



**SER BAILADORA:  
UMA ABORDAGEM SOBRE LITERATURA E DANÇA A PARTIR DO  
POEMA “ESTUDOS PARA UMA BAILADORA ANDALUZA”, DE JOÃO  
CABRAL DE MELO NETO.**

Joelma Rezende Xavier (FALE/UFMG)

Doutoranda em Teoria da Literatura/Literatura Comparada, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras/UFMG.

**RESUMO:**

No poema *Estudos para uma bailadora andaluza*, João Cabral de Melo Neto propõe imagens potentes para a constituição lírica da bailadora, que corporifica, em seus movimentos, a tragicidade e o erotismo da tradição na dança flamenca. O poema é dividido em seis partes que se associam aos movimentos da bailadora na execução de *siguiriyas*, dança popular espanhola (desde o século XVIII), pertencente ao *Canto Jondo*, característico da cultura flamenca. O formato do poema, em seis partes/cantos pode ser visto como os *compassos* ou *palos* flamencos que variam conforme a temática, a escala e a progressão dos acordes desse estilo musical. Como referência ao processo coreográfico, o poema segmenta-se a partir das etapas do espetáculo encenado pela bailadora: o incendiar-se; o transfigurar-se em um misto de animal e mulher; o representar-se na composição de uma linguagem codificada; o enraizar-se em suas tradições; o definir-se em uma estátua; o desfolhar-se em sedução. É sobre cada um desses processos que se constitui a análise aqui proposta. Este artigo visa a apresentar uma leitura sobre o poema *Estudos para uma bailadora andaluza*, de João Cabral de Melo Neto. Para isso, propõe-se uma abordagem a partir das imagens da bailadora, no poema, associadas à representação de gestos dançados no processo coreográfico característico dos bailados flamencos. Ao longo da abordagem, reflexões estéticas e filosóficas, especialmente de Georges Didi-Huberman e de José Gil, serão tomadas como referência para o raciocínio desenvolvido. É também propósito desta análise fazer conexões entre literatura e dança, visando a percorrer os territórios interartes como exercício teórico e analítico do Comparativismo.

**Palavras-chave:** Gesto Dançado. Flamenco. Poema. Memória.

Fogo. Cavaleira-égua. Telegrafia. Árvore. Livro-estátua. Espiga. Essas são as imagens potentes que constroem a *bailadora*, no poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, de João Cabral de Melo Neto. O poema é dividido em seis partes que se

associam aos movimentos da bailadora na execução de *siguiriyas*, dança popular espanhola (desde o século XVIII), pertencente ao *Canto Jondo*, característico da cultura flamenca. As *siguiriyas* ou seguidilhas são interpretadas em situações de grande dramaticidade, uma vez que essa dança envolve uma atmosfera de sofrimento e de tristeza. Para sua execução, é necessária grande habilidade técnica, especialmente nos movimentos do tronco e dos braços e na execução do *taconeo*. O flamenco, de um modo geral, define-se como uma dança ritual, cujas formas de expressão sugerem uma comunhão entre a terra e o sagrado.

O termo ‘bailadora’, cujo correspondente em língua portuguesa seria ‘bailadeira’, é usado para definir “a mulher que baila”, diferentemente do que determinaria o uso dos vocábulos ‘dançarina’ e ‘bailarina’, associados a profissionais da dança ou a praticantes do balé clássico. *Bailadora*, desse modo, define a mulher que domina uma técnica do bailar, estando este ato atrelado a toda sua tradição e ao *páthos*, não apenas ao ofício do dançar, de se exercer uma profissão. Georges Didi-Huberman, em sua obra *Le danseur des solitudes* (2006), ao analisar (e, por vários momentos, contemplar) o trabalho do *bailaor* espanhol Israel Galván, comenta a especificidade do termo *bailaor* em oposição a *bailarín*, na língua espanhola:

Ver Israel Galván dançar suas solidões era voltar ao dançarino solitário, o que se constitui, fundamentalmente, eu acredito, a arte de baile flamenco. Não é à toa que a língua espanhola distingue o *bailaor* flamenco do *bailarín*, ou seja, o dançarino clássico ou o dançarino de ballet, o dançarino solista ou dançarino de conjunto. Ainda é preciso entender o tipo particular de "solidões" com que trabalha um bailador flamenco, que é um artista do baile *jondo*, da “dança profunda.”<sup>1</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 16 - destaques do autor).

É nessa técnica do “danser profond”, associada ao vocábulo *bailaor/bailaora*, em língua espanhola que, provavelmente, também encontramos uma hipótese para o uso da palavra ‘bailadora’, na composição do título do poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, uma bailadora solitária, que dança sua tradição e suas sensações.

Para José Gil (2013), “o gesto dançado (...) não quer dizer um sentido que a linguagem articulada poderia traduzir de maneira fiel e exaustiva. O gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição.”(GIL, 2013, p.79).

---

<sup>1</sup> Voir Israel Galván danser ses solitudes, c’était revenir au *danseur seul-avec* que constitue fondamentalement, je crois, l’art du *baile flamenco*. Ce n’est pas pour rien que la langue espagnole distingue le *bailaor* flamenco du *bailarín*, c’est-à-dire du danseur classique ou du danseur de ballet, ce danseur soliste ou *danseur d’ensemble*. Encore faut-il comprendre le genre particulier de «solitudes» que met en oeuvre un *bailaor* flamenco, c’est-à-dire un artiste du *baile jondo*, du «danser profond» (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 16 - destaques do autor)

Essa percepção sobre o gesto da dança nos auxilia a conduzir uma interpretação para os gestos-imagens constituídos no poema de João Cabral. Em cada parte do poema, os gestos da bailadora corporificam-se, dando forma ao seu bailar e, simultaneamente, ao modo como ela expressa sua emoção. O formato do poema, em seis partes/cantos pode ser visto como os compassos ou *palos* flamencos que variam conforme a temática, a escala e a progressão dos acordes desse estilo musical. Como referência ao processo coreográfico, o poema segmenta-se a partir das etapas do espetáculo encenado pela bailadora: o incendiar-se; o transfigurar-se em um misto de animal e mulher; o representar-se na composição de uma linguagem codificada; o enraizar-se em suas tradições; o definir-se em uma estátua; o desfolhar-se em sedução. É sobre cada um desses processos que construiremos nossa análise.

No primeiro canto do poema, temos a imagem da bailadora como o fogo: “Dir-se-ia quando aparece/dançando *siguiriyas*,/que com a imagem do fogo/inteira se identifica.” (MELO NETO, 2008, p.23). A representação dos movimentos da bailadora em analogia a “todos os gestos do fogo” conduz-nos à percepção da imagem de intensidade e de sensualidade, características dos bailados flamencos. Estaríamos diante de uma Bacante? De uma Ninfa Dionisíaca? Sim, a bailadora andaluza pode ser entendida como uma Ninfa diante dos apelos do eu-lírico em torná-la fogo: “Gestos do corpo de fogo/ de sua carne em agonia”; uma Ninfa como o reflexo de toda a tradição dançante e feminina (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.219). E, por meio desse reflexo – um traço aurático do páthos –, a bailadora andaluza, ‘em agonia’, sobrepõe-se ao fogo, uma vez que:

(...) somente ela é capaz  
de acender-se estando fria,  
de incendiar-se com nada,  
de incendiar-se sozinha<sup>2</sup>. (p.24)

O que a torna maior que o fogo? A possibilidade de “incendiar-se sozinha”. A análise feita por Didi-Huberman (2006) para a atuação de Israel Gálvan é novamente evocada aqui para compreendermos essa imagem da bailadora no poema. Para o filósofo, “o bailador, baila com sua própria solidão, como se ela fosse fundamentalmente uma *solidão partilhada*.” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.15). Nesse processo, o ato de bailar sozinho expressa a representação de outras realidades, de outras vivências. O ato encerra uma solidão, mas ela é viva e relaciona-se às

---

<sup>2</sup> Todos os versos, destacados ao longo do texto, foram retirados de MELO NETO, 2008.

experiências do coletivo. Funcionam como os restos/as ruínas da memória, os rastros de uma dor, que é de todos. A bailadora andaluza, assim como o “bailador das solidões”, partilham a dramaticidade, os enigmas, as intensidades, os paradoxos e as desfigurações de toda uma vivência coletiva: “Rigorosas sobras e vestígios soberanos.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.27).

Na segunda parte do poema, temos outra representação mítica da bailadora: a imagem de uma cavaleira com o corpo de uma égua:

Então, como declarar  
se ela é égua ou cavaleira:  
há uma tal conformidade  
entre o que é animal e é ela,  
[...]  
e que é impossível traçar  
nenhuma linha fronteira  
entre ela e a montaria:  
ela é a égua e a cavaleira. (p.25)

Nessa metamorfose, corporificam-se os gestos precisos/metódicos da cavaleira e a selvageria/a indomesticabilidade do animal: “O corpo guarda sua moderação até o ponto em que explode a exorbitância – o momento de explosão rítmica.”<sup>3</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 19). Esse processo representa a técnica da bailadora na execução de seus movimentos e, simultaneamente, a energia/a força de que ela se apropria para definir-se em sua dança. Temos aí um movimento de forças opostas (tensão e liberdade) que configuraria, segundo José Gil (2013), os dois eixos contraditórios que compõem o gesto dançado. Gera-se, dessa forma, um efeito de estranhamento, no qual técnica e impetuosidade demarcam o mesmo espaço: “é a estranheza que adquire o poder de intensificar um gesto presente, destinando-o ao tempo fantasmático das sobrevivências.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.216).

Na terceira parte do poema, temos o olhar do eu-lírico sobre o taconeio da bailadora:

Quando está taconeando,  
a cabeça, atenta, inclina,  
como se buscasse ouvir  
alguma voz indistinta.

Há nessa atenção curvada  
muito de telegrafista,  
atento para não perder  
a mensagem transmitida. (p. 25 e 26)

---

<sup>3</sup> Le corps garde sa réserve jusqu’au point où explose la démesure – moment d’éblouissement rythmique.” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 19)

O gesto dançado, nesses versos, transmite-nos a imagem de uma mensagem codificada, telegrafada, ou seja, constrói a sua linguagem própria, que é originada do ritmo marcado pelos pés da bailadora. Como expressão de uma linguagem, o gesto dançado cria um sistema de signos que apresentam não somente possibilidades de sentido explícito como também revelam o inconsciente, o não-dito: “Todo o movimento dançado luta, de fato, contra a não-inscrição, procurando mostrar as figuras do vazio, fazendo sair os em-redor (os contornos internos) dos brancos não inscritos” (GIL, 2013, p.90). Nesse contexto, observamos que os versos destacados revelam, no plano do visível, a execução dos movimentos precisos do taconeado (*del taconeo*) – fase indispensável na composição de qualquer montagem flamenca – e também revelam uma gramática dançada, uma escolha formal e, simultaneamente, uma forma de ser. No plano do não-visível, esses versos revelam o anacronismo da Ninfa, o processo gestual que se consolida em uma tradição dançada. O que pode ser interpretado, por exemplo, na representação da cabeça inclinada e do movimento de tronco da bailadora, no flamenco, como traços rememorativos de movimentos de algumas danças fúnebres dos gregos antigos e de danças dionisiacas, conforme análise desenvolvida por Didi-Huberman (2013) a partir da prancha 52 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg.

Por meio dessa associação entre os movimentos da bailadora e os movimentos das ninfas na Dança Grega antiga, podemos identificar a ancestralidade do gesto dançado, sua construção e ressignificação, independentemente de uma temporalidade e/ou de uma espacialidade geográfica. Além disso, no poema de João Cabral de Melo Neto, a bailadora encena uma seguidilha que, na tradição espanhola, remete ao sofrimento/à morte/à dor. Dançar a própria dor configura o processo antitético do horror que conduz ao êxtase. Nietzsche, em *O Nascimento da tragédia*, identifica esse processo, muito comum nos ritos dionisiacos, como “o horror prodigioso que se apodera (da Ninfa), assim como o êxtase delicioso”. (NIETZSCHE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 226).

Na quarta parte do poema, os gestos dançados da bailadora são destacados com o objetivo de evidenciar sua relação com a terra:

Ela não pisa na terra  
como quem a propicia  
para que lhe seja leve  
quando se enterre, num dia.

Ela a trata com a dura

e muscular energia  
do camponês que cavando  
sabe que a terra amacia. (p.27)

Nesses versos, temos a imagem da bailadora que, de forma análoga ao camponês, consegue dominar a terra. O movimento dos braços, os círculos com as mãos, a postura com os punhos, a intensa expressão do rosto, a força do tacão a marcar o ritmo no chão, a técnica do sapateado, o movimento das saias, a movimentação e a energia transmitida são, sem dúvida, as características mais particulares da dança flamenca. Os pés golpeiam o chão, alternando vigor e sutileza na sequência dos passos. As palmas e o ritmo das castanholas marcam o compasso e enchem de vida cada passo. Esse traço é marcante na prática do flamenco, uma vez que, nessa dança, os bailadores sempre estão no chão, simulam movimentos de toureiros e tocam o solo com precisão, de forma ritmada: “A dança flamenca sempre parte do chão e a ele sempre retorna; os flamencos não se confundem jamais com os pássaros.”<sup>4</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.20).

Ainda nos versos que compõem a quarta parte do poema, temos a imagem da bailadora metamorfoseada em uma árvore:

Assim, em vez dessa ave  
assexuada e mofina,  
coisa a que parece sempre  
aspirar a bailarina,

esta se quer uma árvore  
firme na terra, nativa,  
que não quer negar a terra  
nem, como ave, fugi-la. (p.27)

Se o flamenco é o bailado do chão/ do solo, a bailadora dos versos de João Cabral de Melo Neto enraíza-se nele, fixa-se, agarra-se à sua terra, aos seus costumes e às suas tradições. Transforma-se na mulher-árvore para negar-se pássaro. Essa forma de representação da bailadora, ao mesmo tempo em que potencializa as raízes dos bailados espanhóis, demarca uma significativa oposição à dança clássica que, no poema, representa-se como “ave assexuada e mofina”. É comum, sobretudo nos balés românticos do século XIX, a construção de enredos normalmente associados a narrativas mitológicas nas quais se potencializa a imagem de uma ave ou de um ser alado. Na história nórdica de *O lago dos cisnes* (1877), por exemplo, a protagonista, sob

---

<sup>4</sup> La danse flamenca toujours part du sol et toujours revient au sol; les flamencos ne se prennent jamais pour des oiseaux. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.20).

o efeito de uma maldição, é transformada em um cisne e obrigada a dançar até morrer. No trágico enredo de *A Sílfide*, a protagonista (uma pequena ninfa voadora) apaixonou-se por um humano e, em nome desse amor, ela acaba por sacrificar a própria vida, ao tentar livrar-se de suas asas e de sua condição de ninfa. No argumento do *Ballet Gisele* (1840), o destino das moças que morriam antes de contraírem as núpcias, era o de se transformarem em uma espécie de ninfa diabólica, as *willis*, que sempre voavam ao anoitecer e condenavam à morte todos os humanos que apareciam na floresta. Diabólicas ou angelicais, algumas formas de representação do ballet clássico evocam a presença do pássaro, do ato de voar, de afastar-se da terra.

Em oposição a esse ato, no flamenco, corporificam-se as sensações terrenas. Nesse contexto, negar a natureza-pássaro da bailadora andaluza significa negar o cânone da dança para potencializar o que é a tradição flamenca, inicialmente, hostilizada em muitas regiões da Europa, devido à sua origem cigana. A bailadora não é uma ninfa volante/ um ser etéreo; é árvore; é raiz. A bailadora, de João Cabral, é uma ninfa dionisíaca, uma bacante. Sua representação caracteriza um processo da *phatosformeln*, ou a forma de representação do *páthos*. Essa personagem vive a intensidade de suas emoções e corporifica toda a materialidade de sua história/de sua tradição. Seu gesto dançado pode ser compreendido como o rizoma de sua existência: “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em algum lugar, ele retoma em seguida tal ou tal de suas linhas e, em seguida, outras linhas.”<sup>5</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.33).

A bailadora andaluza, além de *fogo*, *cavaleira-égua* é também uma *potente árvore*: são os seus movimentos, em sintonia, com suas sensações e com os “fantasmas/os restos” de sua própria história que fundamentam sua solidão partilhada e, por extensão, seu desejo de, extaticamente, livrar-se da dor: “Árvore que estima a terra/ de que se sabe família/ e por isso trata a terra/ com tanta dureza íntima.” (MELO NETO, 2008, p.28).

Na quinta parte do poema, o gesto dançado da bailadora andaluza é comparado a um livro e a uma estátua:

Sua dança sempre acaba  
igual que como começa,  
tal esses livros de iguais  
coberta e contracoberta:

com a mesma posição

---

<sup>5</sup> Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.33)

como que talhada em pedra:  
um momento está estátua,  
desafiante, à espera. (p. 28)

[...]  
O livro de sua dança  
capas iguais o encerram:  
com a figura desafiante  
de suas estátuas acesas. (p.29)

Que sentido há em “ser um livro de capas iguais”? A possibilidade de envolver, de proteger uma forma de conhecimento que nesse livro se registrou? O suporte para a expressão de uma linguagem? Esse “livro de capas iguais” guarda o gesto da bailadora. Simbolicamente, essa representação dá ao gesto dançado o *status* de um saber e, simultaneamente, dá a esse saber uma condição de permanência, representada na imagem de uma *estátua*. Esse processo demarca o espaço da técnica, característica dos processos formais na encenação dos gestos coreografados do flamenco: postura sempre aprumada; cabeça inclinada; expressão facial quase sempre provocante/séria/sedutora/risonha (dependendo da temática explorada); braços arqueados, pés em posições ou movimentos firmes. Sim, o flamenco tem uma gramática gestual própria e poderia estar nessa gramática uma provável leitura para a associação dos gestos dançados pela bailadora a um ‘livro de capas iguais’, na visão do eu-lírico do poema.

Quanto ao “ser estátua”, além da possibilidade de ‘perpetuação’ de um movimento, um estado de permanência de uma forma de linguagem (o que pode representar toda a sequência característica de cada *palo* na composição do baile flamenco), “ser estátua” também é *ser memória*. O artista italiano Giuseppe Penone (2009) considera o ato de se fazer uma escultura equivalente ao de se fazer uma escavação. Para ele, fazer uma escultura:

é fazer a anamnese do material onde se afundou a mão: o que a mão extrai do material não é outra coisa que uma forma presente onde se aglutinaram, inscritos, todos os tempos do lugar singular que constituem o material, de onde ele extraiu seu ‘estado nascente’.  
(PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 55)

De forma análoga, se pensarmos na corporalidade dos gestos dançados da bailadora andaluza, chegaremos à memória de sua tradição: à representatividade de traços gregos, espanhóis, dos elementos pessoais, familiares e sociais que constituem sua origem. A estátua (escultura), na figuração do gesto congelado é a permanência de

um passado e, ao mesmo tempo, é a certeza da visibilidade desse passado em cada nova manifestação do bailado; é a expressão anacrônica do gesto dançado.

Na sexta e última parte do poema, o gesto dançado pela bailadora andaluza assemelha-se ao processo de desfolhamento de uma espiga:

Na sua dança se assiste  
como ao processo da espiga:  
verde, envolvida de palha  
madura, quase despida.

Parece que sua dança  
ao ser dançada, à medida  
que avança, a vai despojando  
da folhagem que a vestia

[...]  
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.(p.30 e 31)

A espiga é envolvida por camadas e camadas de folhas, inicialmente verdes que, depois, transformam-se em palhas, ressecadas. Desfolhar a espiga do milho é libertá-la de sua indumentária, mas nunca de sua condição de “haste terminal do milho, que encerra os grãos”. Talvez esteja aí o princípio da analogia, presente no poema, entre o gesto dançado e o desfolhamento de uma espiga: a composição e a desconstrução dos movimentos e da vestimenta da bailadora não lhe destituem a essência. O movimento dançado implica transformação, implica redução da intensidade, mas não corresponde ao apagamento da bailadora, de sua natureza extática ou de sua alma selvagem.

Didi-Huberman (2013, p. 223) afirma que a dança ocorre com a roupa e também com o corpo: “a roupa torna-se algo como o espaço intersticial – igualmente dançante – entre o corpo e a atmosfera que ele habita”. Ao analisar os drapeados nas vestes das Ninfas em várias representações na história da arte, como a *Vênus de Botticelli*, esse autor associa os drapeados a uma representação da natureza paradoxal das Ninfas: ao mesmo tempo em que as dobras das vestes sugerem um aspecto fluido (a encarnação da Ninfa como “uma mulher-vento”), a estilização de uma beleza concreta, apolínea, elas também figuram uma imagem de desejo (a representação de um corpo pronto a ser descoberto), a ação do vento como um processo voluptuoso de revelação de um corpo

que se esconde sob os drapeados; portanto, um traço dionisíaco. É nesse jogo de contrastes que se figura, para Didi-Huberman (2013), a natureza das Ninfas: “Tudo oscila, tudo se revolve, tudo caminha junto: não há formas construídas sem um abandono às forças. Não há beleza apolínea sem um pano de fundo dionisíaco.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 229).

Na bailadora andaluza do poema de João Cabral, os contrastes também se corporificam: ao despojar-se de uma ‘folhagem vestida’ (os drapeados da Ninfa) ou ao terminar-se o processo coreografado, é a imagem da bailadora/a sua alma (a Ninfa Dionisíaca) que permanece “em espiga”; é a alma Bacante que sobrevive. Assim, temos, no poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, a figuração das potências do bailado flamenco na composição de uma linguagem poética/literária e, de uma forma geral, também temos a evidência aurática do gesto dançado, revelada no gesto da escrita.

## Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Le danseur des solitudes**. Les Éditions de Minuit : Paris, 2006.

\_\_\_\_\_. **Phasme** : essais sur l’apparition. Les Éditions Minuit : Paris, 1998.

\_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente** : história da arte e tempo dos fantasmas segundo Ab Warburg; tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura; tradução de Augustin Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2013 (3ª impressão).

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.