

**A SEDUÇÃO DA MULHER
NOS CORPOS DO MUNDO:
UMA LEITURA DO POEMA
*ESTUDOS PARA UMA
BAILADORA ANDALUZA,*
DE JOÃO CABRAL DE MELO
NETO**

*A WOMAN'S SEDUCTION ON
THE WORLD'S BODIES: A
READING OF THE POEM
ESTUDOS PARA UMA
BAILADORA ANDALUZA, BY
JOÃO CABRAL DE MELO NETO*

**Juscilândia Oliveira Alves Campos¹
(UNEB)**

¹Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, Bahia, Brasil. Professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus XIII, Itaberaba, Bahia, Brasil. E-mail: landacampos@yahoo.com.br.

RESUMO: O artigo tem como finalidade discutir o processo de investimento simbólico no jogo de erotização mulher/mundo, na poética de João Cabral de Melo Neto, lançando um olhar principalmente sobre o poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, publicado no livro *Quaderna*. A análise do texto ocorre a partir de um diálogo com poemas desta e de outras obras cabralinas que evidenciam essa temática.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral; poesia; mulher; erotismo.

ABSTRACT: The article aims to discuss the process of symbolic investment in the game of eroticization woman / world, in the poetry of João Cabral de Melo Neto, looking mainly at the poem “Estudos para uma bailadora andaluza”, which was published in the book *Quaderna*. The analysis of this text occurs from a dialogue with poems of this and other works of the author that makes evident this theme.

KEYWORDS: João Cabral; poetry; woman; eroticism.

Quaderna (1960) é um dos livros de João Cabral de Melo Neto onde o erotismo ocorre com maior incidência, pois dos vinte textos que o compõem, dez abordam essa temática. Em oito desses poemas é predominante a presença do feminino, sendo o corpo da mulher objeto de desejo do eu poético. Os outros dois textos tratam do erotismo, mas por meio de enfoques diferentes: um descreve a relação sexual de um casal e o outro se refere à feminilidade de Sevilha.

Nessa obra também é frequente o uso de elementos concretos para representar o corpo feminino e toda sua sedução. João Cabral apresenta um lirismo erótico mediante um enlace entre a figura feminina e os corpos do mundo. Conforme Rubens Pereira (2004, p. 236), “João Cabral apreende de elementos naturais e de formas concretas as imagens de recantos e encantos eróticos: a mulher que acolhe como casa, que envolve como água, que acende como fogo etc”.

É importante observar que, coberta ou despida, a mulher é envolvida por uma atmosfera marcada por intensas ensorialização, atmosfera da qual vazam vibrações de desejos e seduções. Essa consubstanciação do universo feminino aos corpos do mundo denuncia uma imprevista constelação de erotismo da mulher que atinge uma dimensão cósmica. Em contrapartida, a própria natureza se erotiza, disseminando vibrações do desejo por toda parte, envolvendo o fogo, a terra, a água e o ar, além de outros elementos naturais e culturais.

Assim, o olhar do poeta busca incessantemente o erótico da figura feminina nas formas e forças que nos envolvem. Tal olhar é intensamente intrínseco e transcendente, posto que vai além da aparência, ao perceber a presença feminina em tudo. Rubens Pereira (1999, p. 129) informa que a poética de João Cabral possibilita-nos observar que “nem tudo é mulher, mas existem vibrações femininas por toda parte”: numa casa, gaiola, onda, rio, poço, seda, frutas, árvore, estátua, espiga de milho.

Ainda com base no pensamento do crítico, podemos dizer que a mulher, principalmente em *Quaderna*, “recebe a carga intensiva de um erotismo que, estranhamente, emerge do mundo em suas diversas faces ou manifestações” (PEREIRA, 2004, p. 237). No livro, ocorre um “movimento figurativo em que a sedução da mulher passa por processos, ao mesmo tempo de *aderência* (ao mundo dos sentidos) e de *mutação* (das formas e de elementos vitais na determinação dos seres do mundo)” (PEREIRA, 2004, p. 237).

O poeta pernambucano, ao inventar configurações imaginárias do corpo-mulher-mundo, mostra os pontos de “femeeza” desse corpo a partir da dança de gestos sensuais, levantando hipóteses do prazer advindo da figura feminina desenhada. Em *Quaderna*, é o erotismo que propicia essa interseção entre a mulher e as coisas do mundo. Neste sentido, falar do erotismo, em Cabral, é também “falar com coisas”, pois “As coisas, pordetrás de nós,/ exigem falemos com elas,/ mesmo quando nosso

discurso/ não consiga ser falar delas”²² (EPD, p. 246-7). Essa estrofe extraída do poema “Falar com coisas”, do livro *Agrestes* (1985), leva-nos a perceber que, para o autor, o uso da linguagem implica um diálogo com as coisas que constituem o nosso universo, pois “falar sem coisas é / comprar o que seja sem moedas: / é sem fundos, falar com cheques, / em líquida, informe diarreia” (EPD, p. 247). De acordo com João Alexandre Barbosa (1996a, p. 244), essas coisas são “objetos da realidade [...] de que são extraídos modos de ser, formas, linguagens”. Podemos dizer que, em *Quaderna*, por exemplo, a linguagem do objeto é veículo de apreensão da figura feminina; a sedução da mulher é dita através do diálogo com a terra, o fogo, uma casa vazia, as frutas pernambucanas etc.

Mediante o diálogo entre a energia e o corpo da mulher em consonância com diferentes elementos do mundo, o desejo erótico cria um jogo entre a interioridade e a exterioridade do corpo. Conforme Helânia Cardoso (2003, p. 88-9), em Cabral,

a figura feminina pode ser percorrida por fora e por dentro, entrelaçando o motivo feminino ao processo de organização da linguagem literária. O caráter metalinguístico dos poemas reforça a preocupação do poeta em negar a caracterização prosaica da mulher, vista tradicionalmente como objeto de contemplação exterior.

Antonio Carlos Secchin (2003, p. 192) esclarece que, já em *Pedra do sono* (1940-1), João Cabral expõe um lirismo “avesso à tradição do confessionalismo e à retórica da exacerbação lírica”. E Eduardo Portela (apud MERQUIOR, 1996, p. 119) relata que João Cabral é

o primeiro poeta do antilirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue a um conceito, uma só música, sem a exatidão e a nudez do único som necessário – portanto, o poeta que

primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobresmelodias, a sugestão deslizante, mas sobretudo com o acessório, o accidental, a obra do acaso e da sua irmã inspiração.

Diante disso, concordamos com o pensamento de João Alexandre Barbosa (1996b, p. 81) quando diz que, em *Quaderna*, o lirismo erótico-amoroso não é “facilitado pela tradição do tópico”. E acrescenta que, nessa obra, “este lirismo entra sempre pela via que é a característica maior do poeta, isto é, pela lucidez com que faz da linguagem a própria imitação do objeto a ser nomeado” (BARBOSA, 1996b, p. 81).

Vale salientar que, em *Quaderna*, muitas vezes o erotismo é apresentado por meio de contrastes. Em alguns momentos, o poeta estabelece uma tensão entre o dentro e o fora, tensão esta que, quase sempre, sugere o movimento do ato sexual. Dessa forma, a mulher atrai pela sua força e fertilidade terrestres, pelos seus movimentos líquidos e pela sua carne e nervos de fogo, comotambém pelos espaços “de dentro”, pelos seus vazios receptivos, à maneira, por exemplo, de uma casa vazia.

O poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, publicado em *Quaderna*, está dividido em seis partes e cada uma delas é composta por oito quadras constituídas em redondilha maior. Nesse poema, observamos que dos movimentos corporais da bailadora desencadeiam imprevistos corpos de mulher, ou melhor, em cada parte do poema, surge um agenciamento do corpo da bailadora com um novo comparante: fogo, égua, mensagem de telegrafia, árvore, estátua e espiga.

A bailadora assemelha-se a uma figura poliédrica que, em um ritmo circular e frenético, vai-se dando a ver, face por face, ou seja, a cada movimento distinto da dançarina, surge uma figura nova. Ainda podemos comparar a bailadora a um caleidoscópio, que reflete às retinas do observador um movimento contínuo de combinação de imagens que não se repetem.

Conforme Benedito Nunes (1971, p. 115), no poema, “a identidade categorial entre dois termos é postulada apenas como hipótese descritiva”. Neste sentido, as acoplagens entre a bailadora e um outro ser acontecem de forma hipotética, o poeta não afirma a identidade entre os dois elementos comparados, e sim, sugere-a ou dá a ideia de possibilidade:

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguriyas*,
quecom 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. (SA, p. 199).

O elemento fogo, ao ser comparado com a dançarina, ganha animação e eroticidade. O fogo é decomposto em partes características dos seres vivos: folha, cabelo, língua, carne, nervos. O erotismo está na sugestão da “agonia”, ardência e energia que vai se intensificando em uma ordem gradativa crescente no corpo-fogo da bailadora, constituído de “carne toda em carne viva”. A vivacidade oriunda do dinamismo da dança atinge primeiro as partes do corpo, para depois o tomar por completo em fogo. Notamos que o termo comparado se embute no comparante, pois a bailadora transforma-se em mulher-fogo. Daí a presença de “duplo e recíproco movimento: a mulher mineraliza-se na matéria ígnea, e o fogo anima-se nos elementos humanos a ele outorgados” (SECCHIN, 1999, p. 136).

A respeito do poema, Secchin (1999, p. 135) também diz que ele é todo mapeado por um consórcio entre o desejo de representar

algo e a indagação da possibilidade dessa representação. E aponta que “o movimento da bailadora se exerce numa espécie de palco duplo, em que ao desafio da dança corresponde o desafio à linguagem que tenta sua apreensão” (SECCHIN, 1999, p. 135), portanto, o fogo surge como meio de aproximação entre essas duas linguagens: a da poesia e a da dança flamenca. Segundo Luiz Costa Lima (1995, p. 299), “o título da composição já ensina a maneira da abordagem: [...] estudo não dos sentimentos que desperte – estes ficarão sob as palavras dos versos – mas da figura acesa. Por isso estudo não propriamente da dançarina, mas da dança, do corpo em dança”.

O crítico afirma que, “na identificação da que dança com a imagem do fogo, não se contrai o fogo na intimidade da mulher, o que se daria pela conversão da imagem em metáfora (mulher de fogo, por exemplo, em metáfora-clichê da sensualidade)”(COSTA LIMA, 1995, p. 299). Paralelo, “são as entranhas dançadas que constituem a imagem do fogo” (COSTA LIMA, 1995, p. 299).

O signo “fogo”, agregando-se às propriedades da figura feminina, nuança os encantos e a natureza íntima da dança flamenca (“gestos do fogo”; “gestos das folhas do fogo / de seu cabelo, sua língua”; “carne de fogo”). De acordo com Luiz Costa Lima (1995, p. 300), “esse corpo de ardor [da bailadora] está mais para o corpo vivo pelas facas que cultiva do que para o corpo que, por sua ardência e sensualidade, carnalmente cativa”. Notamos, então, um rompimento com a poética tradicional, pois a figurada feminina, em *Quaderna*, sempre se apresenta de forma inaugural, descartando os atributos consagrados pelos poetas das gerações anteriores (SENNA, 1980, p. 111).

Além do dinamismo, na bailadora também se advinha outro caráter do fogo: o “mesmo gosto de extremos, / de natureza faminta, // gosto de chegar ao fim / do que dele se aproxima, / gosto de chegar-se ao fim, / de atingir a própria cinza” (SA, p. 199). Se o fogo, com sua chama vermelha, devora a tudo que o

toca, transformando em cinza, a bailadora também tem o momento de finalização da sua dança, que é quando cessa os movimentos de seu corpo e assume a posição de estátua, “como que talhada em pedra”(SA, p. 204).

Nas estrofes seguintes, o “fogo” é visto como insuficiente para retratar o devir que a figura feminina pretendeu incorporar. Ivo Barbieri (1997, p. 79) observa que, na primeira estrofe do poema, “a imagem do fogo, com que se identifica a mulher dançando, é analiticamente decomposta nas quatro estrofes seguintes e literalmente negada nas três subsequentes”. Mais adiante, o crítico acrescenta que “a bailadora, então, se identifica e não se identifica com a imagem escolhida” (BARBIERI, 1997, p. 79). O fogo e a bailadora divergem no fato de esta se incendiar sozinha, pois possui o poder da autocombustão, enquanto aquele precisa de um agente causador da sua primeira faísca:

Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogão é capaz
como ela é, nas *siguiriyas*,
de arrancar de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,
que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha. (SA, p. 200).

Mais uma vez, o fogo cede à mulher um de seus elementos peculiares: a faísca, que irá desencadear na bailadora duas ações ainda inerentes ao fogo: acender e incendiar. Em “Dois PS a um poema”, de *A educação pela pedra* (1966), João Cabral parece sintetizar essa relação fogo/dança, observando que a imagem do fogo é

insuficiente para traduzir a bailadora andaluza tanto dentro quanto fora da dança:

Certo poema imaginou que a daria a ver
(suapessoa, fora da dança) com o fogo.
Porém o fogo, prisioneiro da fogueira,
tem de esgotar o incêndio, o fogotodo;
e o dela, ela o apaga (se e quandoquer)
ou o mete vivo no corpo: então ao dobro.
Certo poema imaginou que a daria a ver
(quandodentro da dança) com a chama:
Imagem pouca e pequenapara contê-la,
Conter sua chama e seu mais-que-chama.
E embora o poema estime que a imagem
não conteria tudo dessa chamazozinha,
que por si se ateia (se e quandoquer),
de quanto o mais-que-chama nãoestima;
pois vale o duplo de uma qualquerchama:
estas só dançam da cinturaparacima. (EPD, p, 14).

O poeta confirma o fato de a bailadora diferenciar-se do fogo, por relatar o poder da autocombustão e de intensificar as suas eróticas chamas de acordo com sua vontade. Portanto, assim como em “Estudos para uma bailadora andaluza”, Cabral mais uma vez nega a possibilidade de o fogo dizer a mulher, visto que a bailadora exerce um domínio sobre o seu fogo interno, acendendo-o “se e quando quer”; já o fogo, “prisioneiro da fogueira, / tem de esgotar o incêndio”. Nem as chamas são capazes de traduzir o dinamismo da bailadora (seu “mais-que-chama”), pois “estas só dançam da cintura para cima”.

Conforme Helânia Cardoso (2001, p. 71), em outro momento, no livro *A educação pela pedra*, como poema “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, “o poeta reintroduz as imagens da brasa e da chama, mas relacionadas às mulheres espanholas e aos seus *cantes*”. Quando “Bernarda de Utrera arranca-se o *cante* / [...] usa a Brása íntima no

quando breve / em que, brasa apenas e embrasa viva, / arde numa dosagem exata de si mesma: / brasa estritamente brasa, in excessiva” (EPD, p. 11); já Fernanda de Utrera quando “arranca-se o *cante* / [...] usa a brasa íntima no quando longo / em que rola calor abaixo até a pedra; / no da brasa em pedra, no da brasa do frio: / para daí reacendê-la, e contra a queda” (EPD, p. 11).

Como podemos observar, na poética de Cabral, o símile fogo é muitas vezes agregado à imagem da mulher, representando-lhe o corpo de pulsação carnal, “mais-que-chama”; embora, outras vezes, a imagem ígnea seja incapaz de denotar por completo as chamas mais íntimas dessa mulher cabralina de gestos e corpo todo em carne viva.

É necessário ressaltar que, no texto “Os quatro elementos”³, João Cabral trata da natureza do fogo: informe, obscuro e inatingível por palavras. Para o poeta, o fogo é “um só como o homem” também o é: “Acaso sempre renovado/Da luz elétrica que se acende/De um sol que sempre nasce/Criando as profundezas/Debaixo do céu e dentro do meu quarto” (MELO NETO, 1996, p. 56). Assim, notamos que o fogo é um elemento incidente na poesia de Cabral, principalmente nas imagens relacionadas ao erotismo da mulher. A figura feminina incendeia-se perante a realização de uma dança e de um canto altamente sensuais.

Já na segunda parte do poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, percebemos que a bailadora se isenta do comparativo mineral (o fogo) e arraiga-se à analogia animal: “cavaleira” e “égua”.

Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível de se dizer
se é a cavaleira ou a égua.
Ela tem na sua dança
toda a energia retesa
e todo o nervo de quando
algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão
de quem vai montado em sela,
de quem monta um animal
e só a custo o debela,
como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressentido e mandado
e obedecendo protesta. (SA, p. 200).

João Cabral utiliza-se dos comparantes cavaleira e égua, ou melhor, da tensão entre tais elementos na disputa que definirá o dominador e o dominado, para mostrar que na dança flamenco ocorre também uma luta entre a bailadora e a sua dança, pois há momentos em que o poeta não sabe quem exerce o comando dos movimentos corporais: se é a bailadora quem domina ou se ela é dominada pela dança inervada.

Nesse ínterim, toda a natureza da dança da bailadora andaluza é traduzida por uma união entre a cavaleira e a égua. O dinamismo da bailadora assume a esquivança do cavalo quando se encrespa e a força de quem monta esse animal e só com muito desprendimento de energias o pacifica. Se traçarmos uma “linha fronteiriça” entre a égua e a cavaleira, a dança da bailadora perde a sua nova imagem, captada pela consubstanciação do elemento humano (cavaleira) com o animal (égua), e não mais apreendida pelo fogo:

Então, como declarar
se ela é égua ou cavaleira:
há uma tal conformidade
entre o que é animal e é ela,
entre a parte que domina
e a parte que se rebela,
entre o que nela cavalga
e o que é cavalgado nela,
que o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,

que são de uma mesma coisa
e que só um nervo as inerva,
e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira. (SA, p. 201).

Conforme Rubens Pereira (1999, p. 155), “as fulgurações das forças selvagens e eróticas ganham dinamismo ao longo das estrofes, potencializando a *tensão* que radicaliza os corpo sem trânsito [da bailadora, da cavaleira e da égua]”. O crítico também relata que “o *nervo*, agora, conduz a energia singular que desperta a animalidade mais arisca que há no cavalo e na bailadora” (PEREIRA, 1999, p. 155). Nesse caso, a bailadora atrai o olhar do poeta pelas suas imagens eróticas que denotam vivacidade e uma força selvagem, dando-se cada vez mais em espetáculo.

Na parte seguinte, João Cabral compara o som produzido pelo movimento das pernas da bailadora com a telegrafia. O poeta se questiona se realmente seria telegrafia, já que são ininteligíveis “aquelas respostas que / suas pernas [da bailadora] pronunciam” (SA, p. 201). Logo adiante temos a confirmação, embora ainda hesitante:

Mas depois já não há dúvida:
É mesmo telegrafia:
Mesmo que não se perceba
a mensagem recebida,
se vem de um ponto no fundo
do tablado ou de suavida,
se a linguagem do diálogo
é em código ou ostensiva,
já não cabe duvidar:
deve ser telegrafia:
basta escutar a dicção
tão morse e tão deflorida,

linear, numa só corda,
em ponto e traço, concisa,
a dicção em preto e branco
da sua perna polida. (SA, p. 202).

A imagem “dicção em preto e branco” confirma a objetividade e a racionalidade com que Cabral conduz o seu discurso, ainda que seja sobre o lirismo erótico-amoroso. Segundo Luiz Costa Lima (1995, p. 303), “a expressão cabralina se compara a um bloco que fosse por inteiro coberto de preto e branco, suas escassas cores, de sua pausada lucidez, de seu olho-tato”. Para o crítico, “o poeta assume papel de comando sobre a linguagem – papel de construtor e não de vidente ou inspirado – para que ative a realidade e não a aceite constituída”(COSTA LIMA, 1995, p. 303). Diante disso, Costa Lima (1995, p. 303) cita o fato de “não ser estranha a convivência de tematizações tão separadas como a amorosa e a participante”; como, por exemplo, na parte seguinte do poema, a bailadora e o camponês apresentam-se próximos em suas relações com a terra, pois a bailadora “a trata com a dura / e muscular energia / do camponês que cavando / sabe que a terra amacia // Do camponês de quem tem / sotaque andaluz caipira / e o tornozelo robusto / que mais se planta que pisa” (SA, p. 203).

Essa proximidade entre a bailadora e o camponês, conforme Costa Lima (1995, p. 303), não estaria presente no poema amoroso tradicional. A partir desse fato, o crítico diz que, na poesia cabralina, “o amor não é uma trégua na realidade, assim como a ‘bailadora’ não se confunde com seu esgarçar-se aéreo, a bailarina” (COSTA LIMA, 1995, p. 303). Ao contrário, a bailadora é “Árvore que estima a terra / de que se sabe família / por isso trata a terra / com tanta dureza íntima” (SA, p. 203).

Na quarta parte, a bailadora estabelece com a terra uma troca de energias, como se, ao amaciá-la com seus calcanhares, apascentasse a terra e a si mesma. A bailadora assume também um

símile vegetal: “se quer uma árvore / firme na terra, nativa, / que não quer negar a terra / nem, como ave, fugi-la” (SA, p. 203). Mulher e terra possuem os mesmos atributos: são “fortes, terrenas, maciças”. A terra é ponto de fortalecimento para a bailadora, pois “se orgulha de ser terra / e dela se reafirma, / batendo-a enquanto dança, / para vencer quem duvida” (SA, p. 203). Se na primeira parte do poema há o desafio da dança à linguagem que tentar captá-la, agora o desafio da bailadora é para quem a assiste e duvida de sua natureza terrena.

Na poesia de Cabral são vários os momentos em que percebemos a terra sendo representada pelo elemento feminino, ou seja, a terra é comparada a uma mulher sensual e atraente. Isto ocorre em *O rio* (1954) e em *Morte e vida Severina* (1956), com as terrasfêmeas da Zona da Mata e dos canaviais. Em outros poemas, a lama apresenta-se como morna mulher que se entreabre ao contato do homem, como em “Pescadores pernambucanos”, do livro *Serial* (1961), ou como “acolhimento de mulher”, com “carinho de carne de coxa”, como em “Aventura sem caça ou pesca”, de *Crime na Calle Relator* (1987).

Em *A educação pela pedra*, no poema “Nas covas de Guadix”, a terra também é vista como feminina e estabelece duas relações distintas com o cigano. De início, a relação homem/terra não atinge o plano sexual, pois o cigano “dorme na terra uterinamente, / dormir de feto, não o dormir de falo; / dentro dela, e nela de corpo inteiro, / dentro mais de ventre que de abraço” (EPD, p. 17). O cigano repudia “o hálito sexual da terra sob o arado”; ele pouco a cultiva, foge do contato com a terra, “de afagá-la, / dela carne nua ouviva, ou esfolado; / jamais a toca, se quer calçadamente, / senão super calçado: de cavalo, carro” (EPD, p. 17). Já nos últimos quatro versos, o poeta sugere a possibilidade de o cigano efetivar uma relação sexual com a terra, pelo fato de “o cigano das covas / dormir na entranha da terra, enfiado; / escavando a cova sempre, para dormir / mais longe da porta, sexo inevitável” (EPD, p. 17).

Na poética de João Cabral, a terra também mostra a sua feminilidade e fecundidade através de metáforas uterinas, como, por exemplo, em *A educação pela pedra*, no poema “Na Baixa Andaluzia”, em que a “incasta” terra andaluza é “sem menopausa”, é terra “que fácil deita e deixa, nunca enviúva, / e que de ser fêmea nenhum for no cura”(EPD, p. 35). Na Andaluzia até mesmo

a terra das telhas, apesar de cozida,
nem cessa de parir a ninfomania.

.....
A terra das telhas, apesar de cozida,
não cessa de dar-se ao que engravida:
segue do feminino; aliás do gênero
as cidades ali, sem pedrançamento,
feitas só de tijolo de terra parideira
de que herdamos traços de fêmea. (EPD, p. 35-6).

A feminilidade da Andaluzia evidencia-se a partir das metáforas uterinas que a classificam como uma terra-mulher. Diversas relações entre a figura feminina, a terra e a fecundidade são evidenciadas em várias épocas e civilizações. Conforme Mícea Eliade (1992, p. 120-1), em *O sagrado e o profano – a essência das religiões*, “a mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra; odor à luz é uma variante, e mescla humana, da fertilidade telúrica”. E acrescenta: “todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica”(ELIADE, 1992, p. 120-1). Ainda de acordo com o autor, “a sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da *Terra Mater*, da mãe universal” (ELIADE, 1992, p. 120-1). Como podemos notar, as relações da mulher com a terra, principalmente no que diz respeito à fecundidade, ocorrem desde a época primitiva do homem e perduram até hoje, só que sofrendo transformações e sustentando outros significados mediante a sociedade e a cultura em que estão inseridas.

No poema “A bailadora andaluza”, ainda sobre a quarta parte, ao contrário da bailarina clássica, que aparece descrita como uma “ave assexuada e mofina”, denotando leveza, infertilidade e fragilidade, a bailadora andaluza herdou de sua família-terra a dureza, a fertilidade e a força. A bailadora é “árvore plantada na terra, oposta em tudo ao pássaro em vôo cuja natureza pretende imitar a bailarina” (SENNA, 1980, p. 110).

Em *Quaderna*, enquanto a bailadora dança batendo na terra, no livro *O engenheiro* (1945), a bailarina dança “mais além dos sonhos, / nas secretas câmaras / que a morte revela” (SA, p. 32). Se a bailadora caracteriza-se por atributos que remetem à dureza da terra, a bailarina participa de um ambiente de leveza, retratado por palavras como sono, sonho, pássaro, voo. Segundo Marta de Senna (1980, p. 109), “a suavidade da bailarina a faz evaporar-se, a contundência da bailadora a torna cada vez mais sólida”.

É frequente, em algumas entrevistas, a simpatia de João Cabral pela dança flamenca, como também o seu desinteresse pelo balé clássico. O poeta, em resposta à entrevistadora Lana Lage, afirma que “o esforço da bailarina é negar a lei da gravidade. A bailarina dança na ponta dos pés e sempre dá uns saltos assim para dar a impressão de que não está sujeita à lei da gravidade” (CABRAL apud ATAYDE, 1998, p. 19). Quanto ao flamenco, o poeta diz que ocorre exatamente o contrário: “É uma dança de patada no chão. O dançarino dá patadas no chão” (CABRAL apud ATAYDE, 1998, p. 19). E acrescenta à sua resposta um fato por ele vivenciado:

No Rio, fui ver um balé e me sentei numa das primeiras filas, e tive a maior decepção da minha vida! Porque se você fica muito perto do palco, quando a bailarina dá aquele salto, quando ela cai, você ouve aquele barulho – ‘tum’. De repente o encantamento desaparece por completo! Você vê que a gravidade é muito mais forte que aquele fingimento.⁴ (CABRAL apud ATAYDE, 1998, p. 19).

Na quinta parte, João Cabral sugere o fim da dança e compara a bailadora a uma estátua talhada em pedra. Mais uma vez, a mulher assume um símile mineral, e nela é pinçada a resistência da rocha. A mulher-estátua, que sustenta a mesma posição no início e no final da dança, apesar de aparentemente iguais, divergem naquilo que desafiam:

A primeira das estátuas
queela é, quando começa,
parece desafiar
alguma presença interna
que no fundo dela própria,
fluindo, informe e sem regra,
por sua vez a desafia,
a ver quem é que a modela.
Enquanto a estátua final,
por igual queela pareça,
que ela é, quando um estilo
já impôs à íntima presa,
parece mais desafio
a quem está na assistência,
como para indagar quem
a mesma façanha tenta. (SA, p. 204).

A imagem das duas estátuas usada pelo poeta para representar a fixidez da bailadora, no momento em que inicia a dança e no instante em que a termina, desperta um duplo desafio: a primeira estátua autodesafia-se, “a ver quem é que a modela”, o que nos faz lembrar da segunda parte do poema, quando o poeta insinua que no flamenco não se sabe quem comanda, se a bailadora ou a própria dança; já a segunda estátua desafia quem a assiste, como se questionasse quem teria a audácia de imitá-la.

A expressão “estátuas acesas”, além de denotar a vivacidade do fogo, o que remete à homologia entre mulher e fogo, ocorrida

na primeira parte do poema, também se opõe à ideia anterior de estaticidade das estátuas inicial e final. Essa expressão é construída por uma imagem de cunho contraditório: “estátua” remete a algo fixo, parado, enquanto que “acesa” lembra-nos fogo e, conseqüentemente, a mobilidade ou a dança das chamas. Em *Agrastes* (1985), no poema “Uma bailadora sevilhana”, João Cabral diz que “dançar *flamenco* é cada vez; / é fazer; é um faz, nunca um fez” (EPD, p. 233).

Na sexta parte, Cabral compara a dança da bailadora andaluza “ao processo da espiga”: “verde, envolvida de palha; / madura, quase despida” (SA, p. 205). À medida que a bailadora dança, seu ser é desfolhado, seu íntimo trespassa a “folhagem” que a cobre e que, aos poucos, “vai ficando impercebida”.

Terminada a dança, a bailadora, embora vestida de “saias folhudas e crespas”, está despida de sua privacidade. Nesse ínterim, a dança assume um ciclo de vida vegetal e a bailadora comunga com esse ciclo, acoplando-se a um novo símile: a espiga.

No início da dança, a bailadora comporta-se como a espiga verde, opaca, coberta pelo verdor das palhas. Durante a dança, a bailadora desenvolve o seu processo de amadurecimento, a opacidade verdejante é substituída pela luminosidade da “palha que seca, / vai aos poucos entreabrindo-a” (SA, p. 205). E no final da dança, a bailadora, apesar de vestida, mostra-se ao observador desnudada de suas “saias folhudas e crespas” e da sua “densafloresta de gestos”,

porque, terminada a dança
embora a roupa persista,
a imagem que a memória
conservará em suavista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga. (SA, p. 206)

Os “Estudos para uma bailadora andaluza” retratam a dança de forma tão viva e sensual que o leitor não lê o poema, assiste à dança verbalmente e, por meio de um jogo de percepção sensorial, comunga com a bailadora essa dança de “nervos”.

Bailadora e dança exprimem uma espécie de fusão em um mesmo movimento estético, emotivo, erótico e místico. O que remete ao mito de Salomé. Embora com finalidade e contextos diferentes, a dança de Salomé e da bailadora andaluza “é essa febre, capaz de apoderar-se de uma criatura e de agitá-la até o frenesi” (CHEVALIER, 1998, p. 319). Assim como a bailadora multifaceia-se em diversos devires, Salomé também agrega outros corpos ao seu ser: serpente, sinagoga, tigre:

Salomé retorce as ancas, desnuda o corpo, lança os pés ao ar, sacode os cabelos como uma bacante; a serpente escondeu-se nessa mulher, luxuosamente adornada, que se associa à Sinagoga assassina do Cristo; o Diabo conduz a dança e aconselha. As duas mulheres [Salomé e a suamãe] são também comparadas a tigres que se nutrem de carne humana e saciam-se com sangue. (KURY, 1997, p. 806).

Apesar das divergências, a dança, tanto de Salomé quanto da bailadora andaluza, é linguagem erotizada, através de um teatro de palavras. “Porque se a dança é provação fervente, e prece, ela é também teatro” (CHEVALIER, 1998, p. 320). A dança da bailadora reflete um dinamismo que, ao ritmo das mutações do corpo da mulher, exala uma atmosfera de sensualidade e ardência.

Referências

ATHYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

- BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição*. Rio de Janeiro: SetteLetras, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996a.
- BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral, *Cadernos de literatura brasileira*: João Cabral de Melo Neto, n° 1, p. 62-105, 1996b.
- CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. Motivo feminino e construção poética em João Cabral de Melo Neto. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna, & FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Tradição e contemporaneidade: língua e literatura*. Belo Horizonte: PUC, 2003, p. 77-96.
- CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *Motivo feminino e construção poética em João Cabral de Melo Neto*. 2001. 114f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – PUC, Minas Gerais, 2001.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1922.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.
- MELO NETO, João Cabral de. Os quatro elementos, *Cadernos de literatura brasileira*: João Cabral de Melo Neto, n° 1, p. 54-61, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.
- PEREIRA, Rubens Alves. A mulher e o mundo na poética erótica de João Cabral de Melo Neto, *Léngua e meia*: revista de literatura e diversidade cultural, v. 3, n° 2, p. 235-252, 2004.

PEREIRA, Rubens Alves. *João Cabral e Miró: imanência do traço, transcendência da pedra*. 1999. 224f. Tese (Doutorado em Literatura) – PUC, Rio de Janeiro, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros sentidos cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

Notas

²Esta e todas as outras citações dos poemas de João Cabral provieram das seguintes referências: MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (1997b); MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (1997a), e se fazem acompanhar do número da página de que foram extraídas. Como são dois livros, nas citações, o primeiro será representado pela sigla SA, e o segundo pela sigla EPD.

³João Cabral tencionou fazer um conjunto de poemas que consubstanciassem a relação da mulher com os quatro elementos naturais, em busca de um desvendamento da dimensão erótico-cósmica do feminino. Mas esse projeto não se realizou. Quem dá essa informação é Rubens Pereira em sua tese *Cabral e Miró – imanência do traço, transcendência da pedra*. O crítico esclarece que “João Cabral chegou a escrever um poema intitulado ‘Os quatro elementos’, trabalhando o Ar, a Terra, a Água e o Fogo. Este poema, que não tematiza a mulher no contexto dos quatro elementos, jamais foi publicado em livro pelo autor, apenas foi reproduzido em *fac-símile* nos *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*” (PEREIRA, 1999, p. 162).

⁴Resposta a Lana Lage, *34 Letras*, Rio de Janeiro, n° 3, mar. 1989. In: ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 19.