismáticos, com violência ou diluídos, a vertigem de uma alma colocada em voo por um artifício (Mallarmé, 2003, p. 207).

A dança de Loïe Fuller, a um só tempo moderna e arqueológica, repropõe a dança como um modo de pensamento, tal como expõe Valéry em *A filosofia da dança* (2019). Trata-se de uma lógica dançante ou *da dança como um pensar dialético*, um meio de habitar os intervalos e tornar possível os

atravessamentos entre morte e vida, o erótico e o político, as formas corpóreas da sensibilidade e as formas abstratas do pensamento, um lugar de tensão, mais do que de oposição, onde a inteligência jamais se opõe à sensibilidade, ao contrário, elas desenham outros e improváveis arabescos luminosos. Não por acaso, o arabesco, *forma em entrelace* que abre o poema de Drummond e invade tantas de suas linhas eróticas, esse motivo visual de que se valem muitos críticos e poetas para descrever a dança serpentina, é um termo que se refere a uma das poses mais emblemáticas da dança clássica ocidental. Inicialmente ligado às artes decorativas, o arabesco diz de um estilo ornamental que produz a sensação de leveza e amplitude aérea no corpo.

Inspirado no antigo modelo pictórico dos bacanais e dos afrescos descobertos nas escavações arqueológicas de Herculano e Pompeia, como lembra Bénédicte Jarrasse em um dos textos do catálogo da exposição *Héroïnes romantiques*, que aconteceu no ano de 2022 no Museu da Vida Romântica, em Paris, o arabesco, seja como elemento decorativo ou como um passo de dança, sempre foi índice de sensualidade e prazer visual. Podemos dizer que o arabesco, antes de se destacar em um estilo erótico como aquele do art nouveau e inspirar os feéricos balés românticos e mesmo o borboletear de sonho de Loïe Fuller, já assediava os afrescos de Pompéia, incarnando em sua tensão o paradoxo do erotismo tal como visto por Georges Bataille: uma experiência de morte no ápice de vida. O arabesco, delicadamente, enlaça e confunde esses extremos, como metonímia da dançarina, ele é também metonímia da própria Ninfa.



Fig. 04: *Fragmento com Sátiro e Mênade mostrando a cabeça de um animal* - afresco séc. I D.C. Parque Arqueológico de Pompeia (Foto: Maura Voltarelli)

> ele (o arabesco) contribui para criar a ilusão do voo e, por meio do mesmo, de um corpo irreal, como livre da gravidade. [...] ele traduz a ambivalência essencial do corpo romântico, do qual a leveza aérea não existe sem a força, que sublinha a virtuosidade do equilíbrio sobre o solo e sobre a ponta. A sedução do arabesco – metonímia da dançarina – reside assim nessa perpétua tensão que ele encena entre realidade e irrealidade (Jarrasse, 2022, p. 77).

O *art nouveau*, entre outros gestos experimentais, realizou aquele que conduziu a uma "renovação da linha sinuosa, da arte a golpe de chicote (como dizia Fernand Léger de Botticelli)" (Aragon, 2009, p. xxi), isso para ainda uma vez dizer do arabesco, forma de intensidade que dá a ver os caminhos tortuosos do desejo.

São diversos os momentos nos quais Roger-Henri Guerrand, no conhecido texto *L'art nouveau en Europe* (2009), relaciona a linha serpentina à sedução do "eterno feminino" artenovista. No capítulo sobre a Apoteose Vegetal do estilo 1900, ao falar sobre o pintor e designer de móveis e objetos decorativos Georges de Feure, Guerrand anota: "No boudoir, os vitrais representavam quatro figuras femininas caras a G. de Feure: traços misteriosos, o olho pleno do desconhecido, alongadas, magras, hieráticas e serpentinas" (Guerrand, 2009, p. 145).

Ao lembrar o clássico texto de William Hogarth, *Análise da beleza*, Guerrand (2009, p. 40) escreve: "W. Hogarth o tinha escrito um século antes – em 1753 – [...] 'A linha curva é a linha da beleza', para depois se referir aos diferentes empregos da 'ondeante serpentiforme' que iria inquietar o jogo tradicional das horizontais e das verticais na decoração" (Guerrand, 2009, p. 41).

É a beleza misteriosa e oblíqua do feminino que o estilo fin de siècle buscava, e é ela que ele dá a ver, recorrendo ao mais feminino dos motivos plásticos: a curva em suas variações de dobra e espiral, em sua dança, isto é, no seu drapeado, esse acidente da linha reta. Como não lembrar, ainda, o verso de "Corporal":

em curva curva curva bem-amada,

Guerrand também não deixa de lembrar a mais vaporosa das ninfas do 1900, Loïe Fuller, aquela que reinventou a linha serpentina e soube, juntamente com o uso moderno das novas tecnologias, extrair a beleza do ornamento. "Retorno à tradição barroca nesse alongamento, que será particularmente característico nos decoradores do Art Nouveau. Não é Jean Lorrain [...] que descrevia a dançarina americana Loïe Fuller [...] como 'longa, etérea

botticelliana'?" (Guerrand, 2009, p. 52).

É sintomático que no manuscrito *Ninfa fiorentina*, Warburg se refira à enamorada de Jolles e ao fascínio fugidio de sua aparição no afresco de Domenico Ghirlandaio intitulado *O Nascimento de São João Batista* em termos que depois serão retomados pelo *art nouveau*. A serva de passo ligeiro diante da qual Jolles "perde a razão", como um *nympholéptos* moderno, é chamada por Warburg a "flor da moda", "desejo de vida", "exuberante planta ornamental" (Warburg, 2018, p. 72).

A exploração da linha curva, seja em um estilo como o *art nouveau*, com todas as suas reminiscências barrocas, seja no poema "Corporal", presente em um livro que interpela desde o título a experiência amorosa e reflete um momento na metamórfica obra drummondiana onde as questões do desejo, da fluidez e mesmo um imaginário orgânico e vegetal acorre com intensidade à superfície, responde a um apelo erótico fundamental. A dança de "Corporal" é erótica do início ao fim nas intermitências das suas alturas e quedas, no seio, na maçã, no orvalho úmido, nos corpos que se inventam, se buscam e voam em abismo.

A exploração da sexualidade feminina, latente nos voos cuidadosamente arquitetados de "Corporal" que prefiguram e deixam escapar os voos eróticos mais livres e guardados em segredo de *O Amor Natural*, é vista como um tema à parte na estética artenovista, "passando por uma *miríade de ninfas em processo de metamorfose*, as mulheres se tornam o lugar de expressão de numerosos medos e angústias milenares" (Wood, 2000, p. 08, grifo nosso)[8].

8 Ghislaine Wood lembra duas aproximações chaves do erotismo na geração que precede o *art nouveau*: o plano cru e direto do sexo feminino na *Origem do Mundo* (1866), de Gustave Courbet, com a qual dialoga o bronze de Rodin, *Iris, messagère des Dieux* (1890), igualmente centrado, sem disfarces, "nas partes genitais do corpo feminino a fim de isolar delas o potencial erótico" (WOOD, 2000, p. 14), preparam o erotismo à flor da pele que transborda na fluidez ornamental artenovista e, especificamente, na "fetichização de certas partes do

O conteúdo erótico do *art nouveau* faz dele, por si só, contra todas as críticas de escape ou fuga da realidade, um movimento político. "O conteúdo erótico de inúmeros objetos Art Nouveau comporta sem nenhuma dúvida um aspecto político pela recusa da religião, da moral e da sexualidade tradicionais" (Wood, 2000, p. 31).

Para voltarmos à dança, linguagem que parece ter sido escolhida por Drummond em "Corporal" para confundir os limites entre pulsão poética e pulsão erótica e, a partir deles, entre o real e o desejo, Wood recorda o fato de, na Paris imemorial, a dança ter se tornado sinônimo de excitação erótica. Ela cita o célebre "Can-Can", de Jane Avril, imortalizado por Toulouse-Lautrec, depois convertido em lampejos de prosa poética por Mallarmé e Valéry, entre outros possuídos e capturados, a dizer desses vínculos próprios à época entre erotismo e espetáculo, ou melhor, do *erotismo como espetáculo*, algo que se oferece à visão fugindo, dançando pelos ares.

"Corporal" na sua riqueza de gestos e imagens, na espessura temporal dos ritmos que nele se encadeiam, deixa descobrir os traços de um Drummond que também, embora com tantas reservas e desconfianças, se deixou invadir pelos sopros do "eterno feminino" vegetal, ornamental, erótico. Nos livros que seguem *A Falta que Ama*, tal feminino acorrerá à superfície um pouco por toda parte e o sequestro dos primeiros livros, percebido por Mário de Andrade, ganhará novos e insuspeitados contornos. Os fantasmas, enigmas moventes de sedução, seguirão dançando num voo que também parece ser uma das formas da *travessia em abismo* feita pelo poeta pela via da imagem, lugar dos nossos desejos indestrutíveis. A essa insistência do desejo,

corpo feminino" (WOOD, 2000, p. 14), frequente em diversos objetos da arte nova, particularmente na joalheria e em artigos da toalete feminina, como pentes de cabelo e broches. A segunda aproximação seria aquela que "consiste em ver as mulheres não mais como objetos sexuais, mas como pessoas conscientes de si mesmas e da sua sexualidade. A *Olímpia* (1863), de Édouard Manet, quadro que causou tanto escândalo quanto influência, é dele a perfeita ilustração" (WOOD, 2000, p. 14).

espelhada no escape da orquídea antieuclidiana, devemos, quando olhamos para o horizonte mais amplo da literatura brasileira, um aproveitamento particular do inesgotável tema do "eterno feminino" na obra desse autor que Drummond tanto admirava, outro amoroso das mulheres-borboletas ou mulheres-arabesco do raiar dos 1900, que a elas rendeu homenagem no seu conjunto de versos intitulado Falenas.

> Assim, na concepção, na exposição do problema do amor o que interessa a Machado de Assis é muito menos o amor propriamente que o *eterno feminino*. [...] Não há embate, luta, conjugação de seres, forças, interesses iguais. Há o *eterno feminino dominador*. Vênus nasce de mar, salgadíssima, e a maré montante, que triunfalmente a transporta, inunda a terra dos homens. E é vê-los se debatendo, os coitadinhos. No fim, se afogam (Andrade, 2002, p. 111, grifo nosso).

Convém não esquecer, e a Drummond esse aspecto não parece ter passado despercebido, que se o arabesco é a linha da beleza, ele também enreda, é ele mesmo uma armadilha ou a própria armadilha da forma, da beleza que nunca é pura ou intocada. Trata-se de um limiar onde não há mais distinção entre quem captura e quem é capturado, onde a vida é também a morte, a travessia é o abismo, o poema é voo de liberdade e de abandono; porque se afogar também é um voo, mas um voo para baixo, um mergulho, uma submersão não para morrer ou fugir do mundo, mas para se abrir – por invenção – a uma vida e a uma experiência de mundos mais intensa, a *uma dança*, justamente, nas suas *infinitas e insondáveis maneiras de atravessar* – e o que o poema inventa é a dança do desejo do mundo reencontrada.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. (Trad.) Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

APOLLINAIRE, Guillaume *apud* LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*. Paris: Hermann, 2006.

ARAGON, Louis. "Prefácio". In: GUERRAND, Roger-Henri. L'art nouveau en Europe. Paris: Éditions Perrin, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal.* (Trad. e org.) Júlio Castañon Guimarães; apêndices de J. Barbey d'Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*: uma metafísica da mistura. (Trad.) Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

COCTEAU, Jean et al. *Danser sa vie* – Art et danse de 1900 à nos jours. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; (Trad.) Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Amar se aprende amando*: poesia de convívio e de humor. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Boitempo* I. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DRUMMOND de Andrade, Carlos. *O Amor Natural*. 2ªed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1973.

FLAUBERT, Gustave. *Salammbô*. Paris: Éditions Gallimard, 1970.

FULLER, Loïe. *A orquídea, a nuvem, a borboleta.* Loïe Fuller e a serpentine dance. (Trad., org. e posf.) Lucila Vilela. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2020.

JARRASSE, Bénédicte. "L'arabesque – Un style ornemental". In: *Héroïnes romantiques:* catalogue exposition. Paris: Éditions Paris Musées, 2022.

MALLARMÉ, Stéphane. "Autre étude de danse – Les fonds dans le ballet". In: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Édition de Bertrand Marchal. Paris: Gallimard – Collection Poésie, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. "Herodias". In: CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. (Trad.) Marly de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MONNIER, Mathilde; NANCY, Jean-Luc. *Allitérations*: Conversations sur la danse. Paris: Éditions Galilée, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. (Trad., notas e posfácio) J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

NIJINSKI apud ANTELO, Raúl. "Nijinski, o salto e o pensamento". In: *Arteira – Revista de Psicanálise*. Vol. 10. Florianópolis (SC), 2018.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. (Trad.) Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

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

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. (Trad.) Cristina Murachco e Célia Euvaldo. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VALÉRY, Paul. "Naissance de Vénus". In: *Album de Vers Anciens*: 1890--1900 Paris: A. Monnier et Cie., 1920.

VALÉRY, Paul. *Philosophie de la danse*. Paris: Éditions Allia, 2019.

VALÉRY, Paul. *Poiética*: [cadernos]. Edição aumentada, tradução e estudo por Roberto Zular, Fábio Roberto Lucas. 1.ed. São Paulo: Iluminuras, 2022.

WARBURG, Aby. *A presença do antigo*. (Org., introd. e trad.) Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

WOOD, Ghislaine. *Art Nouveau & Érotisme*. (Trad.) Élodie Durand-Vercel. Itália: Éditions Herscher, 2000.

Recebido em: 13/01/2024

Aprovado em: 18/09/2026

Publicado em: 23/11/2026

https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e98158

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.