

CANTO A CONTRAPELO: POESIA E MÚSICA POPULAR EM JOÃO CABRAL

MENEZES, Roniere¹

RESUMO: Este ensaio almeja revelar diversas faces da relação da obra de João Cabral de Melo Neto com a música, principalmente com a canção popular brasileira e espanhola. O texto investiga imagens e sons presentes na criação do poeta. O ensaio acentua a percepção da literatura como “campo expandido”, revelando a noção de arte como algo pulsante, que desperta o leitor. Além dos gêneros musicais nordestinos, espanhóis e dos ritmos africanos, as criações de João Cabral dialogam com a literatura oral, a pintura, o cinema, o teatro, a música serial etc. As produções de Cabral que tratam de música não têm alcançado lugar de destaque na crítica. Mas esses textos podem ampliar bastante as avaliações relativas ao conjunto da obra do autor. Este é o objetivo das reflexões presentes neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral; literatura; música popular

SINGING AGAINST THE GRAIN: POETRY AND POPULAR MUSIC IN JOÃO CABRAL

ABSTRACT: This essay aims to reveal several aspects of the relationship between João Cabral de Melo Neto's work and music, mainly Brazilian and Spanish popular song. The text investigates images and sounds present in the poet's creation. The essay accentuates the perception of literature as an “expanded field”, revealing the notion of art as something pulsating, which awakens the reader. In addition to Northeastern and Spanish musical genres and African rhythms, João Cabral's creations dialogue with oral literature, painting, cinema, theater, serial music, etc. Cabral's productions that deal with music have not achieved a prominent place among critics. But these texts can greatly expand evaluations regarding the author's work as a whole. This is the objective of the reflections present in this work.

KEYWORDS: João Cabral; literature; popular music

¹ Professor do CEFET-MG. Doutor em Literatura Comparada pelo Poslit-UFGM. Atua na Pós-graduação em Estudos de Linguagem (Posling), na graduação em Letras e no curso técnico do CEFET-MG. E.mail: roniere.menezes@gmail.com

Literatura e música

Neste trabalho, pretendemos tratar um pouco da questão musical em João Cabral de Melo Neto, tomando como base cantos populares. Como sabemos, o poeta, nascido em Recife, em 09 de janeiro de 1920, não tinha muito apreço pela linguagem melódica. Mas, se tomarmos como objeto de análise os poemas do autor voltados à temática musical, à imagem do canto, do cantor, da cantora – além de alguns ensaios e entrevistas que tocam na questão –, podemos criar uma boa base para a avaliação de seu percurso literário. Isso não significa que João Cabral tenha se detido, ao longo da obra, a explorar as relações intrínsecas entre a linguagem literária e a musical, ainda que em algumas produções isso ocorra de modo cuidadoso e expressivo.

Em “Da função moderna da poesia”, texto de 1954, Cabral observa que a poesia deveria explorar os novos meios de comunicação, como o rádio, o cinema, a televisão, não apenas com leitura episódica, mas adequando a literatura aos sistemas tecnológicos. A poesia poderia também se reapropriar de alguns gêneros literários esquecidos a partir do século XIX, quando, segundo João Cabral, com a inflação do “eu”, a linguagem poética passou a ser vista como sinônimo de lirismo. Desse modo, poderia voltar à cena – sob novos moldes – a poesia narrativa, a didática e a pastoril. Para o poeta crítico, deveria ser evitado o rebaixamento da boa literatura em canções populares ou poesia satírica (MELO NETO, 1999, p. 769). Depreende-se desse argumento a ideia da separação entre letra de canção e poesia de livro, cada compositor ou poeta lidaria com o seu ofício.

Benedito Nunes, ao tratar do rompimento do poeta com o lirismo, escreve excelente reflexão que aborda como a escrita de João Cabral almeja redescobrir expressões populares em desuso para tentar eliminar o lirismo individualista comum desde o romantismo e também para alcançar uma maior comunicação com o público leitor. Segundo o crítico paraense:

(...) as espécies tradicionais de verso e de estrofe, mais frequentes em João Cabral, são as menos “literárias” e mais ligadas à tradição popular: os metros menores, encontrados nos romanceiros, e as quadras, que se aproximam mimeticamente da trova dos cantadores. Segregadas, depois do romantismo, e quase inutilizadas na lírica moderna, quando da estratificação da arte rural na sociedade urbana da era industrial, essas formas de verso e de estrofe, afeiçoadas, pelo lado de sua subsistência anônima, de índole folclórica, à sensibilidade mediana, adquiriram certa impessoalidade, que pode transmitir-se à dicção que as utilize. Ora, é na preponderância do individualismo

moderno, o qual se manifestou, no campo da poesia, por uma necessidade de pesquisa formal, levada a cabo intensiva e extensivamente, gerando poéticas no lugar de uma arte poética, que João Cabral vê um dos obstáculos à comunicação da poesia.

No texto “Agradecimento pelo prêmio Neustadt”, de 1992, Cabral assinala que o lirismo foi, originalmente, um gênero criado para ser cantado. Com a ampla divulgação de canções populares pelo mundo, o lirismo literário restringiu-se a um pequeno círculo. O lirismo contemporâneo estaria fortemente presente na canção popular, fato que liberaria a poesia escrita a percorrer os caminhos da “exploração da materialidade das palavras e da organização de estruturas verbais” (MELO NETO, 1999, p. 800). Segundo o autor, esses aspectos não se relacionam ao que romanticamente é definido como inspiração ou intuição: “creio que o lirismo, ao achar na música popular, os elementos que o completam e lhes dá prestígio, liberaram a poesia escrita e não cantada, e permitiram-lhe que voltassem a operar em territórios que outrora lhe pertenceram” (MELO NETO, 1999, p. 800).

Em debate ocorrido na UFRJ, em 1993, João Cabral assinala:

Eu tenho a impressão de que a verdadeira poesia lírica hoje está sendo feita pelos compositores de música. Os grandes líricos do Brasil hoje chamam-se Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda. A poesia lírica exige, nasce, geminadamente, com a música. (...) a música popular é uma coisa viva e que satisfaz à necessidade de lirismo que tem o ser humano. (...) A poesia lírica grega era uma poesia para ser cantada assim como a poesia lírica romana e a poesia dos trovadores nas cortes da Provença, mas já o *Poema de Cid* não era poesia para ser cantada, o Gonzalo de Berceo, na Espanha dos séculos XII, XIII, também não. A poesia lírica é uma poesia para ser cantada. Em todos esses poetas que fazem lirismo em verso, não há compositor que possa pôr música naquilo. Um único caso é o Vinicius de Moraes (...). Vinicius tinha um ouvido musical extraordinário e, depois de ter escrito a grande poesia dele, se dedicou quase exclusivamente à canção popular. Como era um lírico excepcional, ele trouxe qualidade para a música popular, que, até então, era composta de músicas relaxadas, sem maiores qualidades literárias, com exceção do Noel Rosa, mais velho. Vinicius trouxe um gosto literário, uma experiência literária para a canção popular, para o lirismo, portanto, do qual se beneficiaram todos os cantores que vieram depois. Vinicius foi um dos

criadores da bossa nova. E eu acho que todos esses cantores que vieram depois são mais ou menos derivados da bossa nova (MELO METO in SECCHIN, 2020, p. 529-530).

Sabemos que a música está presente em toda a criação do autor por meio do ritmo, da métrica não convencionais, das rimas toantes (vindas da tradição ibérica clássica e que começa a aparecer a partir do poema *O rio*), do timbre, do pulso, das cadências sonoras dissonantes, da sintaxe às vezes entrecortada, não fluente, como acontece em “Tecendo a manhã.” Antonio Carlos Secchin, discorrendo sobre a oposição clássica entre consoante e vogal, lembra que a poesia geralmente é associada à tradição melódico-vocálica e pontua: “João Cabral (...) será o cultor das consoantes. Declara guerra à melodia, ao considerá-la entorpecente, fonte da distração, e valoriza a áspera sonoridade dos encontros consonantais, que fogem à suave melodia da vogal.” (SECCHIN. In: MELO NETO, 2020, p. 9)

Alguns dos textos cabralinos podem ser musicados, como percebeu Chico Buarque de Holanda nos anos 1960, por meio do trabalho realizado para o espetáculo *Morte e vida severina*. Podem mesmo oferecer leituras ritmadas, “percussivas”, como faz Lirinha, do *Cordel do Fogo Encantado*, nos anos 2000, por meio da leitura de *Os três mal amados* (fala de Joaquim). Cátia de França, em “Não há guarda-chuva”, realiza trabalho musical a partir de intertexto com o poema “A Carlos Drummond de Andrade”, iniciado com a estrofe: “Não há guarda-chuva/ contra o poema/ subindo de regiões onde tudo é surpresa/ como uma flor mesmo num canteiro.” (MELO NETO, 1999, p.79; FRANÇA, 1980)

Há muitas sonoridades presentes nos poemas de João Cabral à espera de compositores, intérpretes que possam trazê-las à tona e, talvez a contrapelo do interesse do autor, desvelar a rica, diversa e pouco convencional musicalidade presente em seus versos. Isso não significa, obviamente, que esse trabalho seja necessário. Revela-se, antes, como sugestão de ampliação dessa criação ao campo expandido da literatura. Por meio de outros suportes e meios de comunicação, podem ser oferecidas aos leitores outras possibilidades de contato com as criações do poeta. A peça teatral *Morte e vida severina*, com direção de Roberto Freire, de 1965, e o especial *Morte e vida severina*, realizado pela TV Globo em 1981, com direção de Walter Avancini, que traz Elba Ramalho como rezadora e cantora de excelências (incelenças), cumpre esse papel de aproximar a literatura de um público maior.

No carnaval de 1996, a Escola de Samba Império Serrano realizou desfile tratando da luta contra a fome e da importância da reforma agrária. A atriz Tania Alves fez uma representação do auto *Morte e vida severina*. Mas o “insensível” Cabral, de forma provocativa,

assinálava não ter nenhum interesse pelo carnaval carioca. O samba, para ele, era o exemplo da monotonia: “E o desfile das escolas de samba, que horror, aquelas fantasias são de um mau gosto! O que o Brasil tem de negativo está nas escolas de samba”. (MELO NETO. In: MARQUES, 2021, p. 487)

João Cabral assinala ter aprendido com Murilo Mendes “dar preferência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo” (MELO NETO. In: CAMPOS, 1992, p. 80). Nos poemas que trazem algum diálogo com a música, alguma menção à canção, esse ponto permanece evidente.

No prefácio do livro *João Cabral de Melo Neto: obra completa*, Marly de Oliveira assinala que o poeta trazia “uma inata predisposição para *ver*, muito mais que para *ouvir*, que, naturalmente, repudiava todo tipo de música, mas sobretudo a melodia, a musicalidade do verso” (OLIVEIRA. In: MELO NETO, 1999, p. 16).

Como notamos, além da própria confecção poética, percebe-se em Cabral um discurso constante, talvez até performático em alguns momentos – o que pode interferir nas avaliações sobre sua obra – relativo à ideia de que ele almejava desvincular-se totalmente da poesia sonora, melodiosa, lírica. Por extensão, o autor acaba distanciando-se também do gênero canção. Mas, por meio de nossas avaliações, acreditamos que, como a poesia acontece além do lirismo, a música ocorre além da melodia e eclode na poética cabralina de diversos modos.

Arte como cafeína

Deve-se notar que, assim como ocorre em geral com a produção cabralina, os poemas ligados à música flamenca revelam – além de conceitos, inclusive metalinguísticos – o interesse do autor em construir imagens, pintar quadros. Esses textos aproximam-se ainda da linguagem cinematográfica. Poemas ligados à música espanhola às vezes aparecem como ricas construções imagéticas, espécies de definições a respeito de como o “sujeito poético” percebeu uma cena, uma performance, como se quisesse captar o instante em que certo objeto relampeja despertando a sua atenção e, por que não, a sua sensibilidade. A música nordestina, ao contrário da flamenca, aparece mais frequentemente em João Cabral por meio de um clima, de uma atmosfera, de um andamento rítmico, da inserção da personagem em certa circunstância da vida cotidiana, e menos por meio de imagens detidas no gênero, no estilo, na expressão musical, no palco, no ato artístico.

Muito comumente, na obra de Cabral – ainda que os poemas sobre canção estejam dotados de ritmo, sejam conceituais e busquem combater a melodia langorosa –, o aspecto

plástico, imagético, construtivo torna-se mais acentuado, mais perceptível, pujante que a linguagem musical. Por outro lado, diversos poemas trazem, sob as imagens, fortes marcações métricas que lhes sustentam, como andaime. Por mais que queira desviar a atenção do aspecto musical de suas invenções, o poeta diplomata não consegue fugir totalmente da sonoridade. A música situa-se na armação textual, mesmo que torta, quebrada, irregular, serial. Se observarmos bem, em alguns poemas que trazem algum dado ligado à canção ou à oralidade, o autor busca trabalhar com ritmos bem articulados, com rimas, mesmo consoantes, e versos em redondilha maior, como ocorre em “Pregão turístico do Recife”, de *Paisagens com figuras*: “Aqui o mar é uma montanha/ regular, redonda e azul,/ mais alta que os arrefices/ e os mangues rasos ao sul.” (MELO NETO, 1999, p. 147)

Mesmo o inventor de “Fábula de Anfion” sendo exímio construtor de imagens poéticas e dizer pouco interessado em melodias, sonetos, baladas, possuía um ótimo ouvido para o jogo sonoro vocabular. Há, em seus textos, música, marcação, mesmo em forma de ruído, de medidas pouco comuns. Às vezes, a linguagem poética mescla-se à musical de forma áspera, como em um tecido de aniagem. A música revela-se pouco desejada por Cabral enquanto linguagem de sedução fácil, mas signos musicais estão presentes em toda a sua obra. O autor revela-se antimelódico, não antimusical. Posiciona-se contrário à recepção inativa distraída, colocando-se favorável à ideia do leitor, do ouvinte como coautor, cocriador:

O meu esforço na vida é me fazer acordar. O que eu procuro num remédio ou num autor que eu leio não é que faça adormecer minha consciência, como o romântico, ou essa poesia de cantilena. (...) Eu não quero ser embalado, quero ser acordado. De forma que eu procuro aquelas coisas que aumentem 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, 1989, p. 34)

Já em *Pedra do sono*, livro inaugural, de 1942, aparecem dois poemas com o título “Canção”. Termos e títulos ligados à palavra cantada, entoada, flamenca e nordestina aparecem em vários momentos da criação cabralina: sequiryia, bulería, saeta, cante hondo, cante a palo seco, cantaora, cantador, cantora, cantiga de incelença, pregão etc.

No livro *A voz e a série*, Flora Süssekind lembra que João Cabral não gostava de ouvir palestras – herança das monótonas aulas e preleções do Colégio Marista onde estudara em

Recife. Afirmava que a linguagem oral não entrava em sua cabeça. Segundo Flora, essa postura revela “formas de enfatizar um afastamento da vertente mais ‘oratória’ da literatura brasileira, e de afirmar, em oposição, uma primazia da visualidade sobre a melodia” (SÜSSEKIND. *A voz e a série*, 1998, p. 33-34). A ensaísta observa que “o afastamento da musicalidade, do auditivo (...) se faz acompanhar (...) meio paradoxalmente, de uma proliferação de referências, na obra de Cabral, a sotaque, fala, ritmo, dicção, timbre, acento etc.” (SÜSSEKIND. *A voz e a série*, 1998, p. 33-34)

Devemos assinalar que, se por um lado, mesmo nos poemas que tratam de música parece haver uma ênfase no aspecto plástico formal, na elaboração da imagem, por outro lado, cumpre lembrar que as noções musicais como ritmo, repouso, tensão, harmonia, dissonância podem também estar presentes nas artes plásticas.

Em carta a Manuel Bandeira, datada de 11 de dezembro de 1951, Cabral coloca-se contra o abstracionismo na pintura, o atonalismo na música, o neoparnasianismo e o esteticismo da geração de 45, convoca Bandeira a tomar frente contra esses movimentos artísticos, cita carta do músico Camargo Guarnieri, publicada em 1950, na qual o compositor paulista, amigo de Mário de Andrade, e se coloca contra a “nefanda infiltração formalista e antibrasileira” (Cf. SÜSSEKIND, 2001, p.147) realizada pelo grupo Música Viva, de Koellreuter e outros músicos. Esses propunham a divulgação de Schönberg e do dodecafonismo no Brasil, além da utilização de experimentalismos contrários à linha de estudos apresentada pelo projeto de Música Nacional, baseada na recriação do repertório folclórico local, proposta que teve à frente Mário de Andrade, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e outros. Comparando a miséria brasileira com a europeia, Cabral pensa ser preciso criar outro termo para definir a de seu país. Esse seria um claro motivo para que Manuel Bandeira encabeçasse um movimento contra o cosmopolitismo de certos intelectuais nacionais. Villa-Lobos, José Lins do Rego, Portinari e outros seguirão o criador de *Mafuá do malungo*. Outros, como Octávio de Faria e Adonias Filho, permaneceriam em seu “charco particular, místico-integralista” (MELO NETO. In: SÜSSEKIND, 2001, p. 146). Percebe-se, pela carta, a relação tensa entre Cabral e certas correntes literárias brasileiras e mesmo a compreensão de alguns princípios da chamada música nacional. O texto ainda evidencia os conflitos vividos pelo próprio poeta que buscava inovar a forma poética, abrir-se a influências estrangeiras, mas sem perder de vista o chão local, as desigualdades sociais e a identidade cultural do país.

Talvez a percepção do autor sobre música atonal, dodecafônica tenha se alterado um pouco a partir de interações com colegas de ofício. Em outubro de 1957, um ano após a

publicação de *Morte e vida severina*, Cabral recebe longa carta de Augusto de Campos em que o poeta paulista explica detalhes da linguagem musical de vanguarda ao pernambucano. Escreve Augusto: “O isomorfismo das 3 artes é impressionante. MONDRIAN, WEBERN, MALLARMÉ.” (CAMPOS, 24 de outubro de 1957) Augusto, ao abordar o significado de “musical”, observa:

quero dizer, em particular, q [sic] também este evoluiu e se modificou, a partir de Webern, principalmente, a música, embora não deixasse de ser de base uma arte temporal, passou a incluir o espaço como elemento fundamental (não apenas como pausa-respiração) da composição. (CAMPOS, 24 de outubro de 1957).

O concretista cita como exemplo obras de Webern, Strawinski, Pierre Boulez, Stockhausen, Luigi Nono, entre outros. Lembra ainda que “quando ouvimos os tambores africanos dos watusi, ou a rítmica do bali, nos damos conta de um outro conceito estrutural de música” (CAMPOS, 24 de outubro de 1957).

Além de Augusto de Campos, Murilo Mendes, profundo conhecedor de música, conversava muito com Cabral sobre a arte, indicava-lhe discos e livros. Com o tempo, o autor passa a conhecer, cada vez mais, os finos liames que ligavam sua arte poética a outras modalidades de linguagem musical.

O sotaque nordestino

Os poemas cabralinos que abordam a música, a cultura oral nordestina, em geral tratam de uma memória do passado recuperada pelas lentes e circunstâncias do presente. Alguns são conceituais, outros figuram mais como peças memorialísticas, lembranças esparsas de figuras ou de expressões populares conhecidas pelo poeta na infância e adolescência. “A imaginação do pouco”, de *A escola das facas*, traz a lembrança da inventiva contadora de histórias Sinhá Floripes, conhecida pelo sujeito poético quando criança (MELO NETO, 1999, p. 455-456). Obviamente, na literatura, sempre há o trabalho com a memória, com a imaginação, mas a experiência que desperta a criação revela-se distinta quando o autor está tratando do Brasil ou da Espanha.

Ao contrário da música flamenca, a temática da sedução feminina não se revela importante nos poemas de Cabral ligados à música nordestina. Nas produções relativas a cantos nordestinos, vislumbramos temas ligados à religião, à morte, à dureza da vida, mas também a festas populares, ao jogo, a formas de pensamento e comportamento distintos do rigor racional.

Alguns poemas chegam a provocar o humor, devido ao comportamento desviante de algumas personagens.

Em *Morte e vida severina* há, como sabemos, a descrição da miséria daqueles que morrem antes dos 30. Em determinado momento, o protagonista chega a uma casa em que estão entoando excelências para um defunto também de nome Severino, enquanto, do lado de fora um homem realiza paródias dos versos dos cantadores (MELO NETO, 1999, p. 177). Mais adiante, quando, em busca de emprego, o retirante se aproxima de uma mulher, à janela de um casebre, esta lhe pergunta:

Esta vida por aqui
é coisa familiar;
mas diga-me retirante,
sabe benditos rezar
sabe cantar excelências,
defuntos encomendar?
sabe tirar ladainhas,
sabe mortos enterrar?
(MELO NETO, 1999, p. 180)

Após ouvir o retirante dizer que já velara muito defunto, mas não sabia rezar, ouve a resposta da senhora:

Pois se o compadre soubesse
Rezar ou mesmo cantar,
Trabalhávamos a meias,
Que a freguesia bem dá.
(MELO NETO, 1999, p. 181)

Percebe-se, portanto, a incapacidade de Severino de cantar, mesmo tendo participado de muitos velórios e enterros. A cena apresenta, ao mesmo tempo, diversas outras habilidades e saberes do retirante, mas o emprego desejado não acontece. Porém, se observarmos a mulher rezadora e cantora, vemos aí um traço que pode possibilitar um diálogo entre a presença da música espanhola e nordestina em João Cabral: assim como no canto flamenco, na canção nordestina a resistência está presente no próprio gesto de cantar, ato frágil. A voz surge do nada

e recebe-se “na hora mesma de semear” (MELO NETO, 1999, p. 183) o que possibilita a sobrevivência.

Deve-se ressaltar a presença, na obra do pernambucano – mesmo com toda a poética da negatividade, mesmo com toda a dureza da vida social – do conceito de devir, da confiança, da resistência. A partir do pouco, do corpo frágil do homem e da mulher comum, do artista, da cantora, por exemplo, revela-se uma potência, uma confiança em outras modalidades existenciais, outras formas de mundo, um desejo de ir além do que é dado pelas condições existenciais.

Ao contrapormos poemas que tratam da Espanha e do Brasil, notamos uma relação entre a fragilidade e a fibra tanto do artista que produz uma arte mais livre, no caso espanhola, como do artista comum, nordestino, que trabalha com a criação mais empenhada, ligada a ações e a eventos do cotidiano. As duas modalidades de arte e artista relacionam-se à poesia. Esta também se revela frágil e resistente, ao buscar erigir, da página em branco, do vazio do papel, do pouco valor mercadológico e mesmo social da literatura, novos objetos, novas perspectivas, novas formas de sentir – e lidar com – o mundo.

O poema “Vale do Capibaribe”, de *Paisagens com figuras*, retrata a seca, o vazio, a batalha cotidiana que se torna silenciada. Não se consegue transpor o que se vê no território nordestino para o universo cancional. À primeira vista, o espaço parece sugerir produções artístico-literárias, mas ali nada nunca aconteceu em nenhum século, ainda que alguma pedra, algum resto de monumento ou de parede finjam ter havido no local alguma história, ainda que alguma ruína desperte a ideia de que no ambiente houve algum evento que mereça ser lembrado. O que ocorreu foi apenas o fogo, o calor e a luta vã, diária, a que existe contra o deserto, contra a boca sem saliva da terra, luta que os homens empreendem contra a morte:

(...)
raro o pobre romanceiro
da cruz na estrada, mais raro
o crime não rotineiro

com acentos de gesta (ou
as façanhas cangaceiras)
que o vale possa ecoar
e seja cantado em feira.

No mentido alicerce de
morta civilização
a luta que sempre ocorre
não é tema de canção.
(MELO NETO, 1999, p. 152-153)

Uma imagem distinta do sertanejo aparece em “A pedra do reino”, poema de *A escola das facas*, dedicado a Ariano Suassuna. O “sujeito poético” escreve:

Tu que conviveste o sertão
quando no sim esquece o não,
e sabes seu viver ambíguo,
vestido de sola e de mitos,

a quem o retirante,
vazio do que nele é *cante*,
nos deste a ver que nele o homem
não é só o capaz de sede e fome.
(MELO NETO, 1999, p. 420)

Aqui, o retirante parece alterar-se daquele que é vazio de *cante*, de vida, em alguém capaz de cantar, de inventar momentos de alegria, de arte e sabedoria, de revelar o que a miséria, o sistema social poderia esconder.

Em “Claros varones”, de *Serial*, são apresentadas quatro histórias de personagens do passado. A primeira trata do administrador José Ferreira. A personagem era religiosa, crente, cuja casa servia de igreja aos engenhos da região:

De lá, muitas noites, chegavam
cantos compridos como os da água,
horizontais, sonâmbulos,
como o rio e seu canto.

E se pensava: os nova-seitas,
em coro, feito as lavadeiras,
lá estão na água de canto,

alma e roupa lavando.
(MELO NETO, 1999, p. 304-305)

No poema, a música, religiosa, aparece distante da casa grande. Os cantos, ao contrário da escrita poética concisa, exata, profundamente imagética, ainda que prosaica, no caso, revelam-se ligados ao culto evangélico: são compridos, monótonos, “sonâmbulos”, deslizam como o rio. Como sabemos, o poeta assinalava ser avesso à linguagem musical mais convencional, fluida, deslizante. O poema ainda aproxima o canto horizontal religioso do coro de lavadeiras. Ao cantarem na igreja, os homens e mulheres parecem estar ao mesmo tempo lavando a roupa e a alma, totalmente imersos, entregues ao êxtase propiciado pelas notas, pelos ritmos musicais. Nada, portanto, mais distante do fazer poético cabralino que busca a lucidez, o distanciamento do lirismo e da inspiração.

A quarta história de “Claros varones” revela-se uma anedota sobre Severino Borges. Quando vinha o período do pastoril – época de reza, canto, dança –, a personagem saía do pote limitado e seco que vestia e se lançava ao mundo em busca de prazeres existenciais. (MELO NETO, 1999, p. 306)

Percebe-se, nos poemas de Cabral voltados à ideia de canção popular, uma grande atenção a artistas estrangeiros de destaque. Quando trata da música espanhola, o “sujeito poético” explicita a importância do gênero flamenco, cita os nomes dos artistas – assim como faz com os toureiros –, constrói ótimos poemas metalinguísticos, elogia o cantor, a cantora, o instrumentista, aproximando seu olhar e seus ouvidos da linguagem, do corpo do(a) artista. Cabral dizia que convivía com vários deles em bares e cabarés espanhóis. Nota-se aí uma diferença em relação à cultura popular brasileira.

Em “A descoberta da literatura”, de *A escola das facas*, texto de caráter autobiográfico, percebemos quando a criança ficara com receio de ser recriminada pela família por estabelecer relação estreita com os trabalhadores da fazenda que lhe pediam para ler literatura de cordel. Para Luiz Costa Lima, a criação do poeta-tipógrafo funcionaria como um sintoma desse medo de ser descoberto interagindo com os cassacos. Observamos, por meio dessa leitura, que o pernambucano sempre busca escamotear, domar os traços ligados à literatura oral, em busca de construções mais lúcidas e meticulosas. Acrescentados ao trauma infantil, viriam os críticos, os poetas e artistas exigentes em termos formais a quem o autor não queria desapontar com produções mais comunicativas e talvez por isso menos elaboradas artisticamente (Cf. LIMA,

1968). Parece que a distância da terra natal oferece ao escritor-diplomata a oportunidade de vivenciar, com menos culpa, a cultura popular, inclusive os cantos religiosos espanhóis.

Deve-se ressaltar que durante os anos em que João Cabral viveu no exterior aconteceram diversos movimentos musicais no Brasil, com nomes, inclusive nordestinos, que reinventaram a música brasileira. Mas tudo passa ao largo da criação cabralina. Cantores, músicos, compositores brasileiros não recebem lugar nos livros do autor, como ocorre com pintores, escritores, engenheiros, arquitetos e jogadores de futebol. Dado que revela o afastamento do aedo diplomata da expressão artística bem característica de seu país. Ainda que compositores populares sejam citados em entrevistas, sejam elogiados, não se tornaram títulos ou temas de poesia.

As produções que abordam canções tradicionais nordestinas aparecem em escala muito menor na obra, prevalecendo o anonimato dos artistas, os cantos folclóricos, as figuras populares. A canção flamenca é grandiosa, maior, de caráter mais individual, a outra, brasileira, nordestina, revela-se mais simples, menor, de ordem mais comum, coletiva, ligada muitas vezes àquilo que Mário de Andrade chamou de arte empenhada – isso é, relativa a algo prático, ao trabalho, à religiosidade, a momentos fúnebres – ou mesmo a festas profanas onde impera o humor, a brincadeira, traços do imaginário popular. O frevo, por exemplo, mostra-se muito elogiado, em entrevistas, apresenta-se como algo estridente que desperta o poeta, coloca-o para cima, mas quase não aparece nos poemas. O flamenco já “seduz” o artista da palavra pela sua capacidade de explosão.

O gênero musical popular pernambucano é citado em passagem de *Auto do frade*. Mas a menção ao frevo, no caso, se faz por ausência pois este ainda não existia:

– Não há música, é verdade,
ainda não se inventou o frevo.
– Mas no cortejo que assistimos
há mais luxo do que respeito.
– Querem ver o réu, mas de cima,
é atração pelo que faz medo.
(MELO NETO, 1999, p. 474)

Seguindo a peça, a Gente das Calçadas relaciona a procissão que passa ao carnaval, em ambas há a ideia do espetáculo. A imagem do evento carnavalesco coloca-se em

contraposição ao medo despertado pela procissão armada que levava, calado, Frei Caneca à forca:

- A gente está com muito medo
da cheia de gente, da súcia.
 - Mas não temem o carnaval,
embora a gente se massacre.

 - Sabem que no Carnaval, toda
a gente, em mil gentes, se parte.
 - Cada um monta seu carnaval,
solto na praça, sem entraves.
Cada um segue pelo seu lado
e cada mais há que os engate.
- (MELO NETO, 1999, p. 476-477)

Em ensaio sobre o livro de Cabral relativo à figura marcante e solitária de Frei Caneca, escreve Alfredo Bosi:

O subtítulo traz a indicação fundamental: o *Auto do frade* é um “poema para vozes”.

Nessa polifonia o solo é raro e tem a força do contraste. Frei Caneca fala pouco, fala tenso. O seu verso, em geral redondilha maior, é mais firme e cadenciado que os octossílabos e eneassílabos do coro. É a voz que interpreta e que julga, pois tudo aclara com a sua perspectiva de rebelde batido mas ainda insubmisso. Falam mais do que ele os beleguins; e fala o tempo todo a “gente” espalhada nas calçadas, no adro, no largo, no pátio, pontos fixos do cortejo.

(BOSI, 2003, p. 148)

Mudando o foco para o livro *Agrestes*, de 1985, percebemos que, no trabalho, Cabral retoma, entre outros temas, a construção de poemas relacionados à memória infantil. Notamos, na obra, rara passagem na produção do poeta em que este cita trecho de cantiga popular. No poema “Por que prenderam o ‘Cabeleira’”, ao recontar a história de Cabeleira, personagem que vivia escondido nas capoeiras próximas ao engenho e desejou ir a Recife tentando o impossível: atravessar o mar-canavial, “onde um fantasma é incapaz”, a voz poética apresenta a seguinte epígrafe: “Quando me prendêro/ no canaviá/ cada pé de cana/ era um oficiá”. Os versos haviam

sido utilizados por Manuel Bandeira no conhecido poema “Trem de ferro”, do livro *Estrela da Manhã*, de 1936. Franklin Távora escreveu, em 1876, o livro *O cabeleira*, baseado na cantiga popular que conta a história de Cabeleira, o primeiro cangaceiro nordestino. Desse modo, percebemos que o populário sertanejo pode aparecer, em Cabral, tangenciado pela escrita culta (MELO NETO, 1999, p. 529).

O timbre flamenco

Os poemas cabralinos voltados à canção, ao cante, à música flamenca são, em geral, figuras de um álbum ligado à metalinguagem. Em nossa leitura parece-nos que as criações relativas à música espanhola apresentam uma maior relação com o tempo presente, espécie de reflexo da experiência do diplomata no exterior, de sua vivência em fase madura como intelectual, poeta. As viagens, a distância do Brasil ofereceram ao “camarada diamante”, na expressão de Vinicius, uma relação mais “atual” com a arte, a música espanhola. O flamenco traz, junto a suas sonoridades, o corpo da cigana dançarina. Suas performances, seus bem realizados movimentos compõem-se com o olhar, o sorriso, o perfume, o figurino. O flamenco relaciona-se à Sevilha, cidade signo da sedução feminina para o poeta. Em “Autocrítica”, o autor define a Andaluzia como “fêmea viva”. O termo “vivo” é extremamente importante na poética cabralina pois significa potência, desejo, fibra. Algo que o amante da Espanha via no flamenco.

Em 1956, mesmo ano em que é lançado o livro *Duas águas* que reunia as publicações anteriores e os inéditos *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* e “Uma faca só lâmina”, João Cabral segue para o consulado de Barcelona, mas mora Sevilha onde desenvolve pesquisa no Arquivo das Índias. Os dois anos vividos na cidade fizeram com que o poeta fosse tomado pela música flamenca:

Eu ia muito a esses lugares de flamenco; meus amigos eram cantores, bailarinas, guitarristas de flamenco. Muitas vezes eu fiz festas com eles em minha casa. Chegava um brasileiro amigo meu que queria ver flamenco, eu convidava uns três ou quatro desses artistas pra dançar lá em casa. Eles iam. Eu convivía muito com eles, e vivia muito com a cidade também...
(MELO NETO, 2009, p. 22)

Quanto à relação da poética cabralina com a Espanha, deve-se ressaltar o olhar da “voz poética” para a rápida passagem existente entre o íntimo e o extremo, como ocorre na música espanhola, aspecto que pode ser observado, na virtuosidade do violonista, da dançarina, do

cantor. No poema “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, o “arrancar-se” do flamenco inicia-se em si mesmo, da brasa da intimidade. O expor-se, o fazer ao extremo traz a ideia de partir do peculiar, do interior para a conversão àquilo que está na extremidade, no exterior. (Cf. GOMIDE FILHO, 2014, p. 143-144) A imagem associa-se ao elogio que João Cabral faz da arquitetura de Le Corbusier, construção que brota pronta, de dentro, revelando-se não decorativa, interessada em “florear” a parte externa dos edifícios como pensa o poeta sobre obras de Gaudi.

Em “El cante hondo”, a “o sujeito poético” privilegia esse gênero andaluz e retoma a ideia de passagem do controle à liberação de energia. O cante hondo (jondo) – conhecido por Cabral no Sul da Espanha – se faz como uma prosa cantada, dissonante, que retorna novamente a uma mesma nota almejando aproximar-se de sonoridades da natureza, de ruídos e sons de animais, anteriores à linguagem (Cf. STARLING, 2020, p. 13). Escreve o “eu poético”: “O cante hondo às mais das vezes/ desconhece essa distinção:/ o seu lamento mais gemido/ acaba em explosão.” (MELO NETO, 1999, p. 375)

O trânsito artístico do interior ao exterior, quando se busca ultrapassar limites, desconstruindo a percepções habituais, relaciona-se à noção de “acontecimento”. Este pode ser entendido como inusitada experiência estética, como evento libertário que ilumina algo novo e termina por questionar as amarras do espaço medido, quantificado. O “acontecimento” abre, de modo inusitado, imprevisto, a percepção a outros sentidos: singulares, incalculáveis, excepcionais, como pensa Derrida (Cf. FONTES FILHO, 2012).

A ideia do evento diferencial, presente em poemas espanhóis, ecoa em “A Ademar de Meneses”, poema feito em homenagem ao jogador de futebol nascido no Recife que atuou no Sport e no Vasco da Gama. No texto, o “sujeito poético”, relacionando o atleta ao espaço e à música popular pernambucanos escreve:

Você, como outros recifenses,
nascido onde mangues e frevo.
soube mais que nenhum passar
de um para ou outro, sem tropeço.
(...)
como você, ninguém passou
de dentro de um para o outro ritmo
nem soube emergir, punhal, do lento:
secar-se dele, vivo, arisco.

(MELO NETO, 1999, p. 391)

Torna-se claro, com os versos, o modo como a voz poética associa campos distintos de atividades por meio da formulação de conceitos. Assim, podemos notar, com clareza, como aparecem, na obra cabralina, os jogos interartísticos pautados pela imagem crítica, a visão aguda de literatura como campo expandido.

Na avaliação da produção do diplomata, quando focamos alguns poemas ligados à canção espanhola, percebemos uma espécie de mensagem ligada ao tom sóbrio, ascético, ao controle dos impulsos, mas também, como observamos, ao agir no extremo no momento certo, como uma nota aguda entoada e sustentada, no limite, pelo cantor de flamenco. Para a “voz poética”, é preciso arriscar para fazer algo diferente, para a vida valer a pena, para se tentar mudar o que está corroído, fétido, mórbido, engessado por séculos de História. O caráter político de Cabral revela-se no movimento de sua escrita. Nesse sentido, há poemas de beleza e inteligência ímpares, dotados de lucidez formal e nítida compreensão do objeto tratado, como “Antonio Mairena, *cantador de Flamenco*” onde podemos ler:

Existir como quem se arrisca
como nesse cante em que se atira:

o cantador no alto do mastro
por sua voz mesma levantado,

só se tem enquanto a voz tensa,
na medida em que sempre cresça;

(...)

(MELO NETO, 1999, p. 543).

Além de buscar escrever sobre objetos concretos, copo, tênis, lápis, edifício, Cabral almeja objetivar a performance, a cena, o ato da dança, do cante, do drible. Por esse meio, pretende transformar a íntima percepção do que é visto e ouvido em imagens concretas, palpáveis. Ainda que, em alguns momentos, a ideia de exatidão, de montagem construtivista mescle-se a tonalidades surrealistas, como podemos notar no poema acima.

Há um outro dado interessante a ressaltar. Mesmo sendo definido como o “poeta do silêncio”, da contenção, as constantes referências a imagens do cantor e da dançarina flamencos trazem a ideia do trágico. Deve-se notar que algumas modalidades da música flamenca revelam um tom lírico, sentimental, o que geralmente é esquecido pelo autor em sua escrita. Este assegura que no flamenco há o amor, mas um amor que esconde o punhal, amor trágico, como pode ser visto no poema “Niña de los Peines”:

O flamenco fala do amor
Como ele, também floralmente,
mas no *flamenco* um punhal oculto
nesse canteiro cresce sempre.
(MELO NETO, 1999, p. 676)

Talvez pudéssemos pensar que, em alguns casos, não seria o canto espanhol a influenciar diretamente a imaginação do autor. O poeta é quem criaria o cantor e a dançarina à imagem e semelhança do que almeja para sua poética. Extraí dessas figuras reflexos especulares que interessam a suas criações e, ao mesmo tempo, camufla outras que poderiam colocá-las em xeque. Podemos nos lembrar, nesse sentido, da força passional, cultural, ligada ao descontrole da multidão e distante da racionalidade presente em uma corrida de touros em ruas espanholas. Mas a “voz poética” escreve sobre o caráter contido, preciso, centrado como o do Manolete, visto em “Alguns toureiros” (MELO NETO, 1999, p. 157-158).

Cabral relaciona a arte brasileira e a espanhola em “Frevo e flamenco”. O poema, inédito em livro até 2020, figura na produção do autor como aula de filosofia e estética. Já no início da primeira estrofe, lemos: “Viver não vale dormir/ viver é estar acordado” pois após a morte haverá muito tempo para o descanso. Há, portanto, uma convocação para o despertar e os dois gêneros de canção funcionam como remédios que podem ativar, como cafeína, ações de homens e mulheres. A segunda e terceira estrofes sublinham a ideia central do artista da palavra:

Viver é estar acordado
viver é ver-se vivendo:
não é o embalo de sonho,
é o despertador do flamenco;

O despertar do frevo
Com seus metais de doer
que não nos deixa dormir
faz nosso viver mais viver.
(MELO NETO, 2020, p. 818)

O ritmo africano

Os poemas de Cabral que trazem imagens do Senegal deslocam a paisagem nordestina e europeia para outro espaço e essa alteração de perspectiva amplia também a dicção do autor, as modulações textuais. O funcionário do Ministério das Relações Exteriores é tocado pela produção cultural distinta da que seus olhos e ouvidos conheciam, como se dali nascesse outra forma de se entender a própria história literária. A figura do *griot* estampa algumas criações cabralinas. O poeta revela-se personagem importante na estrutura social de vários países da África Ocidental, atuando nos campos da educação, da informação, do entretenimento. Podemos perceber algumas relações entre o *griot* e o repentista nordestino. Talvez esteja aí um dos interesses de Cabral pelo artista e por suas performances.

O *griot* atua como guardião da cultura popular e por meio de seus repertórios, de seus arquivos, suas declamações, suas danças, seus cantos. Ele contribui para a organização da vida comunitária. O poeta africano conhece a história ancestral de seu povo, o que lhe possibilita enxergar melhor, de forma xamânica, situações do presente.

Gostaríamos de lembrar, de passagem, de dois poemas que tratam do *griot*, presentes na parte do livro *Agrestes* intitulada “Do outro lado da rua”. Em “O baobá como cemitério”, o “sujeito poético” diz serem os *griots* do Senegal enterrados dentro do baobá pois apenas essa urna é capaz “de adoçar o hálito ruim/ todo o vinagre e amargor/ que, debaixo da lisonja,/ tem a saliva do cantor” (MELO NETO, 1994, p. 564). Em “África & poesia”, a voz do *griot* é associada à do poeta, político e ex-presidente do Senegal, Senghor, pois “ambas se vestem de molambos, de madapolão ou tussor” para tratarem da África. No continente, a poesia ainda se faz pelo canto, pela oralidade: “Cantar vale celebração.” (MELO NETO, 1994, p. 565)

Podemos vislumbrar, na figura do *griot*, a imagem do sujeito que estabelece laços entre povos distintos e atua na tentativa de solucionar conflitos. Por meio desse artista, Cabral – “do outro lado da rua” da formação erudita, dos compromissos consulares – deixa ecoar em sua tessitura linguística o ritmo, a voz e o imaginário africano. O senegalês mostra ao brasileiro

novos modos de se entender a relação com a alteridade, acentuando o sentido de uma “diplomacia menor”.

Teatro e canção

Buscando reforçar nossos argumentos relativos à importância da cultura popular brasileira e espanhola na obra cabralina, vale lembrar de alguns pontos de entrevista dada pelo escritor a Antonio Carlos Secchin. Cabral trata da construção de *Morte e vida severina* e revela que o texto não poderia ser mais denso já que era uma peça de teatro encomendada por Maria Clara Machado – e que não chegou a ser encenada por ela, como sabemos. Declara o entrevistado: “Pesquisei num livro sobre o folclore pernambucano, publicado no início do século, de autoria de Pereira da Costa.” De acordo com o poeta, o episódio das pessoas defronte ao cadáver, a cena do nascimento, as duas ciganas, tudo estava em Pereira da Costa e sofreu maiores ou menores alterações. O escritor diz ter retomado também aspectos das literaturas ibéricas na construção da dramaturgia: “Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão.” O Brasil aparece com a música: “O encontro com os cantores de incelenças é típico do Nordeste.” Segue o criador: “Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severino antes de o menino nascer obedece ao modelo da tenção galega.” (SECCHIN, 2020, p. 516-517).

No DVD *Chico Buarque: Bastidores*, Chico fala a respeito das composições que fizeram parte do espetáculo – demarcando que “Funeral de um lavrador” seria uma das criações que ganharam vida própria. Assinala o compositor:

Eu acho que foi a única vez em que eu realmente fiz pesquisa. E eu lembro de uma coisa engraçada que eles usam muito lá que é contra a chamada prosódia da música, que eles colocam a tônica da letra no lugar errado. Isso é muito, muito comum no Nordeste [...]. E eu quis fazer assim, depois as pessoas corrigiam. Eu falei: é pra ser assim mesmo, que é “Esta cova em que estás, com palmos medida/ É a terra que querias ver dividida/ É a terra que querias ver dividida”. O pessoal depois corrigia: “É a terra que querias ver dividida.” Mas eu quis ser Caxias, eu quis ser fiel à pesquisa que eu tinha feito. Ela tinha me custado muito trabalho, então eu queria ser nordestino. (HOLANDA, 2005)

Por meio da voz, da dicção do jovem Chico Buarque, a canção expressa um caráter melancólico e sóbrio. O andamento revela-se lento, com o prolongamento suave de algumas

notas; mas, em alguns momentos, percebe-se, no canto, um aspecto mais contestador, indignado. A entoação, a prosódia e a elaboração melódico-harmônica simples, límpidas, e sintéticas apresentam intrínsecos diálogos com a forma textual e as imagens poéticas presentes na criação de João Cabral de Melo Neto.

O poeta assiste à montagem de *Morte e vida severina* no festival de teatro de Nancy, França, em 1966: “Confesso que foi um deslumbramento. Até hoje, creio que noventa por cento do êxito daquele espetáculo foi feito pela música.” (ATHAYDE, 1998 p. 107-109) Perguntado, em debate, se aceitou a música composta por Chico Buarque para a peça, o diplomata dramaturgo responde:

Eu a aceitei desde o primeiro momento. Achei aquela música uma coisa milagrosa, como adaptação a um texto, porque, quando a música é adaptada para um texto de poesia, deforma o verso, ao passo que a música do Chico é extraordinária, pois ela mantém o verso integralmente. Ela não deforma o verso para adaptá-lo à melodia, ela adapta a melodia ao ritmo do verso. Por isso eu acho aquela música realmente um milagre dentro da MPB. (MELO NETO in SECCHIN, 2020, p. 538)

A palo seco: João Cabral e João Gilberto

Em 1960, João Cabral publica, em Portugal, no livro *Quaderna*, o poema “A palo seco”.² Ao abordar o canto espanhol, “cante desarmado/ só a lâmina da voz/ sem a arma do braço”, a “voz poética” assinala a importância do grito extremo contra o silêncio, do canto contra a queda, um “*cante para cima*”: “A palo seco é o *cante*/ do caminhar mais lento:/ por ser a contrapelo,/ por ser a contravento”. O canto representa o despojamento, a intransigência em relação ao traço lírico-sentimental. Busca desfazer-se da linguagem ornamental para atingir a própria coisa. Assume-se como o canto do pássaro sem bosque no fio de cobre mas traz, antes, a imagem do fio “quando sem qualquer pássaro/ dá seu assovio.” Está presente em Graciliano Ramos, no “desenho do arquiteto”, na bigorna, no martelo, no baque surdo do ferro sobre a pedra. O “poema-teoria” de Cabral deseja revelar-se “a palo seco”. Não significa um modo de aceitar

² “O canto “a palo seco” é uma tradição musical da Andaluzia e uma das formas prototípicas do flamenco espanhol. Grosso modo, “a palo seco” é o canto flamenco “a capela”, isto é, só a voz, desacompanhada de qualquer instrumento musical (nem mesmo uma mísera e escassa castanhola!)”. (CRUZ, 2010, p.4.)

resignadamente o seco, “mas de empregar o seco/ porque é mais contundente.” (MELO NETO, 1999, p. 247-251)

Acreditamos que “A palo seco” pode funcionar como manifesto da poética cabralina. O artefato poético realiza-se a partir da negação, da retirada, do canto, de tudo o que não é essencial. No poema, ressoam ideias, imagens e, inclusive, versos presentes em outras criações. O texto define com rara qualidade o estilo seco de cantar espanhol, originado em cantos de trabalho, sem acompanhamento de instrumentos musicais. Há uma condensação do projeto literário do poeta-crítico no texto. Percebe-se, em toda a sua trajetória, uma tentativa exaustiva de apresentar o “canto a palo seco”. Segundo Haroldo de Campos, “‘A palo seco’ pode ser considerado mesmo um poema-lema de todo o poetar cabralino, em sua dureza e em sua enxutez, em seu cortante laconismo.” (CAMPOS, 1992, p. 86)

Em 1976, o cantor cearense Belchior lança – no álbum *Alucinação* – a canção “A palo seco”, trabalho que pode ser associado, em termos de imagem, à poesia cabralina. Isso ocorre não devido ao canto “sem guitarra”, mas pela presença dos seguintes versos: “Eu quero é que esse canto torto feito faca/ Corte a carne de vocês”. (BELCHIOR, 1976) O trecho revela o caráter contundente, cortante do cantar nordestino e pode ser relacionado ainda ao poema “Uma faca só lâmina”.

Em carta a Cabral, escrita de Roma em 02 de maio de 1960, assinala Murilo Mendes sobre a leitura de *Quaderna*, dedicado ao poeta mineiro: “Seria (...) um absurdo pretender que você não canta: canta, sim, mas a palo seco, repito. Será difícil encontrar uma interpretação mais justa do que a sua, da beleza das coisas físicas, materiais.” (MENDES, 02 de maio de 1960)

Em 1962, escreve Murilo a Cabral:

Sua observação sobre a influência do flamenco como doutrina e não como tema, na sua poesia, interessou-me vivamente (...). Penso que é difícil furtar-se ao canto, e que há canto também na prosa. Só que há uma gama infinita de cantos, e que seu canto não é evidentemente o de Drummond ou o de Lorca, assim como o canto de Webern não é o de Chopin ou o de Haydn. É um canto seco, o de J.C.M.N., é um canto crítico. De resto cada vez mais acho exato, preciso, o ritmo quaternário. (...). (MENDES, 19 de agosto de 1962)

Em carta enviada a Cabral, escrita em Roma no dia 22 de dezembro de 1963, Murilo observa:

(...) “Uma faca só lâmina” e “A palo seco” são algo de formidável, definitivo. Curioso é que v quer liquidar o canto, mas, “secondo me”, não o consegue. Mesmo porque a forma quaternária, quase sempre usada, não o permite. Você renovou o canto, despojando-o de todos os ornatos. É por assim dizer o esqueleto do canto, mas por isso mesmo mais forte. (MENDES, 22 de dezembro de 1963)

Para Benedito Nunes, a “ascese depuradora dos sentimentos” presente na poética cabralina reflete-se no austero *a palo seco*: “contraponto de voz aguda e silêncio, todo securo e desnudamento.” Na perspectiva do crítico, o canto “sem ornato, sem música de acompanhamento, silêncio e grito ao mesmo tempo, tem o brilho do metal e o corte de uma faca.” (NUNES, 2007, p. 101)

Gostaríamos, nesta parte do ensaio, de trazer à discussão alguns trechos do livro *O balanço da bossa*, de Augusto de Campos, para tentarmos reforçar a ideia aqui defendida relativa a ressonâncias da canção popular na poética de João Cabral (ou seriam os reflexos da poética cabralina na canção popular?). De acordo com o poeta e crítico paulista:

Nara Leão, Carlos Lira, Edu Lobo ou Chico Buarque (como intérpretes), e mesmo o Geraldo Vandré de *Canção Nordestina*, não fogem a uma fundamental enxutez interpretativa, característica da BN. E a própria música popular nordestina, cuja influência se tem feito sentir mais recentemente nos caminhos da BN, não está alheia a essa problemática. (CAMPOS, 1978, p. 56-57)

Segundo Augusto de Campos, a nova música popular parece contar com uma constante – ligada a certa agressividade performática – que se relacionaria à proposta presente no poema “A palo seco”: “não o de aceitar o seco/ por o resignadamente,/ mas de empregar o seco/ porque é mais contundente”.

Augusto conclui a reflexão lembrando-se da apresentação de João Gilberto no festival de Carnegie Hall, em 1962. Ao contrário de outros músicos brasileiros que se apresentavam cheios de trejeitos, João pediu uma cadeira, um microfone e cantou de modo enxuto, preciso e inovador:

E foi dessa maneira, sem concessão alguma, com seu “cante a palo seco”, seu “cante desarmado:/ só a lâmina da voz, / sem a arma do braço”, que este “João

de nada” fez tudo: ensinou voz e música ao mundo. Quaisquer que sejam as novas direções da nossa música nova, não nos esqueçamos da lição de João. (CAMPOS, 1972, p.57)

Música serial

A poesia de Cabral recebe influências de expressões tradicionais ligadas à oralidade, de estruturas musicais relacionadas ao frevo, ao flamenco, da linguagem dos *griots* e pode ser associada ao dodecafonismo e ao atonalismo, mesmo com as desconfianças do poeta quanto à criação artística sem vínculo com o território brasileiro, como vimos. Cumpre lembrar que *Serial*, de 1961, revela-se trabalho muito bem construído em termos formais e possibilita o diálogo com o método musical denominado Serialismo. Segundo Haroldo de Campos:

Em “Serial”, a linha de fusão das *duas águas* é desenvolvida através do princípio da composição em série (ocorrente em outros domínios artísticos, como o da música dodecafônica e o da pintura construtivista). Para JCMN esta solução foi natural, pois uma de suas constantes estilísticas é a técnica de repetições (os símiles paralelísticos de *O cão sem plumas* poderiam ser vistos já como verdadeiras séries semânticas e a padronização do módulo compositivo. Daí a serializar seus poemas era apenas um passo. A série é temática (mesmo tema) e formal (mesmo número de quadras). (CAMPOS, 1992, p. 87)

No livro cabralino, todos os poemas são divididos em quatro estrofes e trazem experimentações métricas raras que vão se alternando em séries como em uma partitura. Uma das diferenças do livro com a concepção dodecafônica está no fato de o poeta nunca elidir o humano pois esse seria um modo de conectar-se aos leitores, à vida social.

Pode-se sugerir ainda, uma aproximação entre algumas criações de Cabral da música minimalista, quando pensamos na repetição de alguns trechos sonoros, com pequenas variações. Em “A lição de poesia”, de *O engenheiro*, (MELO NETO, 1999, p. 78), podemos ler: “E as vinte palavras recolhidas/ nas águas salgadas do poeta”. A mesma questão reaparece no poema “Graciliano Ramos”, de *Serial*, quando lemos: “falo somente com o que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol/ que as limpa do que não é faca://(...)” (MELO NETO, 1999, p. 311). João Cabral sabe trabalhar com poucas palavras: “pedra, sol, luz, Recife, sertão, mulher, poema, Sevilha, bailadora, Andaluzia”, como nos lembra Antonio

Carlos Secchin. (SECCHIN, 2020) E há uma outra questão fundamental: para Cabral, não existe palavra poética anterior ao poema. Tudo, toda palavra cabe no poema. Essa mesma noção está presente em composições de Marco Antonio Guimarães, de Smetak e outros compositores contemporâneos, contrários a sequências melódicas convencionais, reconhecidas, agradáveis ao ouvido comum. De acordo com Antonio Carlos Secchin, para Cabral, os signos flor, lua, estrela, retirados da estante da tradição lírica, não seriam elementos imprescindíveis à criação do poema. Na perspectiva do nordestino, o fundamental seria a estruturação verbal. (Cf. SECCHIN, 2020)

A álgebra, a métrica e a flauta

Neste estudo, sobressai a importância dada por João Cabral a elementos da cultura, da oralidade, da poesia e mesmo da canção popular, muitas vezes esquecidas pela linguagem poética moderna. Ao abraçar determinados gêneros e expressões ligados ao imaginário do povo, o poeta pretendia ao mesmo tempo colocar freios ao individualismo lírico e questionar o formalismo da linguagem moderna que pode se apresentar desprovida de laços comunicativos com o leitor. Muitas vezes, Cabral coloca-se de modo distante em relação à canção popular, em outros momentos escuta de modo atento, próximo, algumas de suas manifestações, aquelas que o despertavam, colocavam-no atento, integrado às forças criativas do mundo.

O projeto literário de Cabral revela-se, como sabemos, herdeiro de diversas conquistas da modernidade artístico-literária, mas é tocado também fortemente pelo ritmo e pelo tom popular – muitas vezes rude, seco, nada lírico – ainda que esse aspecto apareça pouco em análises relativas à criação do escritor. Nesse fio de linha, ele se equilibra, buscando dialogar com linguagens de vanguarda, relacionar-se com o *ethos* comunitário e, ao mesmo tempo, enfrentar dilemas político-sociais.

João Cabral construiu uma obra singular que o coloca entre os maiores poetas do século XX, no mundo. Desejava, com sua poesia, atualizar a *machine a émouvoir*, a máquina de comover, de Le Corbusier. Máquina construída com cálculo, razão, frieza, mas que poderia emocionar o leitor. Abriu caminhos para novas formulações artísticas e literárias no Brasil e na Espanha. Em relação à música, percebemos que, por mais que desejasse jogar sua flauta aos “peixes surdos-/mudos do mar”, como ocorre em “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 1999, p. 87-92), o instrumento sempre voltava às suas mãos. Assim compunha suas peças estridentes, explosivas, dissonantes, dotadas de rimas toantes, aliterações inusitadas, imagens inovadoras, medidas incomuns que visavam colocar o leitor de pé, despertá-lo. Mesmo lidando com duras

situações sociais, o poeta sempre acreditava no devir, na resistência, na potência transformadora da arte, da vida. Entoava esse recado por meio da fina elaboração literária. Assim, como vimos, aproxima, com todas as diferenças, os poemas que tratam do flamenco dos que abordam canções brasileiras. Os textos que tratam de música, muitas vezes figurando em lugares menores na crítica, podem ampliar bastante as avaliações relativas à obra cabralina.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Beбето (Direção e roteiro). *Recife Sevilha*. Rio de Janeiro: Giros produções, 2003.
- ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- BELCHIOR, Antônio Carlos. A palo seco. In: *Alucinação*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1976.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- CAMPOS, Augusto. Carta a João Cabral de Melo Neto. São Paulo, 24 de outubro de 1957. Arquivo João Cabral. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- _____. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (Série Debates).
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- CRUZ, Celso Donizete. Apresentação. *A palo seco: escritos de filosofia e literatura*. Aracaju: UFS, CECH. Ano 2, n. 2, 2010.
- FONTES FILHO, Osvaldo. Uma “possibilidade impossível de dizer”: o acontecimento em filosofia e em literatura, segundo Jacques Derrida. In: *Revista Trans/Form/Ação*. Revista de Filosofia da Unesp. Marília, SP, v. 35, n. 2, p. 143-162, Maio/Ago, 2012.
- FRANÇA, Cátia de. Não há guarda-chuva. In: *Estilhaços*. Rio de Janeiro: Epic/CBS, 1980; Disponível em: <https://www.immub.org/album/estilhacos>. Acesso em 18/03/2020.
- GOMIDE FILHO, Sérgio Roberto. *Antilira do eu, anteverso da morte, antiode do amor: subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, 2014.)
- HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: Bastidores* (DVD). São Paulo: RWR Comunicações, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Vinicius*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARQUES, Ivan. *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. OLIVEIRA, Marly de. (Org.) Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1999.



_____. *Poesia completa*. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas de Antonio Carlos Secchin com a colaboração de Edneia R Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

_____. Apud CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4^a. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992, p. 80)

_____. Entrevista à Revista 34 Letras nº 3. Rio de Janeiro, março de 1989.

_____. Conferência seguida de debate, pronunciada por João Cabral de Melo na Faculdade de Letras da UFRJ, no dia 29 de junho de 1993. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Editora Cepe, 2020.

_____. Entrevista a Bebeto Abrantes e Belisário Franca para o documentário Recife Sevilha: João Cabral de Melo Neto (2003). São Paulo. In: *Sibila: Revista de poesia e Cultura*. Conversas com João Cabral de Melo Neto, ano 9, n. 13, 2009).

_____. Entrevista a Marcelo della Nina, apud SÜSSEKIND. *A voz e a série*, p. 32.

MENDES, Murilo. Carta a João Cabral de Melo Neto, 02 de maio de 1960. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. Carta a João Cabral de Melo Neto. Roma, 22 de dezembro de 1963. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

_____. Carta a João Cabral de Melo Neto. Porto, 19 de agosto de 1962. Arquivo João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Adalberto Müller (Org.). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, Marly de. Prefácio: João Cabral de Melo Neto: Breve introdução a uma leitura de sua obra. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1999, p. 16)

STARLING, Heloísa. Uma história soprada pelo vento no canavial. Recife: *Suplemento Pernambuco*, n. 167, jan. 2020.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Cepe Editora, 2020.

_____. Live 6^a. edição Bienal Na sua casa. Conversa de Rogério Faria Tavares com Antonio Carlos Secchin. Belo Horizonte: Bienal Mineira do Livro, 07 de outubro de 2020.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mwO2KXDg1UY> Acesso em 10 de outubro de 2020.

_____. Prefácio. In: MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas de Antonio Carlos Secchin com a colaboração de Edneia R Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.