

ANA PAULA DE OLIVEIRA

A poesia como estudo:

Uma leitura do poema *Estudos para uma bailadora andaluza*

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II.

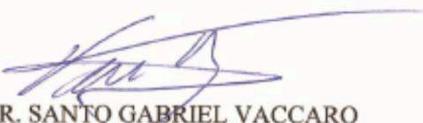
Orientador Prof. Dr. Valdir Prigol

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em:

12/12/2017

BANCA EXAMINADORA


PROF. DR. VALDIR PRIGOL


PROF. DR. SANTO GABRIEL VACCARO


PROF.ª Mª. MARCIA DE SOUZA

**A poesia como estudo:
Uma leitura do poema “Estudos para uma bailadora andaluza”¹**

Ana Paula de Oliveira²

RESUMO: Este artigo analisa o poema “Estudos para uma bailadora andaluza” de João Cabral de Melo Neto (2008) através da metáfora do *estudo*. Para tanto, em um primeiro momento, faz-se uma introdução acerca desse poema. Na sequência, realiza-se o estudo do poema, de maneira detalhada, considerando o caráter quase didático do processo de composição do poeta, inicialmente em relação à estrutura, estrofes, rimas, versos e ritmo, e depois, como utiliza a mesma complexidade e disciplina para a escolha das analogias e contraposições metafóricas, através da multiplicidade de imagens, que ora confirmam sua tese, ora são colocadas à prova de si mesma. A seguir faz-se a investigação da historicidade deste estudo através das tentativas dos autores como Rainer Maria Rilke (1907), Federico Garcia Lorca (1921) e Georges Didi-Huberman (2008), em estudar o flamenco e, por fim, a própria poesia como objeto de estudo e como um artifício de apreensão do objeto poético. A presente pesquisa, de caráter bibliográfico, tem como principal referencial teórico os autores Eucanã Ferraz (2008), Paul Valéry (2007) e Giorgio Agamben (1999, 2008).

PALAVRAS-CHAVE: Estudo; Poesia; Imagens; Multiplicidade; João Cabral de Melo Neto.

1 Introdução

Este artigo é resultado da pesquisa que tem como objetivo analisar o poema “Estudos para uma bailadora andaluza” de João Cabral de Melo Neto (2008), a fim de perceber o estudo do flamenco, suas nuances e movimentos através da linguagem poética. Para tanto, se inicia da análise de como esse *estudo* é construído por meio de analogias e de metáforas contidas na poesia pelo olhar atento do poeta, que parece querer abrir a alma do flamenco e deixar transparecer a “angústia festiva” das *siguiriyas* e seus desabafos. Dessa forma, se explora como João Cabral (2008) usa a imagem da bailadora como uma espécie de instrumento para dar potência aos passos da *siguiriya* e, conseqüentemente, à ambivalência dos gestos e à analogia dos versos como fogo, espiga, telégrafo, etc.

O referencial teórico que auxiliará nos desdobramentos dessa pesquisa tem como base os estudos de Paul Valéry (2007), que reforça a ideia da alternância da rima, para produzir algo que parece o efeito “pêndulo”, a tese de Giorgio Agamben (1999) de que o

¹ Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II. Orientador Prof. Drº. Valdir Prigol

² Acadêmica da 9ª fase do Curso de Letras, UFFS, *Campus* Chapecó. Contato: anapaulaoliva@gmail.com

estudo é circular e infinito e acerca da inoperatividade da língua (2008), o ritmo arquitetônico da poesia de João Cabral de Melo Neto (2008), defendido por Eucanaã Ferraz (2008), Rainer Maria Rilke (1907) e Federico García Lorca (1921), nas semelhantes tentativas em estudar o flamenco e o filósofo Didi-Huberman (2008) que reflete acerca da questão da dança ao observar suas imagens.

As questões que norteiam a pesquisa são: Como o poema “Estudos para uma bailadora andaluza” (MELO NETO, 2008) é construído? Como o flamenco é dito a partir do *estudo* poético? E ainda, como utilizar a imagem do *estudo* para pensar a poesia de João Cabral de Melo Neto (2008)? O objeto desta investigação é a presença da imagem do *estudo* no poema em que o poeta narra e descreve os passos da dança flamenca através de um olhar voltado para o rubro colorido das saias flamencas da Espanha. Será através do dinamismo das analogias que se compreenderá o *estudo* do sujeito lírico e de como ele vai tentando apreender os movimentos da bailadora (ibidem).

O poema possui 48 estrofes com 192 versos, sendo que cada verso é composto de oito sílabas. Isto posto, se inicia pelas comparações que o poeta faz em cada grupo de versos, como se os juntasse em “campos semânticos poéticos” partindo pela analogia ao fogo, na Seção 1, em seguida com a égua e cavaleira, na Seção 2, a telegrafia, na Seção 3, com a terra, a ave e a árvore, na Seção 4, na Seção 5 com o livro e a estátua, e por fim, na Seção 6, a espiga. (MELO NETO, 2008)

Na primeira parte se verá como Melo Neto (2008) estuda o poema, movimento a movimento, começando pela estrutura em que o poeta parece pensar a composição das estrofes e rimas com a engenhosidade de um arquiteto, de maneira que o poema termina como inicia, com rima átona em “i” e essa rima é sempre alternada em “e”. O mesmo zelo arquitetônico ocorre na organização das estrofes, em que cada seção possui oito quartetos octossílabos e também nas escolhas das analogias e contraposições metafóricas que iniciam e terminam cada seção do poema. Assim, ao retomar à forma fixa, o poeta trabalha, de maneira cuidadosa, o som, a rima, o ritmo e o tamanho do poema, demonstrando com isso o caráter de uma poesia estudada.

A segunda parte faz referência à historicidade do estudo poético através de três autores que parecem fazer um movimento semelhante ao de João Cabral (2008) na tentativa de estudar o flamenco: Rainer Maria Rilke (1907) com o poema “Dançarina espanhola”,

Federico Garcia Lorca (1921)³ com o *Poema de la seguiriya gitana* e o filósofo Georges Didi-Huberman (2008) com seu *Bailaor de soledades*.

Na terceira, e última parte, compreende-se a poesia de João Cabral (2008) como *estudo*, no sentido de ser uma poesia pensada, que para captar o objeto de espanto, se utiliza da multiplicidade de imagens e de um certo dizer, na tentativa de, enfim, apreendê-lo.

2 O estudo do poema

Assim como nos *12 estudos para violão*⁴ de Heitor Villa-Lobos e nos *Estudos sobre anatomia*⁵ de Leonardo Da Vinci, em que a música e o corpo humano são detalhadamente estudados, João Cabral de Mello Neto (2008) estuda, movimento a movimento, os passos da cigana-bailadora de coração andaluz. Já no título do poema, “Estudos para uma bailadora andaluza”, é possível perceber esse caráter quase didático da análise do poeta, desde a engenharia com que constrói o poema, até a maneira como diz o flamenco através da escolha cuidadosa das analogias. Se observarmos, o esforço começa pela engenhosidade da estrutura do poema em que cada parte contém oito estrofes e cada estrofe quatro versos octossílabos de rima átona. Sendo a primeira, a terceira, a quarta e a sexta, rimando em “i” e a segunda e a quinta, em “e”, conforme desenho abaixo:

(i)
(e)
(i)
(i)
(e)
(i)

Se analisarmos do ponto de vista lógico, pode-se dizer que há uma estrutura perfeita, uma vez que inicia e termina com a rima em “i”, cuja rima em “e” precede o início e antecede o fim e a rima em “i” preenche o meio como uma espécie de recheio, promovendo com isso, um equilíbrio estrutural que sustenta e promove certa “plasticidade” à obra, da mesma maneira que um pintor harmoniza as cores em sua tela. Dessa forma, parece que Melo Neto

³ A obra original é de 1921 e a referência de uma antologia publicada em 1996 intitulada “Antologia poética” de Federico García Lorca.

⁴ (VILLA-LOBOS, 1924)

⁵ (DA VINCI, 1498-1513)

(2008) utiliza a mesma minúcia do arcabouço poético, que termina como inicia, nas analogias e contraposições das metáforas, como por exemplo, nos trechos do poema:

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

A primeira das estátuas
que ela é, quando começa,
parece desafiar
alguma presença interna

Enquanto a estátua final,
por igual que ela pareça,
que ela é, quando um estilo
já impôs à íntima presa,

O livro de sua dança
capas iguais o encerram:
com a figura desafiante
de suas estátuas acesas.

É possível perceber a estratégia do escritor João Cabral (2008) em não deixar nenhuma aresta, nenhuma ponta solta, nenhum desalinho. Tudo está em harmonia, o desenho do poema é semelhante a um projeto arquitetônico, ao esboço, em tela, de um rosto humano ou ainda a uma partitura musical. A estética exigente do poeta revela a preocupação com a recepção de sua obra, ou seja, demonstra um grande respeito com a literatura e, ao mesmo tempo, com seu interlocutor.

Ainda sobre a disposição da rima, há outra percepção que faz com que se note a natureza do *estudo*. Em analogia, parece que o mesmo esmero que ele tem com a forma fixa do poema é o trabalho em relação ao símile de suas metáforas. Ora, seria por acaso que o autor, na maioria de seus “campos semânticos poéticos”, inicie e termine com comparações dialeticamente contrárias, que abrem e fecham o bloco de pesquisa? Como na parte cinco em que compara: *sua dança sempre acaba/igual que como começa/tal esses livros de iguais/coberta e contracoberta*. Ou seja, seu estudo é tão detalhado que até mesmo a estrutura da rima se encaixa na seleção e no jogo das metáforas (ibidem).

Nesse sentido, o poeta, tantas vezes acusado e mal visto por sua racionalidade, em sua fase Espanha, parece desmistificar essa concepção ao trazer para sua poética o flamenco, as touradas, as bailadoras, temas que parecem ser objeto de fascínio e ao mesmo tempo, terreno incerto a ser explorado. É fundamental saber que a enorme presença da cultura

espanhola na obra de João Cabral de Melo Neto fica evidente em seus livros, *Quaderna* (1960), *Sevilha Andando* (1993) e *Andando Sevilha* (1993) e que o ápice do projeto poético cabralino no velho mundo está em Sevilha, cidade que amou e na qual viveu. E ao viver não pode deixar de estranhar essa terra estrangeira repleta de movimentos instáveis, tão imaginados quanto sentidos, de representações tão femininas como a bailadora, a cidade e a própria língua espanhola.

Nas quarenta e oito quadras octossílabas do poema *Estudos para uma bailadora andaluza* é possível percebermos esse arsenal de dualidades, e paradoxalmente, analogias compostas por um lirismo estudado, mas que em se tratando de João Cabral (2008), o poeta da pedra e da lógica, vai muito além das expectativas da crítica.

João Cabral de Mello Neto ao observar, em detalhes, os passos da cigana-bailadora e a maneira como trabalha com o som, a rima, o ritmo e o tamanho do poema, leva a percepção de que se trata de uma poesia estudada. Contrariando o modernismo do *verso livre*, o autor retoma a forma fixa, mas com um novo aproveitamento ao estudar minuciosamente as rimas de cada bloco. Na primeira das seis partes do poema, inaugura a rima em “i” que aparece sempre no segundo e quarto versos das oito estrofes:

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*.

Então, o caráter do fogo
nela também se *adivinha*:
mesmo gosto dos 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*.

Porém a imagem do fogo
é num ponto *dementida*:

que o fogo não é capaz
 como ela é, nas *siguiriyas*,
 de arrancar-se de si mesmo
 numa primeira *fáisca*,
 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*.

Observa-se na segunda parte do poema, a primeira aparição da rima em “e”:

Subida ao dorso da dança
 (vai carregada ou a *carrega*?)
 é impossível 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 ser mandado
 e obedecendo *protesta*.

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 um só nervo as *inerva*,

e que é impossível traçar
 nenhuma linha *fronteira*
 entre ela e a montaria:
 ela é a *égua* e a *cavaleira*.

No terceiro bloco do poema, a rima volta a ser em “i”. Fato importante que consta nesta parte, mas que também vale para as outras, é que Cabral (2008), na maioria das vezes, utiliza palavras de classes gramaticais distintas, o que demonstra mais uma vez o cuidado com a qualidade da escrita.

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*.

Mas o que faz duvidar
possa ser *telegrafia*
aquelas respostas que
suas pernas *pronunciam*

é que a mensagem de quem
lá do outro lado da *linha*
ela responde tão séria
nos passa *despercebida*.

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 sua *vida*,
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 *desflorida*,

linear, numa só corda,
em ponto e traço, *concisa*,
a dicção em preto e branco
de sua perna *polida*.

Referente à quarta parte do poema ocorre a dobra da rima em “i”, ou seja, a rima não alterna de “i” para “e”, como na primeira, segunda, quinta e sexta parte, mas permanece em “i”, fato que pode estar chamando a atenção para o zelo do poeta com o meio do poema, que ao “duplicar” a rima, parece também dobrar o poema como a um espelho, em duplo e assim prosseguir com a alternância “i-e”. Percebe-se a consonância em:

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*.

Do camponês de quem tem
 sotaque andaluz *caipira*
 e o tornozelo robusto
 que mais se planta que *pisa*.

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*.

Árvore que estima a terra
 de que se sabe *família*
 e por isso trata a terra
 com tanta dureza *íntima*.

Mais: que ao se saber da terra
 não só na terra se *afinca*
 pelos troncos dessas pernas
 fortes, terrenas, *maciças*,

mas se orgulha de ser terra
 e dela se *reafirma*,
 batendo-a enquanto dança,
 para vencer quem *duvida*.

Reforçando a ideia anterior da alternância da rima para produzir algo que parece o efeito “pêndulo” de Paul Valéry (2007), efeito esse que, mais tarde, se vê na análise do símile, volta a rima em “e”, na quinta seção do poema:

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

com a mesma posição
 como que talhada em *pedra*:
 um momento está estátua,
 desafiante, à *espera*.

Mas se essas duas estátuas
mesma atitude *observam*,
aquilo que desafiam
parece coisas *diversas*.

A primeira das estátuas
que ela 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 que ela *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*.

O livro de sua dança
capas iguais o *encerram*:
com a figura desafiante
de suas estátuas *acesas*.

Para finalizar a engenhosidade do estudo da rima de João Cabral de Melo Neto (2008), a sexta parte do poema encerra em “i”. Circunstância esta que, apesar de demarcar o fim do poema, não parece encerrar o fim do *estudo* acerca dos movimentos da bailadora.

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*.

Não só da vegetação
de que ela dança *vestida*
(saías folhudas e crespas
do que no Brasil é *chita*)

mas também dessa outra flora
a que seus braços dão *vida*,
densa floresta de gestos
a que dão vida a *agonia*.

Na verdade, embora tudo

aquilo que ela leva em *cima*,
embora, de fato, sempre,
continue nela a *vesti-la*,

parece que vai perdendo
a opacidade que *tinha*
e, como a palha que seca,
vai aos poucos *entreabrindo-a*.

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*.

Ante a exposição do poema é imprescindível observarmos como a rima átona, utilizada por Melo Neto (2008), nos aproxima da prosa justamente por ser “uma rima que não soa” como diz o poeta. Segundo Eucanã Ferraz (2008), o próprio Cabral (2008) referiu-se à sua conhecida inaptidão para a música, confirmando sua tendência para a arquitetura à questão do ritmo, no caso de *Estudos para uma bailadora andaluza*, geralmente o binário:

linear, numa só **corda**,
em ponto e traço, **conci**sa,
a dicção em preto e **branco**
de sua perna **polida**.

Sobre o ritmo arquitetônico da poesia de João Cabral (2008), ele mesmo a define:

Eu não tenho ouvido musical para melodia. Talvez tenha para ritmo. O ritmo não é só musical, existe um ritmo sintático. Você diante de uma obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo. Esse ritmo não é musical, porque a arquitetura é muda. Existe um ritmo visual, existe um ritmo intelectual, que é um ritmo sintático. (MELO NETO, 2008, p.16)

Segundo Rodrigo de Albuquerque Marques (2008) “a ideia que comumente fazemos de música se confunde, embora talvez não saibamos, com a música tonal, mas essa ideia não corresponde a todas as maneiras de se fazer música” (MARQUES, 2008, p. 3) assim, para ele:

A música tonal encena em si a concepção do tempo burguês através da tensão e do repouso com que são combinadas as notas, engendrando uma narrativa sem palavras, mas capaz de sugerir um núcleo dramático que pode ser assim resumido:

situação de equilíbrio – tensão – repouso (volta ao equilíbrio) (MARQUES, 2008, p. 4)

Na poesia, para Marques (2008), este movimento encontra uma correspondência bastante clara: a poesia trovadoresca, que “mantinha-se, sobretudo, pelo expediente da repetição, do refrão e do paralelismo, sem aparente conclusão (repouso) e sem ansiedade (tensão)” (MARQUES, 2008, p. 4). Eis a chave do ritmo “atonal” da poesia cabralina, de rima átona e versos octossílabos, incomuns na literatura brasileira. Ainda de acordo com o estudo do professor, assim como na música atonal:

A poesia de João Cabral de Melo Neto também não se presta a uma leitura linear e melódica, tampouco seus poemas possuem um centro; as repetições surgidas não lembram as anteriores, de modo que o leitor não detém claramente na memória o que acabara de ler; a rima toante e o metro de oito ou seis sílabas também contribuem para o estranhamento do poema, fugindo, deste modo, da saturação melódica e do floreio daqueles ritmos chatíssimos que ele dizia odiar na infância, isto somado faz com que tenhamos a impressão de que seus poemas não são musicais. (MARQUES, 2008, p. 5)

Marques (2008) observa que “temos a impressão” de que os poemas de Cabral (2008) não são musicais, pois o poeta o faz com tamanho vigor e complexidade que acaba por causar um estranhamento. Eucanaã Ferraz (2008) reitera essa impressão ao dizer que o poeta “optou pelo partido mais custoso: manter-se em constante estado de alerta, condicionando sua criação a uma série sempre renovada de obstáculos e dificuldades.” (FERRAZ, 2008, p. 9).

Além do extremo cuidado de João Cabral (2008) em atribuir um ritmo pouco convencional ao poema, também se dedica de forma detalhada à escolha das imagens, sempre marcadas pelas incertezas, numa espécie de jogo, que ora é isso, ora é aquilo, ora é uma, ora outra. Inicialmente, na parte 1 (um), fria como a bailarina clássica, apática em suas regras herméticas, a bailadora, em uma faísca inaugural, acende-se,

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguiriyas*,
que com a imagem do fogo
inteira se *identifica*

E, ao mesmo tempo, incendeia-se sozinha na solidão do tablado, em estado fúnebre, trágico e sevilhano, como se ao dançar por *siguiriyas*, não somente se incinerasse, mas iluminasse o círculo do palco que lhe cabe com a imagem calorosa de seu cabelo em fagulhas e o dizer explosivo de seu sapateado. É a relação dicotômica do fogo e da cinza, do acender-se e do apagar-se.

Porém a imagem do fogo
 é num ponto *desmentida*:
 que o fogo não é capaz
 como ela é, nas *siguiriyas*,

de arrancar-se de si mesmo
 numa primeira *fáisca*,
 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*.

No segundo verso da primeira estrofe, encontra-se a palavra “desmentida”, o que demonstra que, no próprio texto, o poeta deixa claro seu estudo no momento em que experimenta comparações e ali mesmo, as descarta. É como um pesquisador que testa a validade de sua criação. Assim, a imagem do fogo é desconsiderada, não totalmente, mas “em um ponto”, pois o fogo não é capaz, como é a bailadora, de incendiar-se sozinho (MELO NETO, 2008)

Na parte 2 (dois), subida no dorso da dança, surge em meio à letargia das cinzas, a cigana-cavaleira, em sua coreografia nervosa, que alude ao sofrimento de seu povo e ao mesmo tempo, os incita para o despertar de um novo tempo. É o dizer da dança energética, encrespada como um cavalo selvagem, que ao receber a sela, se rebela, saracoteando no estrado flamenco, sem sabermos em que instante se faz égua ou cavaleira. E este par dicotômico, marca o estudo do poeta, ao atribuir o caráter, à bailadora, de égua e/ou cavaleira (ibidem).

que o melhor será dizer
 de ambas, cavaleira e *égua*,
 que são de uma mesma coisa
 e que um só nervo as *inerva*,

e que é impossível traçar
 nenhuma linha *fronteira*
 entre ela e a montaria:
 ela é a égua e a *cavaleira*.

Ao confundir-se entre as imagens de égua e cavaleira, o poeta parece emaranhar-se nos movimentos da bailadora de tal forma que já não sabe dizer se é ela quem domina a

dança ou é dominada pelo flamenco, tamanha é a linha tênue, ou nenhuma linha, que as separa.

Na terceira parte, surge a bailadora, atenta, com a cabeça inclinada, como se quisesse ouvir a mensagem de uma voz incerta, quase obscura, que brota da madeira, mas que também emerge de seu próprio inconsciente abarrotado pelas memórias de seus antepassados. Nesta imagem, o poeta utiliza a telegrafia para compreender esse código quase morse, daquilo que parece ser um pedido enviado pelos espíritos andaluzes que dialogam com a bailadora através de *su taconeio*, cuja mensagem emitida é instrumento de denúncia das dores e da solidão uterina de seu povo (MELO NETO, 2008).

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*.

Embora menos explícito que em outras partes, observa-se que a ambivalência se dá na relação de receptor x emissor, ou seja, a bailadora ao mesmo tempo em que recebe a mensagem, a emite. Percebe-se que a mesma tentativa que o autor faz de tentar entender o código da bailadora, é a que utiliza para se fazer compreender.

Como já visto anteriormente, na quarta parte do poema, o poeta aparenta perceber que a bailadora pisa na terra com a firmeza de suas convicções ciganas, ao mesmo tempo que a trata com a doçura proveniente de seu legado camponês. De forma que parece querer plantar-se, fixar-se como uma árvore, representando o amor por suas origens e o orgulho do sangue que carrega. Assim, ao criar raízes, nega a condição de “ave assexuada e mofina” tal qual a bailarina clássica e converte seus braços-asas em pernas-tronco, fortes, terrenas e maciças, afincadas em solo andaluz (MELO NETO, 2008).

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

Mais: que ao se saber da terra
não só na terra se *afinca*
pelos troncos dessas pernas
fortes, terrenas, *maciças*,

Na quarta parte Melo Neto (2008) opera não com duas imagens que se contrapõem, mas com cinco: a terra, o camponês, a ave, a árvore e a bailarina clássica. E o que teriam essas imagens em comum? Ou em oposição? A resposta parece ser a aridez e a leveza com que o camponês trata a terra, a solidez das raízes da árvore em contraponto com a liberdade do voo da ave, e a comparação mais sutil, porém não menos importante, da bailarina clássica, assexuada e mofina, traços incompatíveis com a intensidade e o vigor da bailadora andaluza.

Parada, em sua dança interior, na quinta parte, a bailadora inicialmente provoca as expectativas de quem a assiste, tal qual o mistério que se instaura ao abrirmos uma obra literária. E essa mesma magia da incerteza, do estranhamento inicial, dá-se ao final, cuja espera desafia, ao surgir informe e sem regra, a estátua final da bailadora, assim como a última página de um livro, cujo desfecho só é revelado na última sentença, no último passo. Desse modo, comparando o início e o final da dança com a capa e a contracapa de um livro e com a imobilidade da estátua, o poeta atenta mais uma vez para o *estudo* através da oposição das imagens e, simultaneamente, da semelhança entre elas e a bailadora. (MELO NETO, 2008).

O livro de sua dança
capas iguais o *encerram*:
com a figura desafiante
de suas estátuas *acesas*.

O último verso da quinta parte sintetiza as metáforas usadas e se nota menos a ambiguidade e mais a semelhança das imagens, uma vez que os movimentos são comparados e atestam o início e o fim da dança. Basta pensar em um livro, imóvel, sobre a mesa, estático, que ao ser aberto, inicia o trajeto literário, ao produzir imagens, ritmos, traça inúmeros e infinitos percursos, e, ao chegar a seu desfecho, à última página, é fechado, entrando novamente em seu estado de inércia.

E nesse frenesi de imprecisões que oscilam entre si, a bailadora, objeto do profundo estudo de Melo Neto (2008), na última parte do poema, despida e vestida, aflora feito folhagem, desganhada e ao mesmo tempo elegante, entreabrindo-se como a palha seca da espiga do milho, vestida pela agonia dos braços, que assim como os pés, emitem sua mensagem através da densa floresta de gestos, e que ao despir-se, nua, revela toda a herança de sua alma flamenca (*ibidem*).

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*.

Ao trazer a imagem da espiga, no desfecho do poema, o poeta parece recorrer à uma prática antiga do interior do país, não somente do sertão, mas de todas as regiões, onde a espiga era utilizada para se confeccionar bonecas para as crianças. Não parece por acaso que tenha trazido à tona essa “memória coletiva” da espiga que vira boneca, que vira bailadora. A espiga verde, firme e vestida, contraposta com aquela cujas “saias folhudas e crespas” já secas, desnudas, semelhantes ao milho maduro, aberto e exposto. (MELO NETO, 2008).

Isto posto, João Cabral (2008) assemelha-se a um pintor na tentativa de captar o outro mas diferencia-se também ao colocar as imagens geralmente dialéticas, ambivalentes, em relação a cada movimento produzindo em um só poema várias imagens, ou seja, cada analogia, cada metáfora representa uma obra em separado. É como se, para poder entender o flamenco, tivesse que dividi-lo em estudos, quadro a quadro, de maneira quase cirúrgica. E, à medida em que cria semelhanças, e ao mesmo tempo as desconstrói, vai tecendo uma rede de referências dialógicas que nada mais são do que a tentativa de respostas para suas incertezas. Incertezas estas não dissolvidas e que parecem fazer parte da natureza de quem estuda, como vemos no título do poema. Giorgio Agamben (1999) em sua *Ideia do estudo* diz que:

O estudo, de facto, é em si mesmo interminável. Quem conheça as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando qualquer fragmento, qualquer código, qualquer inicial promete abrir uma via nova, logo abandonada em favor de uma nova descoberta, (...) sabe bem que o estudo não só não pode ter fim, como também não quer ter. (AGAMBEN, 1999, p. 53)

Desse modo, assim como o pintor tenta desvendar o universo das *siguiriyas* através de sua plasticidade, Cabral (2008) também se converte em músico (ao mesmo tempo), e, auxiliado pelo ritmo binário do arcabouço poético que cria, tenta entender cada som produzido na dança, seja através da percussão produzida pelo sapateado, seja pelo *compás* que dita a velocidade das saias que, sincronicamente, precisam estar em harmonia com os acordes das palmas. Esforço este, que realiza em busca de qualquer código ou inicial que lhe

proporcione um novo olhar, do entendimento que parece não ter fim, da mesma maneira que ela, a bailadora, “quando está taconeando/a cabeça atenta inclina/como se buscasse ouvir/alguma voz indistinta” (CABRAL, 2008, p. 25), para tentar explicar, e assim compreender, a herança e o objetivo de seu próprio estudo sobre o baile flamenco. É como se a rima átona produzisse um ritmo binário, como um vai-e-vem de sentidos e sons. Paul Valéry (2007) traz uma ilustração para representar a poesia e essa voz, que produz significado: a imagem de um pêndulo.

Gostaria de lhes dar uma imagem simples. Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a Voz em ação. Associe, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as ideias, as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo que constitui o conteúdo, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama esta forma. O pêndulo vivo que desceu do som em direção ao sentido tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou. (VALÉRY, 2007, p. 205)

Ao se pensar na noção pêndulo de Valéry (2007), busca-se compreender como se dá o estudo da poesia, nesse movimento de extremidades distintas, que em João Cabral (2008) aparece como “músico e pintor” e o efeito que esse diálogo produz no pensar a poesia através do dizer “além da morte da voz e da língua”, em sua operação inoperativa, que traz a linguagem como função estética ao reduzir a comunicativa, no lugar onde a palavra é capaz de gerar tensões (que nada mais são do que a própria vida) e suscitar uma meticulosa investigação através de imagens contrapostas e dicotômicas.

No prefácio do livro *A educação pela pedra* de João Cabral de Melo Neto (2008), Eucanaã Ferraz (2008) analisa a estrutura das obras de Melo Neto (2008) *Quaderna* (1960), *Dois Parlamentos* (1961), *Serial* (1961) e *Educação pela Pedra* (1966), de uma maneira bastante próxima a esta, acerca dos *Estudos para uma bailadora Andaluza*. Em suas observações, Ferraz (2008) percebe que, embora trate-se de diferentes projetos estéticos, todos têm em comum a construção complexa e o vigor da linguagem. Para ele, Cabral (2008) buscou impor-se à poesia pelo método, pelo projeto e pela disciplina do estudo.

Segundo Agamben (1999), a etimologia da palavra *studium* remonta a uma raiz *st-* ou *sp-*, que designa o embate, o choque. Assim, estudo e espanto (*studiare e stupire*) se assemelham no momento em que:

Aquele que estuda, encontra-se no estado de quem recebeu o choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz, tanto de levar as coisas até o fim, como de se libertar delas. Aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado. Mas, se por um lado ele fica assim, perplexo e absorto, se o estudo é essencialmente sofrimento e paixão, por outro lado, a herança messiânica que ele traz consigo incita-o incessantemente a prosseguir e concluir. (AGAMBEN, 1999, p. 53-54)

Pelo viés de Agamben (1999) volta-se à questão suscitada anteriormente de que Cabral (2008), segundo a crítica, produz poesia sem paixão, sem lirismo, de forma apática e seca como o agreste, ao qual originalmente pertence. Parece que há nessas constatações um equívoco no momento em que a crítica tenta desconsiderar a obra de Cabral (2008). Para Flora Sussekind (1998, p. 32) à exceção do frevo, pela estridência, e do flamenco, pela capacidade de explosão, em geral ele associa a música a um tipo de recepção distraída, dolente, conforme segue:

Todas as coisas que me dão sonolência eu detesto [...] O meu esforço na vida é me fazer acordar. O que eu procuro num remédio ou num autor que leio não é que faça adormecer minha consciência, como um romântico, ou essa poesia de cantilena. [...] “eu não quero ser embalado, quero ser acordado. De forma que eu procuro aquelas coisas que aumentem a minha consciência da realidade, consciência de mim mesmo e do que eu estou fazendo. Eu procuro uma poesia que fosse como uma cafeína. (MELO NETO apud SUSSEKIND, 1998, p. 32)

Ao negar o lirismo dos românticos, o poeta, que se diz impossibilitado de distinguir uma melodia de outra, se apropria de outras marcas da musicalidade (e da poética) como por exemplo, o ritmo, a cadência e o frenesi da poesia-cafeína. Ora, a sua própria analogia da poesia como “cafeína”, confere o caráter estimulante, muito longe da apatia a ela atribuída e na constatação de Sussekind (1998) confirma-se que o flamenco é para Cabral (2008), exceção, perplexidade e incerteza. Exatamente a noção de alternância sugerida por Agamben (1999), em que o estudo produz estupefação e lucidez, descoberta e perda, paixão e ação, marcas evidentes no poema “Estudos para uma bailadora andaluza”.

Sobre o posicionamento do poeta em relação ao seu “ouvido músico”, Sussekind (1998) comenta que basta pensar na sua difícil opção pela rima toante e na troca propositada do decassílabo e do verso de sete sílabas, habituais no Brasil, pelo trabalho com versos de oito sílabas, para perceber que essa reiterada antimusicalidade, essa incapacidade fonética

de que fala, e costuma estender à comunicação oral em geral “[...] são muito mais formas de enfatizar um afastamento da vertente mais “oratória” da literatura brasileira, e de afirmar, em oposição, uma primazia da visualidade sobre a melodia, e uma compreensão da poesia como um *dar a ver com as palavras*, do que propriamente uma “surdez” de seu método poético. [...]” (SUSSEKIND, 1998, p. 33)

Seria então o paradoxo um dos estímulos do estudo de Cabral? Segundo Sussekind (1998, p. 34) é o afastamento da musicalidade, do auditivo, que se faz acompanhar, no entanto, meio paradoxalmente, de uma proliferação de referências a sotaque, fala, ritmo, dicção, timbre, acento, voz. Giorgio Agamben (1999) sobre esse dinamismo “antirrepouso”, aqui pelo viés do estudo cabralino, conclui, “nada é mais amargo que uma permanência prolongada na esfera da potência. (...) uma vez que o fim do estudo pode eventualmente, nunca ser alcançado. ” (AGAMBEN, 1999, p. 54-55). Para Eucanaã Ferraz (2008) Cabral mantém-se em estado de alerta, condicionando sua criação a uma série sempre renovada de obstáculos e dificuldades e define:

Assim, poemas como “A uma bailadora andaluza” criam um dinamismo avesso ao repouso e à aceitação passiva das imagens: a bailadora é comparada com algo (o “fogo”, a “espiga”, o “livro”, etc.), mas, a seguir os versos testam a “validade” da comparação e, detectada alguma “falha”, troca-se de símile, assim por diante. Essa “*estrutura translúcida*” resulta de um empenho estético e ético, pois se diz respeito fundamentalmente à relação do escritor com a criação e com seu texto, prolonga-se também como uma proposição que inclui o leitor: é um papel ativo o que o poema propõe, um diálogo em que a arbitrariedade da metáfora tem seus limites compartilhados, em que a poesia se efetua como conhecimento do objeto sobre o qual se detém e, simultaneamente, oferece-se como objeto de conhecimento. (FERRAZ, 2008, p. 10)

Na literatura, há várias formas de se ler um texto, seja ele em prosa ou verso. No caso do dizer poético, um desses modos de leitura é a comparação, em que se diz uma coisa contrapondo-se a outra para que se produza a formulação da imagem. A comparação traz a semelhança em que isto se parece com aquilo, e essa similitude, para Abel Barros Baptista (2005, p. 188) é o cerne retórico da poesia cabralina. Para ele, o símile é tomado enquanto figura necessária para o estabelecimento de relações entre as coisas e entre as coisas e o poema, mas é recusado enquanto figura que estipula identidades estáveis e sem resto, que define semelhanças e exclui as dessemelhanças. Este processo será aplicado em *Dois PS a um poema*, que revê, a partir dessa lógica de funcionamento do símile, a primeira seção de *Estudos para uma bailadora andaluza*, o qual, aliás, já se construía pelo mesmo meio, “trata-se, na verdade, dum poema que consiste na correção do símile, enunciando o que o excede:

o que a figura da bailadora excede o fogo convocado para a comparação. ” (BAPTISTA, 2005, p. 193)

Desse modo parece ser isso que impulsiona a curiosidade de João Cabral (2008) a ciganear pelas incertezas de um mundo o qual não lhe pertence e que por essa mesma razão, o fascina, causando tamanho estranhamento. Talvez seja essa uma das possíveis respostas para a indagação apresentada acima, o que move o projeto cabralino não é o fim do estudo, mas a engenhosidade de seus meios.

3 As tentativas de estudar o flamenco

Em seu poema “Dançarina espanhola” Rainer Maria Rilke (1907) também parece concentrar-se no estudo da bailadora flamenca. Para isso, o poeta alemão, que possivelmente o faz por ser tão estrangeiro, na Espanha, quanto Cabral, usa a imagem do fogo para tentar desvendar os passos da dança e a alma flamenca. É indiscutível que Rilke (1907) o escreva de maneira magistral, porém, ao contrário de Cabral (2008), utiliza-se apenas da imagem do fogo para seu estudo.

Como um fósforo a arder antes que cresça
a flama, distendendo em raios brancos
suas línguas de luz, assim começa
e se alastra ao redor, ágil e ardente,
a dança em arco aos trêmulos arrancos.

E logo ela é só flama, inteiramente.

Com um olhar põe fogo nos cabelos
e com a arte sutil dos tornozelos
incendeia também os seus vestidos
de onde, serpentes doidas, a rompê-los,
saltam os braços nus com estalidos.

Então, como se fosse um feixe aceso,
colhe o fogo num gesto de desprezo,
atira-o bruscamente no tablado
e o contempla. Ei-lo ao rés do chão, irado,
a sustentar ainda a chama viva.
Mas ela, do alto, num leve sorriso
de saudação, erguendo a fronte altiva,
pisa-o com seu pequeno pé preciso.

Percebemos que o estudo de Rilke (1907), atem-se na imagem que acabou se tornando uma marca da bailadora flamenca, o fogo, que é a primeira imagem de João Cabral (2008) no poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, ou seja, enquanto o poeta alemão

restringe-se, talvez a mais conhecida analogia feita ao flamenco, Melo Neto (2008) mune-se da multiplicidade de imagens na tentativa de comprovar sua observação. Curioso é que, diferente da “Bailarina espanhola”, Rilke (1907), em seu poema “Hortênsia azul”, também tenta comprovar seu estudo acerca da hortênsia usando o mesmo artefato de Cabral (2008), a pluralidade de efígies:

Como um último verde em um pote de tinta
As folhas têm um tom áspero, seco, velho,
Sob umbelas em flor que um azul pinta
Do falso azul, que é o seu remoto espelho.

Tosco espelho sem luz, choroso e baço
Como que prestes a perder o tom postiço,
Como antigo papel de carta já sem viço,
Onde o amarelo, o roxo e o cinza deixam traço;

Desbotado como o avental de uma criança
Que não foi mais usado e agora só descansa:
Como uma vida breve que se extingue.
Mas de repente o azul quer como que viver de
Novo em alguma umbela e se distingue
Um comovente azul sorrir de verde.

Sabe-se que João Cabral de Melo Neto é um grande leitor de Rainer Maria Rilke, acredita-se também ser possível que a imagem do fogo atrelada à bailadora andaluz tenha se originado justamente após o poeta alemão ter feito essa comparação. Assim, ao analisar a primeira parte do poema de Cabral (2008) e o poema de Rilke (1907), ambos sobre a bailadora, percebe-se a grande semelhança entre eles, todavia com uma distinção: o poema cabralino atenta para uma ideia que é “mais do que fogo” ou seja, a visão de seu antecessor já não basta para a amplitude de sua curiosidade e para a potência de suas incertezas.

O poeta Federico Garcia Lorca (1898-1936) é amado pelo povo espanhol e soube devolver esse amor espalhando pelo mundo a cultura flamenca. Nas primeiras décadas do século XX o flamenco autêntico era muito marginal, assim:

[...] O músico Manuel de Falla, também acreditava que a arte cigana-andaluz estava em decadência e decidiu organizar um concurso de *cante jondo*. Para isso, pediu ajuda ao poeta mais flamenco de todos os tempos: Federico Garcia Lorca. Para promover o Concurso entre os intelectuais espanhóis Lorca começou a mostrar em público seu amor pelo flamenco e dar palestras sobre *el cante jondo*, ou <<primitivo canto andaluz>>. (GAMBOA, 2011, p. 205)

As bases do concurso criado por Lorca e Falla possuíam algumas exigências dentre as quais é importante destacar (GAMBOA, 2011):

Se considerará cante jondo para los efectos de este Concurso el grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genérico creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de la que proceden otras canciones aún conservadas por el pueblo y que, como los polos, martinets y soleares, guardan altísimas calidades que las hacen distinguir dentro de un grupo formados por los cantos que el vulgo llama flamencos. (GAMBOA, 2011, p. 205)

Apesar da premissa da conferência se tratar de canções andaluzas, a mesma condição parece ser levada em conta na poesia de Lorca (1921). Isso parece evidente em sua obra *Poema del cante jondo*, de 1921, em que se encontra um poema chamado “Poema de la *siguiriya gitana*”, cujos subtítulos referem-se a cada parte da dança flamenca, o que parece também remeter a uma noção de estudo, e uma delas é exatamente “El paso de la *siguiriya*”, a mesma *siguiriya* da bailadora de João Cabral (2008):

Entre mariposas negras,
va una muchacha morena
junto a una blanca serpiente
de niebla.

Tierra de luz,
cielo de tierra.

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega;
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra.

¿Adónde vas, *siguiriya*
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

Tierra de luz,
cielo de tierra.

Aqui, a bailadora andaluza de João Cabral (2008) é a *muchacha morena* de Lorca (1921). E não é de se estranhar que o poeta espanhol também “estude” a bailadora a tal ponto que, da mesma maneira que Melo Neto (2008), a veja relacionada à incerteza de “um ritmo que nunca chega”. Ora, do mesmo modo que o ritmo da *siguiriya* se mostra infinito, também o estudo de Lorca (1921) e de Cabral (2008) nunca cessa. Essa questão do estudo, embora não explícita, é tratada em *El bailaor de soledades* por Georges Didi-Huberman (2008) que busca compreender o flamenco a partir de uma imersão nos ensaios do bailador Israel Galván, fato muito parecido com o que João Cabral empreende, pois Huberman vai até a Espanha na tentativa de estudar filosoficamente “un bailaor que se mueve en carne viva en

el substrato, en la materia de sus soledades” (HUBERMAN, 2008, p.20). Ademais, aproxima-se da bailadora de Cabral (2008), por também considerar que o bailador flamenco se diferencie dos bailarinos clássicos:

Ver bailar sus soledades a Israel Galván era como volver a ese *bailar solo-con* que constituye básicamente, creo, el arte del *baile flamenco*. Por algo la lengua española distingue al *bailaor* flamenco del *bailarín*, que es bailarín clásico o de ballet, bailarín solista o *de conjunto*. (HUBERMAN, 2008, p. 19)

Além disso, é possível observar essa aproximação entre o filósofo francês e o poeta brasileiro pela análise da cultura espanhola que fazem através de dois estilos fundamentais do *cante jondo*, ambos cantos tristes que contam a história do sofrimento do povo cigano-andaluz, as *seguiriyas* e as *soleares*, esta segunda, que, segundo Huberman (2008) é um plural, à andaluza, da palavra solidão. Assim, o filósofo também vê no estudo da dança de Israel Galván uma multiplicidade de imagens, tal qual João Cabral (2008) em sua andaluza bailadora, ao dizer que “[...] este bailaor se aisla únicamente para *ser varios*, no para formar él mismo unidad, ni conjunto, sino al contrario, para crear lo múltiple con su cuerpo en movimiento – una multiplicidad muy singular, huelga decirlo.” (HUBERMAN, 2008, p. 20-21)

E esta importância social pronunciada por Didi-Huberman (2008) através de seu bailador são semelhantes às palavras de Garcia Lorca em seu pronunciamento na conferência intitulada “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado »cante jondo«” no ano de 1921: “Es pues, señores, el cante jondo tanto por la melodía como por los poemas una de las creaciones artísticas populares más fuertes del mundo y en vuestras manos está el conservarlo y dignificarlo para honra de Andalucía y sus gentes.” (GUERRERO, 1998, p. 49)

4 A poesia como estudo

A poesia de João Cabral (2008) é uma poesia estudada, no sentido de ser uma poesia pensada, mas ao mesmo tempo é a poesia do espanto, das incertezas e da multiplicidade. A poesia que tenta se aproximar de algo e para isso, vai metaforizando. Recentemente a coreógrafa Deborah Colker realizou um estudo, em seu último espetáculo, sobre a obra de Cabral (2008), que leva o nome do poema escrito em 1950, “Cão sem plumas”. Nesse poema o escritor parece revelar todo seu espanto diante da situação degradante do sertão nordestino

e usa a metáfora de um “cão desplumado” na tentativa de compreender a quase-morte do Rio Capibaribe:

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.

Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
Como uma maçã
é espessa.
Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.
Como é mais espesso
o sangue do cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

Percebe-se, no fragmento do poema, o esforço do poeta na captura do rio, que assim como a bailadora andaluza, aqui, é seu objeto de observação. O rio é “como um cão sem plumas”, mas, no entanto, é mais que isso, é também uma “espada de líquido espesso” ou “espesso e real como uma maçã é espessa.” Assim, a poesia parece ser marcada por um dizer que estuda, mas que por se tratar de um dizer poético, parece tornar inoperativa a língua uma vez que o poema mexe com a gramática, com a sintaxe, a fonologia e, talvez por isso, com a necessidade de um estudo mais aprofundado. Para responder a essa questão recorre-se ao conceito de inoperatividade citada pelo filósofo Giorgio Agamben (2008):

Inoperatividade não significa, de facto, simplesmente inércia, não fazer. *Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desactivar ou des-oeuvrer todas as obras humanas e divinas. [...] A vida, que contempla o seu*

próprio poder, torna-se inoperativa em todas as suas operações. (AGAMBEN, 2008, p. 47-48)

E às questões levantadas por ele para pensar a poesia através da inoperatividade da língua:

O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desactivar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso? Ou seja, a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer. [...] E o sujeito poético é não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível. (AGAMBEN, 2008, p. 48)

Em face do exposto, Giorgio Agamben (2008) propõe desativar as funções da língua como a comunicação e a informação para um novo possível uso, a poesia. E é pela voz do eu e pelo seu “dizível” que o indivíduo se torna sujeito poético. Para Tavares (2008, p.7), as lições de Cabral são necessárias e enriquecedoras, mas sua voz poética é tão marcante que muitas vezes impede o poeta principiante de encontrar a sua própria voz. Para ele é difícil assimilar a sintaxe cabralina, mas mais difícil ainda é transcendê-la. Braulio Tavares (2008, p.11) conta que certa vez Ferreira Gullar, vendo na parede da casa do poeta um quadro concretista excessivamente frio, ouviu dele a justificativa: “Eu preciso botar ordem em algum lugar, porque minha cabeça é um caos”. Assim, acerca do estudo cabralino:

As asperezas do discurso poético de Cabral não são, à luz dessa inspiração peculiar, uma simples tentativa de obrigar o leitor a um máximo de atenção cognitiva durante a leitura do poema. Elas exprimem o próprio modo de pensar do poeta, seu estado normal da mente, que lhe dá “a agudeza feroz, /certa eletricidade” necessária à criação. (TAVARES, 2008, p. 13)

O estudo é sempre uma tentativa de apreender o objeto de observação. Desse modo, em seus poemas, Cabral está tentando apreender algo, e faz isso a partir de um certo dizer, com o retorno da forma, a rima átona, as imagens ricas, assim como Camões o faz em *Amor é fogo que arde sem se ver*, ao também trazer um conjunto imenso de imagens para tentar apreender o amor, através do estudo do objeto

Amor é fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;

é um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Pela poesia de Camões (2013) e de Cabral (2008), percebe-se que o sujeito lírico está sempre tentando apreender algo, por isso fica sempre testando comparações. Diferente do romancista e do dramaturgo, o estudo poético parece estar sempre entre o som e o sentido, como um pêndulo. O poeta, em sua investigação, paira entre a pintura e a música, entre a emoção e a forma. Toda crítica detém-se em conjecturas acerca da racionalidade de Cabral (2008), mas a multiplicidade das imagens que ele cria demonstra sua emoção ao se espantar com o objeto que desconhece e quer apreender, logo, o próprio ritmo de suas rimas átonas contradiz sua fama de ouvido antimusical. Desse modo, a partir do poema de João Cabral de Melo Neto (2008), pode-se compreender que uma das dimensões da poesia, de acordo com as acepções vistas neste trabalho, é o *estudo*.

5 Considerações finais

Na poesia, o *estudo* é construído através de analogias, de metáforas e da tentativa de apreensão do objeto, ao dialogarmos com os autores, percebemos que no *estudo* do sujeito lírico de João Cabral de Melo Neto (2008), o poeta observa e apropria-se da diversidade de imagens como instrumento para seu processo de composição e as usa no esforço de aquietar esse estado de espanto que o desconhecido lhe emprega, essa curiosidade de quem estuda que, segundo Agamben (1999) é fato interminável. A evidência deste esmero se dá quando o poeta se estabelece na poesia pela forma fixa cuja rima átona é regular e ordenada e no caso de “Estudos para uma bailadora andaluza”, em 192 versos octossílabos. Ainda quando, em relação às comparações e contrastes, não se contenta em dizer que a bailadora é fogo, como a espanhola de Rilke (1907), ele quer dizer que ela é mais do que fogo, no sentido de não ser essa, a analogia suficiente, ao seu *estudo*.

Por fim, percebe-se que, diferente do romance e da dramaturgia, o estudo poético oscila, como um pêndulo, entre o som e o sentido, através da multiplicidade de imagens, talvez seja por isso que o poeta, mesmo sabendo ser infinito, invista tanto na investigação

do objeto, porque é sempre uma tentativa de dizer. Ou seja, o dizer é o meio e o estudo é o fim, que por sua vez, nunca acaba. Em outras palavras, por se tratar de um processo cujo esforço é circular e infundável, a escrita poética, que inoperativa a língua, que causa estranhamento e que nunca apreende, de fato, o objeto poético, nos leva a pensar que o *estudo* é uma das dimensões da poesia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Arte, Inoperatividade, Política**. Tradução por Simoneta Neto in: Política (Críticas do Contemporâneo: Conferências Internacionais Serralves). Serralves: CEM Artes Gráficas; Fundação Serralves, 2008.

_____. **Ideia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999. (Trad. João Barrento).

BAPTISTA, Abel. **O livro agreste**. São Paulo: Editora Unicamp, 2005.

CAMÕES, Luiz. **Sonetos para amar o amor**. Seleção, organização e notas de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FERRAZ, Eucanãa. In: MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

FLOR, Clara de la. **Flamenco**. Colección Marca Espanha. Madrid: Editora Difusión, 2012.

FRAGA, Orlando. **Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação**. 2007. P.33. I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Paraná, 2007. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/orlando.pdf>>. Acesso em: 08 de novembro de 2017.

GAMBOA, José. **Una historia del flamenco**. Barcelona: Editora Espasa, 2011.

GUERRERO RUIZ, Pedro. **Federico Garcia Lorca: el color de la poesía**. Pedro Guerrero Ruiz y Verónica Dean-Thacker. Murcia: Universidad de Murcia, 1998.

HUBERMAN, Georges Didi. **Bailaor de Soledades**. Madrid: Editora Pre-textos, 2008.

KICKHÖFEL, Eduardo. A ciência visual de Leonardo da Vinci: notas para uma interpretação de seus estudos anatômicos. Sci. stud. vol.9 no.2 São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662011000200005>. Acesso em: 08 de novembro de 2017.

LORCA, Federico. **Antologia Poetica**. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A., 1996.

MARQUES, Rodrigo. **A dimensão musical na poesia de João Cabral de Melo Neto**. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008. (ARTIGO)
http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/RODRIGO_MARQUES.pdf

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

_____. **O cão sem plumas**. In: Poesias Completas (1940-1965) José Olympio, 3a. ed. 1979.
 RILKE, Rainer. **Dançarina Espanhola**. In: Novos Poemas (1907-1908). Trad. Augusto de Campo. Disponível em: < <http://www.recantodasletras.com.br/poesias/4571674> > Acesso em 02 de novembro de 2017.

_____. In: Novos Poemas (1907-1908). Trad. Augusto de Campo. *Hortências Azul*. Disponível em: < <http://www.revistaprosaversoarte.com/rainer-maria-rilke-poemas/> > Acesso em 02 de novembro de 2017.

SÜSSEKIND, Flora. **A Voz e a Série** – Rio de Janeiro, Ed. Sette Letras, 1998.

TAVARES, Braulio. In. MELO NETO, João Cabral. **Morte e vida severina**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

VALÉRY, P. **Poesia e pensamento abstrato**. In. Variedades. São Paulo: Iluminuras, 2007.

RESUMEN: Este artículo analiza el poema *Estudios para una bailadora andaluza* de João Cabral de Melo Neto a través de la metáfora del *estudio*. Para tanto, en un primer momento, se hace una introducción acerca de ese poema. En la secuencia, se realiza el estudio del poema, de manera detallada, considerando el carácter casi didáctico del proceso de composición del poeta, inicialmente con relación a la estructura, estrofas, rimas, versos y ritmo, y después, como utiliza la misma complejidad y disciplina para la escoja de las analogías i contraposiciones metafóricas, a través de la multiplicidad de imágenes, que a veces confirman su tesis, a veces son colocadas a la prueba de sí mismo. A seguir se hace la investigación de la historicidad de este estudio a través de los intentos de los autores como Rainer Maria Rilke (1907), Federico García Lorca (1921) y Georges Didi-Huberman (2008), en estudiar el flamenco y, por fin, la propia poesía como objeto de estudio y como artificio de aprensión del objeto poético. La presente pesquisa, de carácter bibliográfico, tiene como principal referencial teórico los autores Eucanãa Ferraz (2008), Paul Valéry (2007) y Giorgio Agamben (1999, 2008).

PALABRAS-CLAVE: Estudio; Poesía; Imágenes; Multiplicidad; João Cabral de Melo Neto.