

# A ARTE POÉTICA COMO DANÇA: A IMAGEM DA DANÇARINA NOS ESCRITOS DE MALLARMÉ E NA POESIA DE CABRAL

Enéias Farias TAVARES\*

Juliana de Abreu T. WERNER\*\*

■ **RESUMO:** No século dezenove, a dança e a música passam a exigir certa autonomia das outras artes, sobretudo pela centralidade que o escritor literário como crítico ou como compositor de peças musicais ou de libretos de ópera ainda exerce. O objetivo desse artigo é estudar a relação temática entre o poeta francês Stéphane Mallarmé e o brasileiro João Cabral de Melo Neto em sua admiração pela dança. Mallarmé definiu-a como signo corporal que reunia beleza material com a expressão poética. Em Cabral, essa idéia é perceptível nos poemas *A bailarina* e *Estudos para uma bailadora andaluza*.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Dança. Crítica de Arte.

Os primeiros registros da dança no Ocidente confundem-se com o nascimento da poesia. Em Homero, por exemplo, destaca-se o décimo oitavo canto da *Iliada* no qual a descrição do escudo de Aquiles alude aos movimentos rítmicos com acompanhamento musical tanto em festas matrimoniais quanto em ritos de colheita e festividades públicas. Em Hesíodo, os passos repetidos de Réia visam esconder o choro do pequeno Zeus do devorador Cronos. Nas *Leis* de Platão, o filósofo grego associa o nascimento da dança com Apolo, no Olimpo, e com Dionísio, no mundo dos homens.

Na cultura judaica, essa permeia o Velho Testamento em estórias onde a dança figurava ora como representação ofensiva pagã ora como dádiva à divindade hebraica, vide os episódios dos israelitas dançando ao redor do bezerro de ouro no *Êxodo* e a dança do rei Davi ao devolver a arca da aliança ao povo de Jerusalém, relatado no primeiro livro das *Crônicas*. Em contrapartida, o novo testamento é mais discreto sobre a dança, sobretudo associados os movimentos rítmicos às orgias romanas. Todavia, foram os evangelhos que legaram ao Ocidente o relato

---

\* Doutorando em Estudos Literários. UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Pós-Graduação em Estudos Literários. Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – eneiastavares@yahoo.com.br

\*\* UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – julywerne@yahoo.com.br.

da sedutora e ambígua dança de Salomé que objetivava persuadir Herodes da decapitação de João Batista.

Especialmente a partir da Renascença, esse relato ganhou a atenção de escritores, pintores e dramaturgos num sem número de releituras da lenda, dos quais se destacam figuras como Caravaggio, Gustav Moreau, Gustav Flaubert, J. H. Huysmans e Oscar Wilde (MENDONÇA, 2007). Com respeito à dança em seu sentido cultural e artístico e enquanto instrumento de reflexão do próprio pensamento e expressão textual, literária, sociológica ou literária, também teve papel fundamental na obra de filósofos como Friedrich Schiller, H. Kleist, H. Heine e F. Nietzsche (FARGUEL, 2001).

Para nossa discussão, optamos por dois poetas, um francês e um brasileiro, Stéphane Mallarmé (1842-1898) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999), artistas que em seus escritos críticos e literários comentaram a dança enquanto figura de pensamento e como realização artística igualável ou até superior à poesia. Para nosso estudo, primeiramente aprofundaremos a relação entre literatura e dança no século dezanove, especificamente no contexto francês, visando perceber como os embates de grupos culturais diversos influenciariam o pensamento de Mallarmé sobre a relação poesia/dança. Num segundo momento, demonstraremos o quanto as reflexões do poeta francês se farão presentes em dois poemas de João Cabral de Melo Neto (1994), *A bailarina* e *Estudos para uma bailadora andaluza*. Neles, percebe-se tanto a recriação da analogia de Mallarmé que observou na dança uma metáfora da escrita lírica, quanto também o modo como o poeta brasileiro adaptou figuras da dança para sua expressão artística.

Na Europa do século dezanove, a dança ainda significava um tabu, sobretudo quando contrastada com formas artísticas mais tradicionais como literatura ou teatro. Do ponto de vista crítico e estético, a criação da ópera no século anterior resultava em opiniões antagônicas. Para os críticos, o gênero que unia texto literário, coreografia dançada, música de orquestra, dramaturgia e estética teatral carecia ainda de um arranjo teórico ou até mesmo artístico em detrimento da união que propunha entre essas diferentes artes. Em contrapartida, o público acusava-a de apresentar uma composição artística requintada em demasia para um espectador que não possuía a educação estética para apreciá-la. Essa distinção, igualmente negativa, entre crítica e público no caso da ópera do século dezanove foi exemplar nas composições de Richard Wagner. O músico foi execrado como hermético por alguns, ou como profano por outros, por suas peças de ópera na Alemanha, que chegaram a ser proibidas na segunda metade do século.

No campo da teoria estética relacionada à dança, que nada tinha a ver com as recepções críticas ou com as opiniões do público, o problema era outro. Segundo essa percepção, o problema era a deficiência dos coreógrafos e artistas do gênero em compreender a discussão estética por estarem mais imersos na prática artística do

que na reflexão sobre sua construção. Assim, curiosamente, tanto na ópera quanto em outros gêneros de dança, sendo o principal no período o balé, a reflexão teórica e crítica foi desenvolvida por críticos e poetas ao invés de resultar da experiência de dançarinos, coreógrafos e diretores de espetáculos. Desse modo, conforme José Sasportes (1983, p.16), em *Pensar a Dança – a reflexão estética de Mallarmé e Cocteau*, os artistas da dança

[...] deixavam assim livre o terreno aos poetas, que passaram a encarregar-se de pensar a dança, com a naturalidade de quem ia ocupar no domínio do Bailado um lugar idêntico ao do libretista no campo da Ópera. Atribuíram-se o papel de autores dos balés e julgaram-se em posição de contribuir para a renovação da dança. Esta ambição tinha as suas raízes nas convenções da época, que reduziam o coreógrafo a um simples artesão do espetáculo, sem grande poder sobre o projeto da obra a apresentar.

Tendo em vista essa oposição entre profissionais da dança e críticos literatos, apenas poetas considerados menores compunham peças para balé ou libretos para óperas. A exceção foi talvez Théophile Gautier, poeta a quem Baudelaire dedicou suas *Flores do Mal* em 1857, um dos grandes inovadores do gênero musical/textual no período. Mas como Sasportes reforça, apesar da importância de Gautier, foi apenas depois de Stéphane Mallarmé (1945, p.16) que “[...] a dança tornou-se uma preocupação dominante para poetas, pintores e músicos de primeiro plano.”

No caso de Mallarmé, seus apontamentos sobre a dança, especialmente sobre o balé, advinham de sua grande admiração pela ópera de Wagner e por sua proximidade com Paul Valéry, poeta que também escreveu uma série de textos a respeito da dança. Entretanto, os comentários de Valéry estavam mais baseados num determinado ideal de dança do que propriamente na realização desta. Diferente dele, Mallarmé seria não apenas um assíduo espectador dos espetáculos de ópera e balé da segunda metade do século, como igualmente um poeta que cotejaria a dança com o fazer poético.

Nesse sentido, é necessário apontar que embora se fale sobre a “teoria da dança” de Mallarmé, o poeta deixou textos esparsos sobre essa expressão artística, e mesmo estes, publicados em revistas de arte do período, eram mais baseados em impressões pessoais dos espetáculos e apresentações que assistiu, do que oriundos de um trabalho de reflexão lado a lado com profissionais da área. Assim como outros poetas, dizia ter pouco interesse pela música e pelas peças de teatro se comparadas à poesia. Para Mallarmé, a exceção era Wagner que, mesmo odiado pelo grande público e até por críticos mais refinados, recebia grande admiração de poetas e artistas do período.

A ópera de Wagner, *Tannhäuser*, por exemplo, teve uma recepção fraquíssima quando foi encenada na Alemanha. As vaias e as críticas alemãs dedicadas a ela

ofenderam Mallarmé que, em resposta, escreveu um texto afirmando que um público tal só poderia ser reconhecido por sua ignorância e má-educação. Entretanto, essa exaltação pela arte de Wagner na escrita de Mallarmé era mais resultado da imaginação idealista do poeta do que realmente proveniente da observação apurada, pois ao que tudo indica, nenhuma de suas óperas seria apresentada na França nos anos seguintes à década de 1870, período em que Mallarmé chegou a Paris (SASPORTES, 1983, p.21).

Mesmo essa admiração era relativa, visto Mallarmé não compartilhar do ideal da fusão dos gêneros proposto pela ópera de Wagner e do desprezo que o gênio alemão tinha pela dança. Sua única concordância nesse terreno? “Concorda com a condenação do Balé, ‘que expira numa fadiga de luxo’, mas não desdenha visionar uma **dança diferente**, cujo papel futuro seria a definir.” (SASPORTES, 1983, p.25, grifo nosso). O resultado dessa discordância foi o desinteresse do poeta pelo músico, passado pouco mais de duas décadas, embora tal interesse marcasse o início dessa conceituação de dança que receberia não apenas a observação quanto também a reflexão do poeta.

Nesse ponto, nos perguntaríamos que “dança diferente” seria essa, almejada por Mallarmé que, ao que tudo indica, não teria proximidade com o balé clássico, embora estivesse ele entre seus maiores admiradores? Na companhia de amigos, Mallarmé afirmava ter uma bailarina que com frequência cantava e dançava em sua mente. A fascinação do poeta não era exclusiva a ele. A Paris do final do século recebia tanto os bailarinos inovadores da América quanto os tradicionais italianos, além das diversas montagens francesas. Entretanto, “[...] o que distingue Mallarmé de todos os seus contemporâneos, é o modo como fala das bailarinas, como sabe adivinhar nelas o sinal da arte nascente.” (SASPORTES, 1983, p.29). Se o autor define a linguagem de Mallarmé como o diferencial em relação a outras opiniões contemporâneas suas da dança, é nessa definição poética que iremos nos concentrar.

Durante toda sua vida artística, Mallarmé refletiu sobre o aspecto visual da dança, sua beleza, harmonia e leveza, e como essa identidade visual específica poderia ser contrastada com uma arte essencialmente abstrata e sugestiva como a poesia. Em cartas, ensaios, textos críticos e poemas, Mallarmé pontuou uma série de reflexões que posteriormente seriam usadas por profissionais da dança e também por poetas. Tais comentários fragmentados resultaram no que seria denominado posteriormente como “Teoria da Dança de Mallarmé”. Longe de um pensamento sistemático e estruturado, os comentários do escritor seriam mais impressões de uma sensibilidade poética hiper-desenvolvida que contrastava a arte que ele admirava, a dança, com a arte que produzia, a poesia.

Refletindo sobre as linguagens usadas por cada uma dessas artes, Mallarmé aproximou os signos e os movimentos corporais da dançarina com os signos

linguísticos e movimentos rítmicos do texto poético. Em seus ensaios, o poeta frisou a importância de o artista observar a movimentação corporal, rítmica e artística da dança em seu aspecto estético e de aproximá-lo de sua própria composição de arte. O poeta também sugeriu que haveria na observação da dança a possibilidade do poeta mapear uma série de movimentos e ritmos que influenciariam sua própria composição poética.

Primeiramente, Mallarmé (1945, p.306) diferenciaria a mulher que caminha daquela que dança, investindo na segunda as particularidades ficcionais e imaginárias de “deusa” e “fada”. A primeira, a caminhante, estaria presa ao chão, à terra e aos seus elementos precisos e definidos. A segunda, a dançarina, teria um aspecto corpóreo comparável à leveza dos anjos, etéreo e invisível.

Na opinião de Vera Lúcia Gonçalves Felício (1994, p.116), no texto *A ação teatral: espaço da ambivalência, tempo da reciprocidade*, essa dicotomia entre a mulher terrena e celestial, entre a mulher presa à terra e a bailarina, seria “[...] a metáfora de um mundo metafisicamente dividido, que pede uma fusão ou uma reconciliação das duas rivais. O cruzamento entre os dois universos: o terrestre e o celeste [...]” que se apresentaria tanto em sua peculiaridade física quanto artística. Na opinião da autora, nessa relação estariam expressões como “anjo-mulher”, “fantasma carnal”, “tecido de vento”, tantas vezes usadas por Mallarmé.

Do ponto de vista do espectador, essa mulher de figuração imaterial, dançarina que comportaria em si leveza, espontaneidade e também discrição, seria a imagem de uma realização artística completa e de uma expressão sensorial que exporia, de forma ambivalente, um desvelar-se contínuo. O próprio Mallarmé almejava um poema que pudesse, segundo ele, ter todos os segredos e as belezas de uma bailarina. Sobre o efeito dessa personagem, ou dessa arte, sob a ótica de Mallarmé, Felício (1994, p.116) escreve:

A bailarina é uma personagem privilegiada; mulher e idéia, oferta e recusa, ela suscita o temor pela luta dos contrários: o desejo de se ver bastante, mas não em demasia, de modo que é no jogo contínuo de uma revelação/ocultamento que a bailarina existe no imaginário de quem a olha. O olhar contenta-se em ver insuficientemente, ancorado numa falta, num ir-além; daí a importância da figura do véu, pois a bailarina “te entrega através do último véu que sempre permanece, a nudez de teus conceitos”. A relação entre a inteligência e a idéia será análoga à ligação entre o olho e o corpo entre-percebido. A função do véu, feita de timidez e de hesitação, recusa a descoberta brusca e transparente disto que não é ainda; o véu pede pudor. Assim, o véu identifica-se imaginariamente à cortina do palco teatral.

Na acepção da autora, a figura da bailarina, a partir de Mallarmé, seria vista como uma imagem dupla, ambígua, alta e baixa, terrestre e divina, “síntese do estático e do dinâmico”. Para o poeta, a bailarina ideal era Loie Fuller, conhecida

pelo uso que fazia de pedaços de tecidos leves que eram discretamente costurados em seu figurino e que resultavam numa imagem de impressionante fulgor artístico e cênico. Com eles, Fuller ampliava e diminuía constantemente sua presença cênica na medida em que lançava e puxava os sucessivos véus de sua roupa. O corpo da bailarina serpenteado pela leveza do tecido.

Felício (1994, p.117) conclui sua argumentação, afirmando que a figuração de Fuller, descrita na prosa e nos versos de Mallarmé, realçaria o dinamismo duplo da bailarina. Este dinamismo era cuidadosamente construído pela artista que buscava em sua arte uma unidade “formada por dois contrários que se chocam. A imagem da bailarina é a metáfora, por excelência, da *ambivalência*”. Como se na observação da bailarina, o poeta pudesse perceber a união de dois movimentos contrários: de “corporificação” e de “vaporização”, pois, como expressou Mallarmé (1945, p.304, tradução nossa) em uma de suas cartas:

A bailarina não é uma mulher que dança, por esses motivos justapostos ela não é uma mulher, mas uma metáfora resumindo um dos aspectos elementares de nossa forma, gládio, taça, flor, etc., e que ela não dança, sugerindo, pelo prodígio de abreviaturas ou élan, com uma escrita corporal o que exigiria parágrafos em prosa tanto dialogada, quanto descritiva, para ser expresso através da redação: poema isento de todo o aparelho do escriba<sup>1</sup>.

Ao colocar o movimento da bailarina como o movimento impossível de ser reconstruído, reconstituído ou representado numa prosa que nunca seria tão expressiva quanto o próprio movimento corporal, Mallarmé supõe haver na dança uma vitalidade e um movimento incessante que inexistiria no texto em prosa. Por outro lado, seria justamente esse aspecto que deveria ser buscado na composição lírica.

Enquanto “corporificação”, a bailarina representaria a realização física e corporal de um movimento etéreo e vaporoso. Também é digna de nota a menção da bailarina como escrita corporal em que metáfora, signo e corpo são intercambiantes e inter-relacionados. Dentro desse contexto, Mallarmé seria um dos primeiros artistas a pensar a organização ou a coreografia do movimento cênico ou rítmico da dança de uma forma linguística, sintática, na qual a morfologia dos gestos contribuiria para a sintaxe do efeito estético sobre o expectador.

Como espécie de “poema isento de todo o aparelho do escriba”, Mallarmé veria a dança enquanto superior ao próprio fazer poético. Nesse sentido, se a poesia necessitaria de uma figuração material – papel e tinta – para a comunicação entre

<sup>1</sup> «À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs justaposes qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleus, etc. Et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccoucis 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 du scribe. »

artista e público se efetuar, a dançarina, artista em essência espiritual e física, escreveria com seu próprio corpo, na articulação de seus gestos e na delicadeza do seu ritmo, um poema vivo que alcançaria poderosamente a percepção de seu público leitor ou observador de sua apresentação.

Em *Pensar a dança*, José Sasportes (1983, p.34) insiste no caráter abstrato das formulações de Mallarmé sobre a dança. Para o crítico, essa relação entre dança e linguagem, entre signo corporal e signo linguístico, seria justamente o que transporia as reflexões do poeta sobre a dança numa perspectiva diacrônica, social e cultural, para uma ênfase sincrônica, em que teor abstrato de suas considerações corresponderia tanto à dança, todas as danças, quanto ao poema, todos os poemas.

Da bailarina assim idealizada, Mallarmé inveja a liberdade com que produz o seu poema, o modo como se transforma em poema. Teria gostado de se encontrar assim revelado sobre a página branca, imagem rápida e imediata do poema que rodopia entre a cabeça e a mão. ‘Poema liberto de todo e qualquer instrumento do escriba’. Ter-lhe-ia apetecido ser a caligrafia do seu *Livro*, como a bailarina é a caligrafia da sua dança. Desta obsessão pessoalíssima em torno da bailarina, a dança ganha a dimensão de ‘Sonho Impossível’. Impossível para bailarina, não para o poeta.

Na visão de Mallarmé essas duas expressões artísticas, a dança e a poesia poderiam ser reunidas numa relação de signos, imagens e impressões. A dança, poema corporal, e a poesia, dança linguística, poderiam um ao outro emprestar suas essências visando a criação de uma obra que reunisse características e qualidades de ambas. Nessa relação, parece mesmo que na visão de Mallarmé a dança comportaria elementos ainda mais intensos do que a própria poesia. Como um expectador diante de uma bailarina todos os leitores seriam também espectadores do movimento poético e lírico de um poema.

De acordo com Sasportes (1983, p.34), “A dança seria então a mais real das artes, aquela que um poeta mais deveria invejar. A dança seria a representação espontânea de uma intuição. A tal ponto que Mallarmé aceita como um desafio pessoal a procura, ao nível das suas ambições, de uma escrita que pudesse alcançar uma proeza semelhante.”. Nesse sentido, a busca por um poema que reunisse em si a movimentação ritmada e a beleza visual da dança, seria continuada e, acreditamos, realizada na poesia de João Cabral de Melo Neto.

A obra de João Cabral de Melo Neto é reconhecida por uma organização poética em que palavra ou verso não adviriam, na proposta do escritor, da inspiração ou de uma impressão psicológica transposta para o discurso lírico. A influência de Mallarmé e Valéry vai além do que a estilística propõe entre o poeta brasileiro e os franceses. No caso de Valéry (1991), no livro *Poesia e pensamento abstrato*, o poeta

foi o primeiro a apresentar uma comparação importante entre as artes da poesia e da dança. Tal aproximação seria então melhor desenvolvida, tanto em teoria quanto em poesia por Mallarmé. Assim como os autores franceses lidos e estudados por Cabral, o poeta brasileiro observava na dança uma metáfora simbólica válida para a própria poesia que, dependendo de sua organização ou estruturação, produziria efeitos dissonantes e válidos enquanto construção poética. Além disso, o próprio Cabral era um grande admirador da dança, tanto de balé quanto da dança flamenca, fruição estética que levou para sua poesia.

Como artífice de seu verso, é perceptível nele uma precisão rítmica e uma preocupação com a ordenação e composição de sua poesia. No texto *A inspiração e o trabalho de arte* (1952), Cabral afirma que se espera de um poeta atual aquilo que teria de autêntico, o particular de sua própria visão do mundo e da arte.

Do mesmo modo que ele cria sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte. Cada poeta tem sua poética. Ele não está obrigado a obedecer a nenhuma regra, nem mesmo àquelas que em determinado momento ele mesmo criou, nem a sintonizar seu poema a nenhuma sensibilidade diversa da sua. O que se espera dele, hoje, é que não se pareça a ninguém, que contribua com uma expressão original. Por isso, ele procura realizar sua obra não com o que nele é comum a todos os homens, com a vida que ele, na rua, compartilha com todos os homens, mas com o que nele é mais íntimo e pessoal, privado, diverso de todos. (MELO NETO, 1994, p.724).

As observações de Cabral sobre a expressão poética dessa paisagem interior única e dissonante de expressões alheias ficam evidentes no modo como o poeta reconfigura a relação entre poesia e dança, que já havia sido posta por Mallarmé. Embora o poeta francês houvesse ele mesmo levado suas reflexões em prosa para poemas como “Herodiade” e “O Fauno”, não se encontra em sua obra uma experimentação de fato que levasse para a composição lírica a alusão do ritmo da dançarina ou da bailarina enquanto realização artística individual ou ideal. Já em Cabral, essa relação ganhará dupla figuração: primeiramente, como exemplificado do processo de criação poética, e posteriormente, como texto imagético num poema que é linguagem e imagem da dançarina andaluza.

O escritor pernambucano demonstrou grande fascínio pela dança como comparativo estético da poesia como também da literatura em geral. O poema *A Bailarina* exemplifica tanto o fascínio do poeta pela composição da dança quanto também sua relação com a sua composição lírica. Em contrapartida, Cabral, no período em que foi embaixador na Espanha, fascinou-se pela expressividade da dança flamenca, uma dança que, diferente do balé que almeja o etéreo e o vôo silencioso, marca sua relação com os passos firmes e batidos contra o tablado. Sua

grande admiração por esta dança resultou no poema *Estudos para uma bailadora andaluza*.

No caso do primeiro poema, percebe-se um movimento constante em que a própria imagem da dança reflete a movimentação do poeta em busca de seu verso. Como um movimento musicado incessante que não revela nada, a não ser a própria busca do artista, a relação aqui une tanto dança moderna quanto poesia moderna. Longe de representarem o mundo ou determinados sentimentos ou experiências subjetivas, ou mesmo relatos míticos – algo comum em dança e poesia até o século dezenove –, essa forma de expressão moderna traria a busca poética ou rítmica como principal tema de suas composições. Essa poesia que é dança, que é movimento, que é procura, pode ser perceptível em *A bailarina* (MELO NETO, 1994, p.68).

A bailarina feita  
de borracha e pássaro  
dança no pavimento  
anterior do sonho.

A três horas de sono,  
mais além dos sonhos,  
nas secretas câmaras  
que a morte revela.

Entre monstros feitos  
a tinta de escrever,  
a bailarina feita  
de borracha e pássaro.

Da diária e lenta  
borracha que mastigo  
Do inseto ou pássaro  
que não sei caçar.

Em seus versos, Cabral compõe um poema que se mantém afastado de qualquer correlação lógica entre o que poderíamos chamar de “leveza poética” e “harmonia na dança” visando criar um sentido próprio, repleto de referências que estão distantes do campo semântico que poderíamos associar primeiramente à obra de arte. Tais referências tanto produzem no leitor um estranhamento de sua expectativa inicial de leitura de um poema intitulado “A bailarina” quanto, igualmente, aproximam o verso do passo ritmado da bailarina ou da dançarina moderna. Essas primam mais pela impressão de surpresa diante do imprevisto no palco, do que pela adequação às experiências estéticas prévias de seu expectador.

Como exemplo dessa distância temática presente nas metáforas usadas pelo poeta, Marly de Oliveira, afirma que em *Bailarina* não se encontra “nenhuma imagem convencional, já esperada pelo leitor”, antes, na poesia de Cabral “[...] refoge o

explicitamente convencional e faz da imagem o núcleo do poema [...]” (MELO NETO, 1994, p.19 e p.20). Desse modo, a bailarina é “borracha” e “pássaro”, é real no poema, mas ilusão na “câmara do sonho” do eu lírico e, talvez, na do próprio leitor.

Termos de campos semânticos distantes são nos versos de *A bailarina* unidos numa mesma rede de significantes que se inserem ao tema geral da dança ou numa interpretação meta-ficcional do fazer poético. No poema, estranha-se a menção à “monstros”, “tinta”, “borracha”, “mastigação”, “inseto” e “caça”, todas palavras cujos sentidos apontam para pontos divergentes. Porém no poema de Cabral essas palavras díspares e distantes são “costuradas” como pertencentes ao mesmo sentido de um poema dedicado a uma característica respectivamente anormal, colorida, elástica, apreciável, delicada e desejada. Impressões nascidas das imagens aludidas no pequeno poema que alteram constantemente, a cada estrofe, a cada verso, a impressão de seu leitor e o impacto emotivo e rememorativo de sua variedade imagética.

Os manuais de literatura aproximam a poesia de Cabral da poesia concretista para a qual rigor, lirismo inexistente ou escasso, objetividade e afastamento de sentimentalismo parecem regra. Nesse aspecto, essas listas de caracteres mais afastam a impressão sensória de um poema do que auxiliam na sua abertura de sentido. Para Cabral, não é uma questão de falta de lirismo, sendo a bailarina, sua personagem, a dança, seu enredo, e o poema, seu meio, os exemplos ainda válidos de uma determinada impressão estética e lírica. Estes visariam despertar no leitor justamente uma impressão de delicadeza e experiência estética muito próxima da lírica tradicional.

Sobre a diferença entre a proposta de Cabral, em sua década anterior, em contraste com a exemplificada em *O engenheiro*, nesse volume começa-se a observar em sua obra um contraste entre experiência subjetiva, provocada pela sugestão de sentimentos ou impressões, e uma poética de imagens na qual o valor da experiência estética estaria na capacidade de povoar a mente do leitor com imagens precisas e contrastantes. Se em *Pedra do sono* tem-se um exemplo da primeira característica, uma poesia centrada mais em sugestões do que em imagens, em *O engenheiro* teríamos um exemplar da segunda, na qual se pode encontrar uma visão mais pictórica e classificatória enunciativa do mundo.

Especificamente em *A bailarina*, as imagens referenciais de Cabral são reforçadas e geram na mente do leitor não apenas a totalidade dos objetos referidos, como podem efetuar uma mutação da idéia que se teria do movimento resultante dos passos e da coreografia da bailarina. Ao apresentar uma bailarina feita de borracha e pássaro, o poeta altera na percepção sensorial, mental e imagética do leitor suas próprias referências possíveis ao movimento delicado, intenso e impossível da dançarina.

Poema publicado originalmente em *O Engenheiro*, de 1945, *A bailarina* seria um dos diversos meta-poemas do volume. Estes se apresentariam como exercícios líricos, distantes de todo e qualquer exercício metafórico, comumente associado à poesia. Nesse volume, “a semântica do vago”, presente em *A Pedra do Sono*, daria lugar à fase concretista, ou imagética precisa, do poeta. Nesse aspecto, a arte de Cabral apresentaria uma quantidade imensa de referências visuais concretas e uma diminuição do seu caráter metafórico. Tal diferença, que poderia parecer simples, se complexifica quando se contrasta *A bailarina* com *Estudos para uma bailadora andaluza*.

Nessa fase posterior de Cabral, o autor construirá poemas repletos de referências diretas, não metafóricas, revelando-os tão somente enquanto construto de palavras, enquanto arte sonora e negando-os qualquer valor de recriação ou reconfiguração de qualquer coisa que seja. Esse ponto é perceptível num poema em que a comparação com a movimentação dançada permanece como central, como acontece na obra *Quaderna*, de 1960, especificamente no poema *Estudos para uma bailadora andaluza* (MELO NETO, 1994, p.219). Nele, é aludida uma série de elementos externos à poesia, a dança ou mesmo à arte, visando, pela listagem daqueles, um aprofundamento da percepção do leitor no que concerne a estas.

Antes de adentrarmos nossa análise de *Estudos*, um rápido comentário sobre as principais diferenças entre o balé e a flamenco, diferença que marcará o contraste de imagens contidas em *A bailarina* com o poema seguinte. O balé é uma dança originalmente francesa, derivando seu nome do italiano *ballare*. Tendo sua origem relacionada aos triunfos franceses, festejos que homenageavam os deuses clássicos, daí a influência da mitologia greco-latina nas primeiras peças de balé. Seus princípios básicos são postura ereta, rotação dos membros inferiores, verticalidade do corpo e simetria de movimento. De forma oposta, o flamenco é um estilo de música e dança de origem cigana, em especial da região de Andaluza.

Segundo Maribel Portinari (1989, p.211), em *História da Dança*, o flamenco é uma “[...] mistura de culturas, raças, cores, religiões, classes e costumes, com um forte apelo emocional que relata a condição humana de viver dos povos que o formaram [...]”, tornando-se um dos ícones identificadores da cultura espanhola assim como o tango da cultura argentina. É uma dança que preza pela presença corporal, pela repetição dos passos e pela batida marcada e forte no tablado, sendo até mesmo o sapateado a base do acompanhamento dos instrumentos musicais.

A principal diferença entre os dois poemas de Cabral segue, basicamente, a mesma diferença entre os dois estilos de dança. Em *A bailarina* o eu lírico expressará o aspecto leve e adaptável do corpo da dançarina, remetente não apenas à imagem da borracha como também da tinta e do papel, num nítido exercício imaginativo em que a fluidez do passo ritmado da bailarina fará par com a fluidez do traço do poeta ou do escritor. O corpo da bailarina nem mesmo é mencionado nesse poema,

sugerindo que a leveza do balé transformaria o corpo da mulher em algo espiritual, etéreo e invisível para o olhar físico.

Em contrapartida, em *Estudos* (MELO NETO, 1994, p.219), pulularão imagens e sugestões à corporalidade da bailadora, assim como também de suas necessidades físicas e da sua movimentação material perceptível. O poema de 191 versos apresenta diversas imagens que referencialmente intensificam a imagem da dançarina ou bailadora flamenca diante de seu espectador. No decorrer das estrofes do poema, imagens como “fogo”, “égua e amazona”, “telegrafista”, “terra”, “livro”, “estátuas”, “espiga envolta em palha”, “vegetação”, entre outras que se mesclam no interior dessas imagens, potencializam o caráter visual da dança e também do poema, além da materialidade da dançarina.

Como exemplo dessa recorrente referência visual, citamos as primeiras estrofes do poema. Nela há uma combinação temática e sensorial entre a imagem da bailadora com a efervescência e a movimentação crepitante do fogo, o primeiro dos quatro elementos que serão, direta ou indiretamente referenciados no poema.

Dir-se-ia, quando aparece  
dançando por *siguiriyas*,  
que com a imagem do fogo  
inteira se identifica.  
Todos os gestos do fogo  
que então possui dir-se-ia:  
gestos das folhas do fogo,  
de seu cabelo, sua língua;  
gestos do corpo do fogo,  
de sua carne em agonia,  
carne de fogo, só nervos,  
carne toda em carne viva.

Ao aludir aos gestos, formas, imagens e sensações provocadas pelo crepitar das chamas, Cabral reinterpreta a imagem da bailadora que em sua movimentação arredia e marcada, de intensa batida e marcação, provocaria o mesmo efeito sobre o seu espectador. No artigo “*Estudos para uma bailadora andaluza’ e os elementos do flamenco*”, Isadora Eckardt da Silva (2007, p.2) menciona que diversos termos da música e da dança flamenca são aludidos no poema, evidenciando o conhecimento mesmo teórico e terminológico do poeta sobre a dança. Sobre o termo “*syguiriya*” a autora menciona que se trata de um dos *palos* flamencos, estes

[...] sempre usado em músicas tristes, com letras chorosas e melancólicas. A origem destes *palos* tristes está no fato de que os ciganos sempre sofreram muitas perseguições e eram sempre excluídos da sociedade. Portanto, cantavam e dançavam tais músicas tristes para expressar sua dor perante à

vida. Assim, esses ritmos tristes, quando dançados, exigem que a bailarina se mantenha sempre séria, pois não comportaria com esta dança uma expressão sorridente.

Além da imagem do fogo, Cabral também reconstitui este elemento preciso da dança flamenca, o *palo*, elemento que reforçaria o efeito dramático da dança, que diferente do balé em sua composição estética singela, expressaria sofrimento e lamentação. Ainda sobre a primeira relação proposta em *Estudos para uma bailadora andaluza*, o eu lírico sugere uma fusão entre os nervos e membros da bailadora andaluza com o movimento espontâneo e voraz do fogo. A imagem que Melo Neto (1994, p.219) deseja provocar na mente do leitor é a de um movimento incessante em que mulher e fogo são unos na movimentação da dança.

Na estrofe seguinte, esse caráter do fogo será anexado ao aspecto voraz, faminto e sedento dessa imagem de mulher que dança impondo sua presença no tablado, fazendo retumbar sua presença como o fogo crepitante. Num movimento que consome a si própria, essa dançarina almeja o “gosto de chegar-se ao fim, / de atingir a própria cinza”, findar-se no movimento incessante da dança. Entretanto, essa mesma imagem de fogo crepitante ao mesmo tempo desfaz-se em uma presença gélida, visto

[...] que somente ela é capaz  
de acender-se estando fria,  
de incendiar-se com nada,  
de incendiar-se sozinha.  
Subida ao dorso da dança  
(vai carregada ou a carrega?)  
é impossível se dizer  
se é a cavaleira ou a égua.

É interessante notar o modo como Cabral mescla imagens de oposição lógicas e temáticas para novamente adular a capacidade de visualização imagética do leitor, a mesma adulteração de movimento e som, de passo e ritmo, que marca o esforço da dança flamenca. De fogo crepitante, a bailadora transmuta-se em cavaleira e égua, em corrida veloz, em “energia retesa”, em “tensão / de quem vai montado em sela, / de quem monta um animal” com precisão e treino, dominando “sob a rédea” o movimento do animal. Se havia uma determinada leveza na imagem faiscante e devoradora do fogo, aqui o que o poeta reforça é a estrutura marcada, firme, precisa do passo flamenco.

Após essas duas imagens aludidas na listagem pictórica do poema de Cabral, o eu lírico afirma que há algo de recepção de mensagens etéreas nessa bailadora. Para melhor comportar essa impressão, o observador narrador de *Estudos* transforma a atenção e a precisa observação de seu próprio movimento numa imagem extática,

porém receptiva. Na linguagem lírica imagética de Melo Neto (1994, p.219), na pausa da dançarina flamenca

Há nessa atenção curvada  
muito de telegrafista,  
atento para não perder  
a mensagem transmitida.

A própria musicalidade marcada do poema faz par com as pausas previstas e ensaiadas da dançarina, que num silêncio de música e gestos, retoma a atenção primeira do expectador. A partir dessa imagem, proliferam nas estrofes seguintes outras figuras da mesma profusão entre o movimento da dança flamenca e os caracteres imagéticos díspares que ressaltam a diversidade de impressões sensoriais e visuais que o eu lírico provoca sobre o leitor em sua descrição.

Depois de mencionar a folhagem, a relva e a vegetação que a dançarina apenas sugeria despir, em seus véus e tecidos, o eu lírico finaliza o poema reforçando o efeito que a imagem da dança teria sobre seu expectador. Tal efeito é o mesmo de um desejo não realizado, de uma vontade não satisfeita, efeito responsável justamente pela curiosidade próxima de uma apresentação futura em que tais possíveis segredos de mais uma vez seriam prometidos, porém nunca, totalmente revelados.

Ou então é que essa folhagem  
vai ficando impercebida:  
porque terminada a dança  
embora a roupa persista,  
a imagem que a memória  
conservará em sua vista  
é a espiga, nua e espigada,  
rompente e esbelta, em espiga.

A corporalidade da bailadora andaluza, perpassada pelas imagens do fogo, da água e da cavaleira, da taquígrafista, das folhas de relva e por fim da espiga, entre outras que margeiam os versos e as estrofes do poema, resultam numa impressão sensorial preponderantemente visual. Nessas imagens, a interpretação do espectador da dançarina ou do leitor do poema segue a lógica ilógica de impressões imagéticas de um eu lírico preso na própria malha de figurações imaginárias.

Desse modo, em *A bailarina e Estudos para uma bailadora andaluza*, Cabral opõe não apenas dois estilos de dança, nesse caso o balé e a dança flamenca. Ele igualmente expressa em forma lírica, nas oposições mesmo estilísticas que o gênero poético permite, dois movimentos opostos do próprio homem: a imaterialidade da criação artística e a substancialidade dos desejos e dos movimentos do corpo.

Como vimos há uma relação pertinente entre arte literária e arte da dança que perpassa diferentes espaços e tempos. No caso de Mallarmé, o poeta francês é um dos primeiros escritores a abordar a relação entre a dança enquanto metáfora para o movimento de escrita do poeta. Na poesia de Cabral, essa relação é duplamente dimensionada. Num primeiro plano, na figuração da dança enquanto esboço de percepções estéticas e também poéticas. Posteriormente, como realização metafórica e referencial de diversos elementos que intensificam a experiência do observador/leitor.

Fixada no palco da memória, entre os volumes da poesia e de outras artes, a dança, quer no balé ou na expressão flamenca, caracterizada nos dois poemas de Cabral se fixa justamente naquilo que o expectador ou leitor tem de mais íntimo: o elenco de objetos e impressões visuais que perpassam suas experiências afetivas. Num movimento de desnudamento imaginário, a dança revela-se na nudez da bailadora flamenca como expressão de uma poesia intensa e sempre inconclusa, infinda. Relação concebida criticamente por Mallarmé. Relação realizada poeticamente por Cabral. Dança poética e poesia de dança. Discursos e signos que se entrelaçam entre as possibilidades que a analogia poesia/dança comporta.

TAVARES, E. F.; WERNER, J. de A. T. The poetic art as dance: the image of female dancer in Mallarmé's texts and in Cabral's poems. **Itinerários**, Araraquara, p.145-160, July/Dec. 2010.

■ **ABSTRACT:** *In the nineteenth century, dance and music required a degree of autonomy from other arts, especially for the centrality that the literary writer, as critic or as a composer of music or of opera librettos, exerted. The aim of this paper is to study the thematic relation between a French poet, Stéphane Mallarmé, and the Brazilian poet, João Cabral de Melo Neto, concerning their admiration for the dance. Mallarmé sets it as a corporeal sign that united the traces of material beauty with poetic expression. In Cabral's poetry, this relation is expressed in *A bailarina* and *Estudos para uma bailadora anduluza*.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Dance. Art criticism.*

## Referências

FARGUEL, R. W. M. **Figuras da dança**. Lisboa: Fundação Caouste Gulbenkian, 2001.

FELICIO, V. L. G. A ação teatral: espaço da ambivalência, tempo da reciprocidade. **Psicologia – USP**, São Paulo, v.5, n.1-2, p.115-129, 1994.

MALLARMÉ, S. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1945.

Itinerários, Araraquara, n. 31, p.145-160, jul./dez. 2010

MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**: volume único. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDONÇA, J. **A dança de Salomé na literatura e nas artes**. João Pessoa: Editora Idéia, 2007.

OLIVEIRA, M. de. (Org.). Introdução à obra de João Cabral de Melo Neto. In: MELO NETO, J. C. de **Obra completa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.19-20.

PORTINARI, M. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SASPORTES, **Pensar a dança**: a reflexão estética de Mallarmé e Cocteau. Vila de Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

SILVA, I. E. da. “Estudos para uma bailadora andaluza” e os elementos do flamenco. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v.3, n.2, jul/dez. 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/5078/2907>>. Acesso em: 19 set. 2008.

VALÉRY, P. **Poesia e pensamento abstrato**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Recebido em 10/01/2010

Aceito em 25/06/2010

