

A dimensão musical na poesia de João Cabral de Melo Neto

Prof. Ms. Rodrigo de Albuquerque Marques¹

Resumo:

A fim de organizar os recursos que João Cabral de Melo Neto utilizou para tornar sua poesia “antimusical”, este trabalho analisa o livro Serial (1961), cujo título remete justamente às experiências musicais de Schoenberg. Organizado sob o signo do número 4 e de seus múltiplos, Serial se assemelha a uma produção em massa, como se João Cabral de Melo Neto houvesse encontrado uma forma para escrever poemas em série, condicionados a um rigor matemático e técnico em que não há espaço para o improvisado ou o acaso. Semelhante sistema se afina com o serialismo de Schoenberg e com a ressignificação dos modos de produção urbano-industrial.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto – música serial – pós-modernismo – vanguardas

A poesia sempre manteve relações estreitas com a linguagem musical, por vezes de maneira indissociável — como a poesia medieval trovadoresca — por vezes de forma aparentemente apartada — como a poesia concreta¹.

Aristóteles caracterizava numa mesma posição a epopéia, o poema trágico, a comédia, o ditirambo e a arte do flautista e do citareiro: “todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados” (ARISTÓTELES, 1997. p. 19)). Hegel, na **Estética**, também fala dos estreitamentos da poesia e da música: “A poesia tem de comum com a música os materiais exteriores sobre os quais ambas atuam, quer dizer, os sons” (HEGEL, 1993. p. 531); - Hegel continua sua explanação acentuando que na música o som é o fim em si, enquanto que na poesia “a interioridade procura manifestar-se, mas já não se satisfaz com o elemento sonoro puro e simples, ainda que imaterial; pretende realizar-se completamente, confundindo-se assim por dizer com o pensamento, tal como se forma pela fantasia” (HEGEL: 1993, p. 531). Ezra Pound, por sua vez, aconselha ao candidato a poeta que “comporte-se como um músico, um bom músico, ao lidar com essa fase de sua arte que encontra na música paralelismos exatos” (POUND: 1991, p. 13). Manuel Bandeira, em várias passagens do **Itinerário de Pasárgada**, reflete sobre o tema: “Assim como certos poemas admitem pluralidade de sentido ou de interpretações, como que em qualquer texto literário há infinito número de melodias implícitas”. (BANDEIRA: 1984, p. 81).

Poderíamos anotar ainda outras passagens dedicadas ao relacionamento sempre contínuo entre música e literatura ao longo da história dessas duas linguagens. Até mesmo a crítica literária tem-se valido de conceitos da teoria musical para facilitar a compreensão de certos textos literários, como fez Bakhtin ao estudar a “polifonia” dos romances de Dostoiévski e daí gestar todo um suporte teórico-crítico próprio do campo literário; ou como fez Gilda de Mello e Souza, ao estudar **Macunaíma**, em **O Tupi e o**

¹ Só uma leitura superficial do movimento concretista não levaria em conta o diálogo permanente dos concretos com a música da década de 50, sobretudo a música pós-weberiana e mesmo a bossa-nova. Contudo, é com a **Tropicália** que os poemas concretos encontraram sua partitura popular brasileira: “Mais tarde, esse percurso poesia/música de vanguarda (erudita) reverteria para uma excepcional conjuntura brasileira: Augusto de Campos seria o principal crítico e propugnador da nova música popular de Caetano Veloso e Gilberto Gil (para cujos arranjos instrumentais concorreria, em ocasiões decisivas, a invenção experimental de Rogério Duprat e Júlio Medaglia).”(CAMPOS, 1992. p. 249).

Alaúde, identificando processos criativos do autor modernista com processos de composição da rapsódia.

Não obstante tantas relações, indispensáveis ao repertório prático do poeta, como as questões de ritmo, rima, prosódia etc., houve um poeta brasileiro que se dizia antimusical e que odiava música e que não tolerou ouvir um de seus poemas musicado por Chico Buarque. Trata-se de João Cabral de Melo Neto.

Em uma de suas entrevistas, João Cabral declarou:

O grande poeta brasileiro, não só de agora, mas de qualquer época, é Carlos Drummond de Andrade. Foi ele quem me convenceu, com Alguma poesia, de que eu também poderia ser poeta. Sempre fui antimusical, e na minha adolescência essa postura era incompatível com a poesia. No colégio, tinha um imenso enjôo dos versos tipo ‘Ora, direis, ouvi estrelas’, com esse ritmo chatíssimo (SECHIN, 1999, p. 326).

Mais adiante, aprofunda o comentário:

Na altura de Rosa do povo, acentuou-se nele o interesse político. Para atingir as massas, valeu-se de algo mais retórico, mais discursivo. É a fase em que ele lia Neruda, e a retórica do poeta chileno pesou em sua produção. Mesmo assim, depois de 45, ele inova onde menos se espera. Cito o genial soneto ‘Oficina irritada’, que é contrário à harmonia do soneto praticado no Brasil, em Portugal e na Espanha. (SECHIN, 1999, p. 326).

João Cabral de Melo Neto, como se vê, simpatizava muito mais pelo Drummond de **Claro Enigma**, formal, construtivista, descritivo, do que o Drummond de **Rosa do povo**, “retórico”, “discursivo”, engajado.

Há de se ressaltar que João Cabral alcançou o movimento modernista já consolidado. Seu primeiro livro, **Pedra do Sono**, é de 1942, estreando, portanto, na fase madura do Modernismo². Após os agitados anos 20 e o decênio de 30, a literatura brasileira entrava num momento mais espiritualizado, retomando metros tradicionais e formas fixas, num esforço de especialização literária. Trata-se da geração de 45 que legou nomes como Ledo Ivo, Geraldo Vidigal, Bueno Rivera, Aluisio Medeiros, Gilberto Mendonça Teles, Artur Eduardo Benevides etc. Esta nova dicção deixava no ar um sabor um tanto quanto arcaizante, mormente se comparado com as inovações e as invencionices ainda recentes daqueles que fizeram a Semana de Arte de 22 e da agitação literária e política dos romances regionalistas de 30, embora que aquela nova dicção se assentasse em fontes igualmente modernas, como Rilke, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén. Tal direção da poesia brasileira motivou, além de simpatizantes em todo o país, inclusive com a proliferação de inúmeros grupos e revistas nas diversas regiões do país, um movimento contrário, manifestado, sobretudo, pelo núcleo concretista, com Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, e pela poesia de João Cabral de Melo Neto, que pontuaram sua atuação por uma construção poética elaborada, com princípios retirados da arquitetura, da engenharia e das artes construtivistas, deixando de lado floreios verbais e a textura discursiva e onírica dos novos poetas. No dizer da professora Iumna Maria Simon:

² “Parece que o Modernismo (tomado o conceito no sentido amplo de movimento das idéias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro. Nele, e sobretudo na culminância em que todos os seus frutos amadureceram (1930-40), fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país”. (CANDIDO: 2000: 124).

Em tais circunstâncias, quais os alvos do ataque vanguardista do grupo Noigrandes? Em contraposição a que forças se definiu sua perspectiva? O aparecimento da poesia concreta não pode ser definido senão contra o pano de fundo especificamente artístico-literário, no qual segundo Haroldo de Campos, em evocação recente, “a conservadora Geração de 45, com seus jogos florais, era nossa adversária natural”. Como privilegiasse a dicção elevada e os tons solenes, voltando ao cultivo de temas e formas classicizantes, entregue à magia lírica e verbal, a poesia da chamada Geração de 45 passara a representar um retrocesso para criadores empenhados em intensificar a participação contemporânea da poesia. Combatê-la era uma forma de recusar o tradicional e recuperar, sonhava-se, a radicalidade do momento mais “revolucionário” da poesia de 22 – a “poesia-minuto” de Oswald de Andrade (SIMON: 1995, p. 343).

João Cabral afirmava estar à margem da Geração de 45 e de não concordar com os rumos que ela tomou³. Sua relação com o concretismo não foi direta, mas sua poesia serviu de fundamentação para o “plano-piloto”. Ao discriminar a paidéia do movimento, os concretistas incluíram os livros **O engenheiro** e **Psicologia da composição**, além do poema “Anti-ode”.

E aqui chegamos ao ponto principal: quais as estratégias de composição que João Cabral adotou para se posicionar criticamente diante da Geração de 45 e de que modo isto aprofundou a sua “antimusicalidade”?

A idéia que comumente fazemos de música se confunde, embora talvez não saibamos, com a música tonal, mas essa idéia não corresponde a todas as maneiras de se fazer música. A confusão não se restringe apenas ao senso comum, pois diversos autores que empreenderam uma história da música realizaram na verdade “uma história da música tonal”, como Otto Maria Carpaux. Todas aquelas citações no início deste trabalho, com exceção da de Aristóteles, se referem à ligação da poesia com a música tonal. Acontece que as aporias e os limites do sistema tonal vêm alimentando a evolução da linguagem musical no Ocidente, até chegarmos a sua saturação no final do século XIX, com as experiências de Schubert, Brahms, Mahlers ou mesmo Wagner e Liszt, e o aprofundamento desta crise com Webern e Schoenberg já nas primeiras décadas do século XX.

Mallarmé já havia estabelecido relações entre a proposta harmônica serialista e a literatura. Como elucida Augusto de Campos:

Un Coup de Dés fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da “série”, introduzida por Schoenberg, purificada por Webern e, através da filtração deste, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen (CAMPOS: 2006, p. 31).

³ Em entrevista a Suênio Campos: “Que balanço faz agora, cinqüenta anos depois, da chamada Geração de 45?”. Resposta: A geração representou o papel dela. Depois veio outra que a substituiu... Mas eu nunca fui adepto da Geração 45, fui sempre um pouco à margem dela”. Em seguida, “Não acha que há uma unidade forçada entre poetas tão díspares como Ledo Ivo, Geraldo Vidigal, Péricles Eugênio e Bueno Rivera?”. “Acho que não. Daí, talvez, é que está em eu nunca ter acreditado na Geração 45 não via nada de incomum nesses poetas. “O que destoava nessa geração?” “Acho que foi uma reação contra a Geração de 30 (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso etc). era uma tendência esteticista que eles tinham, mas confesso que eu não aceitava aquilo”. (CAMPOS, 2001. p. 40).

É significativo que esta passagem seja da lavra teórica inicial do concretismo, sob a batuta, aqui, de Augusto de Campos, num artigo publicado em 1956 no **Jornal do Brasil**, intitulado “pontos-periferia-poesia concreta”. É significativo porque reforça ainda mais a confluência das idéias concretistas com a poesia cabralina e a música atonal. Adiante, ficará claro que as estratégias usadas pelo poeta de **Morte e vida severina** para realizar a crítica à poesia discursiva de 45 se assemelhou algumas vezes às estratégias usadas pelo dodecafonismo de Schoenberg para se opor ao princípio tonal.

Mas em que consiste o sistema tonal? Remeto o leitor ao livro **O Som e o Sentido** bem como ao ensaio de Flo Menezes, **Apoteose de Schoenberg**, para uma compreensão mais detalhada do assunto. Não obstante, situemos a trajetória histórica do tonalismo:

A passagem do modal ao tonal acompanha aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista e participa, assim, da própria constituição da idéia moderna de história como progresso. A formação gradativa do tonalismo remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo do séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído). Na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, à época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música “erudita”), passando em seguida por uma espécie de saturação e adensamento, que o levam à desagregação afirmada programaticamente nas primeiras décadas do século XX. Nesse arco histórico, que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por modernidade (WISNIK, 1989. p. 113).

O tonalismo representa, portanto, no campo musical, a passagem do mundo medieval para o mundo mercantilista. Esta passagem, como se sabe, representa o início da Era Moderna, do Estado independente da autoridade papal, das grandes navegações, do humanismo e da idéia de progresso histórico e do fim da Idade Média. 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). O compositor ordena o caos circundante da vida burguesa em linhas suficientes para plasmar este estado, refazendo na música o ciclo vital do homem. E não é assim que estão estruturadas as nossas narrativas?

Assim, enquanto as músicas modais circulam numa espécie de estaticidade movente, em que a tônica e a escala fixam um território, a música tonal produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente reposta) se constrói buscando o horizonte de sua resolução. Nesse movimento de tensões e repousos, que se desenrola graças à nova organização do campo das alturas, ela põe em cena uma procura permanente, uma demanda que só se reencontrará com seu próprio fundamento à custa de um percurso muitas vezes longo (e cada vez mais longo ou, no limite errático, à medida que o tonalismo avança em sua história) (WISNIK, 1989. p. 114).

Na poesia, este movimento encontra uma correspondência bastante clara. A poesia trovadoresca mantinha-se, sobretudo, pelo expediente da repetição, do refrão e do paralelismo, sem aparente conclusão (repouso) e sem ansiedade (tensão). Já a partir da poesia renascentista ou humanista, os poetas passaram a fazer do poema uma unidade fechada, onde se encena o drama temporal. Os sonetos com chaves-de-ouro dão bem a

idéia disto, sem mencionar as grandes narrativas. Acontece, porém, que a própria ânsia pelo novo demoliu por dentro o sistema tonal, que foi levada ao limite pelos músicos da modernidade. As saturações culturais de certas escalas ou de certos intervalos musicais, bem como a saturação do próprio sistema, que praticamente esgotou suas possibilidades nas mãos de um Wagner ou de um Webern, por exemplo, fez com que o homem ocidental retornasse aos expedientes do sistema modal, como a repetição, o contraponto e o obstinado.

A concepção teórica mais radical contra o tonalismo foi elaborada por Schoenberg em 1923, o chamado dodecafonismo: “Ele rejeita cerradamente o *princípio* tonal, isto é, o movimento cadencial de tensão e repouso” (WISNIK, 1999. p. 173). Schoenberg buscava uma descentralização do campo sonoro:

De fato, como qualquer ouvinte constata à primeira audição, a música dodecafônica não se presta à escuta linear, melódica, temática. A memória dificilmente é capaz de repetir o que ouviu, porque a própria música diversifica as suas repetições de modo a que elas não sejam captadas na superfície como repetição. Embora baseada numa sucessão de notas que se repetem, “a construção de uma série, escreve Schoenberg, tem por objetivo retardar o maior tempo possível o retorno de um som já escutado”. O compositor afirmava ainda que ‘o destaque colocado sobre uma nota dada, pelo fato de que ela é repetida antes da hora, periga investir essa nota da categoria de tônica. A operação sistemática de uma série de doze sons dá a cada um a mesma importância e afasta assim todo o risco de supremacia de algum entre eles (WISNIK, 1989. p. 174).

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. Com estas estratégias, João Cabral se opõe não apenas à poesia da Geração de 45, mas a toda a tradição ibérica e brasileira centrada na rima consoante e nos metros consagrados, como o decassílabo e o redondilho maior. Daí escolhermos o livro *Serial*, que trazem poemas de 1959-1961, cujo título remete justamente às experiências de Schoenberg, lembrando indiscutivelmente a música dodecafônica.

Antonio Carlos Secchin, em **João Cabral: a poesia do menos**, analisa este livro dividindo-o em suas partes constitutivas, restando uma análise surpreendente do rigor formal com o qual o livro se estrutura. Organizado sob o número 4 e seus múltiplos, *Serial* se assemelha a uma produção em massa, como se João Cabral de Melo Neto houvesse encontrado uma forma para escrever poemas em série, condicionados a um rigor matemático e técnico em que não há espaço para o improviso ou o acaso a não ser quando planejados. Melhor argumentando, o poeta criou um conjunto de regras e obstáculos para o seu fazer, preenchendo assim as lacunas de seu plano com quartetos. Semelhante sistema se afina ao dodecafonismo de Schoenberg e à ressignificação dos modos de produção urbano-industrial. José Miguel Wisnik comentando acerca da música dodecafônica e da música minimalista, respectivamente, diz:

Uma teria seu correlato objetivo na experiência urbano-industrial da simultaneidade, da fragmentação e da montagem, técnicas de choque

fundantes da arte das vanguardas, e outra no caráter serial-repetitivo do mundo pós-industrial informatizado, onde se engendra repetição da repetição em larga escala, com proliferação generalizada dos simulacros” (WISNIK, 1989. p. 175).

Tais processos encontram novamente lastro na experiência concretista:

Os concretistas, nisso seguindo a própria lição de João Cabral, tiveram de transformar o que era um conflito particular da poesia brasileira em contradição geral da poesia moderna. Consequentemente, a estrutura mais representativa da poesia tornou-se o alvo do ataque: o verso. Visto como um anacronismo literário, ele representava a presença pertinaz da experiência da duração subjetiva e dos conteúdos enunciativos da linguagem. A desqualificação da linha temporalística do verso se fez em nome da qualificação e supervalorização do espaço gráfico visual. Este novo espaço compositivo do poema resulta de uma operação antidiscursiva que combina técnicas de espacialização, serialização e padronização inspiradas em fontes as mais antigas e as mais modernas (método ideogrâmico, procedimentos abstratos-geométricos, do construtivismo plástico, técnicas das recentes tendências musicais, publicidade, cartazística, design, mecanismos de repetição seriada etc etc) (SIMON, 1995. p. 344).

Em **Serial**, cada poema obedece ao projeto previamente traçado, não só no que diz respeito às rimas, à métrica, às estrofes, ao itálico de algumas palavras e aos signos que separam estrofes (trevos, travessões e números). O numeral 4, como bem observou Antonio Carlos Sechin, não possui um centro unitário, como o algarismo 3, por exemplo, (1-1-1). No número 4, temos (1-1-1-1). Nenhuma destas unidades representa o centro. E é justamente nesta descentralização que se baseia **Serial**. A ausência de centro também foi uma das estratégias usadas por Schoenberg para fugir do movimento cadencial de tensão e repouso que caracteriza o sistema tonal. Na música proposta pelo dodecafonismo schoenbergiano, o músico valia-se da escala cromática, pois “a escala cromática é a base de um campo sonoro sem centro, em que nenhum centro teria precedência sobre outro” (WISNIK, 1989. p. 178). Com isto, não iremos encontrar nos dezesseis poemas de **Serial** o uso de refrão ou de qualquer outra repetição que possa motivar o retorno do leitor a algo anteriormente lido, embora cada parte do poema seja uma paráfrase do próprio conjunto, isto é, cada poema é dividido em quatro partes iguais, por sua vez composta de quadras, que volteiam sobre um mesmo tema, mas sem recuperar nenhum verso. Com o descentramento, João Cabral dá uma nova função à estrofe de quatro versos, que sempre serviu à narração e ao raciocínio poético, sendo a quadra a preferida dos trovadores populares, junto com o dístico (cf. SPINA, 2002).

No ensaio **Joan Miró**, João Cabral, ao analisar os procedimentos do pintor catalão, percebe que a sua pintura procura não estabelecer “qualquer hierarquização de elementos de seu quadro”. Escreve Cabral:

o abandono da terceira dimensão foi seguido do abandono, quase simultâneo, da exigência de **centro do quadro** (grifo nosso) (...) À idéia da subordinação de elementos a um ponto de interesse, ele substituiu um tipo de composição em que todos os elementos merecem um igual destaque. Nesse tipo de composição não há uma ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo do espectador uma série de fixações sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro. (...) O que Miró obteve foi uma desintegração da unidade do quadro (MELO NETO, 1997. pp.24-25).

Esta argumentação traduz o intercâmbio possível entre a poesia de João Cabral, a música de Schoenberg e a pintura de Joan Miró, tendo como **centro** as similitudes de procedimentos compositivos efetuados por estes artistas com o propósito de desestabilizar e desautomatizar o próprio fazer do poeta, do músico e do pintor e, por conseguinte, do seu receptor. Trata-se de uma escola às avessas, alunos esforçados em desaprender o que já sabem através de uma disciplina que obscureça os usos comuns.

Neste sentido, entendemos o poema “O Sim contra o sim”. Nele, podemos chamar os alunos desta “escola às avessas”: Marianne Moore, Francis Ponge, Joan Miró, Mondrian, Cesário Verde, Augusto dos Anjos, Juan Gris, Jean Dubuffet.

Todos estes encontraram uma maneira de driblar a cartilha dos intervalos, das figuras e das cores saturadas pela tradição: “Marianne Moore, em vez de lápis/ emprega quando escreve/ instrumento cortante: bisturi, simples canivete”// Ela aprendeu que o lado claro/ das coisas é o anverso/ e por isso as disseca: para ler textos mais corretos.”; “Francis Ponge, outro cirurgião,/ adota uma outra técnica:/ gira-as nos dedos, gira/ ao redor das coisas que opera”; “Miró sentia a mão direita/ demasiado sábia/ e que de saber tanto/ já não podia inventar nada.// Quis então que desaprendesse/ o muito que aprendera, a fim de reencontrar/ a linha fresca da esquerda”; “Mondrian, também, da mão direita/ andava desgostado;/ não por ser ela sábia:/ porque, sendo sábia, era fácil.// (...) Fez-se enxertar réguas, esquadros/ e outros utensílios/ para obrigar a mão/ a abandonar todo improvisado”; “Cesário Verde usava a tinta/ de forma singular:/ não para colorir,/ apesar da cor que nele há.”; “Augusto dos Anjos não tinha/ dessa tinta água clara./ Se água, do Paraíba/ nordestino, que ignora a Fábula// (...) Donde decerto o timbre fúnebre,/ dureza da pisada, geometria de enterro/ de sua poesia enfileirada”; “Juan Gris levava uma luneta/ por debaixo do olho: uma lente de alcance que usava porém do lado outro.// As lentes foram construídas/ para aproximar as coisas,/ mas a dele as recuava/ à altura de um avião que voa.”; “Jean Dubuffet, se usa luneta/ é do lado correto;/ mas não com o fim vulgar/ com que se utiliza o aparelho.// Não intenta aproximar o longe/ mas o que está próximo,/ fazendo com a luneta/ o que se faz com o microscópio.”.

Com quais réguas, compassos, águas, lunetas ou tintas João Cabral impôs à sua prática? Voltemos, pois, as considerações acerca da quadra e da glosa no livro em estudo.

Se na base da glosa está a repetição, nos poemas de **Serial** esta repetição se dilui numa estratégia semelhante à utilizada pela música dodecafônica:

Ao pensar o sistema de composição por séries, com o qual Schoenberg buscava uma espécie de descentralização do campo sonoro, igualando a função estrutural atribuída a todas as notas da escala cromática, desembocaremos num problema crucial da música contemporânea, que é o da repetição (WISNIK, 1999. pp. 173-174).

Do mesmo modo, a repetição em **Serial** não se dá para a conclusão ou para o repouso de algum pensamento poético construído ao longo das quadras, nem para esbanjar certo virtuosismo tacanho, a repetição se baseia na estrutura métrica e na disposição das rimas dos poemas tomados em conjunto, ou seja, se baseia num dado objetivo, matemático, em permutas que sujeitam as composições a um acaso de forma pensada. Por exemplo, o primeiro poema é vazado em hexassílabos, o segundo em heptassílabos, o terceiro em octassílabos, o quarto com a seguinte permutação (1 octassílabo, 2 hexassílabos e 1 octassílabo), o quinto é em heptassílabos e assim continuamente até o término do volume, de modo que nenhum metro se repete senão

após a passagem de todos os outros. Tal processo se assemelha em muito com a série dodecafônica:

A série dispõe os seus doze elementos numa combinação originária, que retornará periodicamente na peça musical. Uma nota só volta a ocorrer, em princípio, depois da exposição das outras onze. Entre o acaso e o projeto, a escolha dessas notas abre à obra um campo de possibilidades descentrado e não subordinado à previsibilidade da resolução” (WISNIK, 1999. p. 178).

O mesmo se dá com a quantidade de estrofes dos poemas. Por exemplo, o primeiro poema, “A cana dos outros”, é composto de quatro poemas, cada um com duas estrofes de quatro versos; o segundo, “O automobilista infundioso”, composto de quatro poemas, cada um com quatro estrofes de quatro versos; o terceiro poema, “Escritos com o corpo”, da mesma forma, cada um com seis estrofes de quatro versos; por fim, o quarto poema, “O sim contra o sim”, cada um dos quatro formado com oito estrofes de quatro versos. Pronto, aí uma série se completa, para voltar a se repetir nos quatro poemas seguintes, que têm novamente o seguinte número de estrofes para cada unidade (2-4-6-8). Ou seja, o poema de duas estrofes, por exemplo, só volta a aparecer, depois que o de 4, 6 e 8 aparecem. Desta maneira, a condução do livro se dá pelo capricho destas permutas e não pelo aceno do poeta. “Entre o acaso e o projeto, a escolha dessas notas abre à obra um campo de possibilidades descentrado e não subordinado à previsibilidade da resolução” – diz Wisnik ao explicar as séries de doze notas (WISNIK, 1999. p. 178).

Este modo de trabalhar a repetição, no sistema dodecafônico e no sistema desenvolvido neste livro por João Cabral de Melo Neto, visa degenerar o tempo subjetivo que a composição tonal e a poesia de extração clássica sustentam. O ouvinte e o leitor ficam impossibilitados de recompor uma linha temporal, baseada no movimento de tensão e repouso, pois a criação não se organiza em seqüências conhecidas culturalmente, uma vez que obedecem a um arranjo de permutas e que, portanto, não deixam claros as causas e efeitos e nem projetam uma narrativa. Aliás, em *Serial*, a descrição predomina sobre a narração, mesmo quando o poeta aparentemente narra algo, como o plantio da cana de açúcar, em “A cana dos outros”, ou como um passeio de automóvel, em “O automobilista infundioso”.

Outra estratégia usada por João Cabral de Melo Neto que se assemelha à experiência dodecafônica refere-se à escolha métrica dos poemas e à qualidade de suas rimas. Há três modalidades métricas em *Serial*, a saber, hexassílabo, heptassílabo e octassílabo. Com exceção do redondilho maior, os demais, os versos hexassílabos e octassílabos, soam dissonantes para o ouvido do leitor acostumado à poesia brasileira ou portuguesa. Do mesmo modo, Schoenberg recomendava o uso de intervalos incomuns ao tonalismo, justamente para evitar qualquer interpretação prévia do ouvinte:

Na construção da série deve-se evitar, em princípio, aqueles intervalos estruturadores da ordem tonal, como a oitava, a quinta, a terça, com sua tendência ao acorde perfeito. Em vez disso, tende-se às sétimas maiores, às nonas e às segundas menores, aos trítomos, pontos mais atritantes do sistema intervalar cromático. (WISNIK, 1999. p. 178).

O verso octassílabo não encontra em nossa tradição uma boa acolhida, diferentemente na tradição francesa. Segismundo Spina, em seu **Tratado de Versificação Românica**, diz do verso de oito sílabas:

Na Península Ibérica não encontrou fácil aclimação: utilizado pelos trovadores – com a mesma cesura (4ª sílaba) -, cai em desuso a partir do século XIV; entre os séculos XV e XVIII viveu apenas na poesia popular ou nos ritmos populares da poesia do Siglo de Oro; no século XIX os poetas românticos espanhóis e portugueses (especialmente Castilho) tentaram a sua reabilitação, e no século XX é Ruben Dario seu grande cultor. (SPINA, 2003. pp.43-44).

E o que dizer do verso de seis sílabas, chamado também de “heróico quebrado” ou “heróico menor”? Ele não é um metro usual e nem sequer aparece no **Tratado de Versificação Românica** de Segismundo Spina. Já o redondilho maior, como se sabe, é o verso por excelência do mundo ibérico, no entanto, jogado no movimento serial planejado pelo pernambucano, o verso de sete sílabas perde sua autonomia e funciona tão dissonante quanto os demais.

Com relação às rimas, encontramos apenas rimas toantes e imperfeitas, reforçando assim a dissonância e a fuga ao estilo declamatório que tanta ojeriza causava a João Cabral de Melo Neto. De fato, ninguém sai por aí assoviando uma música serial e nem declamando de cor poemas de João Cabral.

Fica evidente a confluência da poesia de João Cabral de Melo Neto com os últimos suspiros vanguardistas da poesia brasileira, fechando o ciclo aberto pelos modernistas de 1922. A influência de Cabral na poesia concreta também é evidente, sobretudo na tentativa de superação das aporias da linguagem poética através de criações que reproduziam ou imitavam até certo ponto os próprios processos produtivos do sistema industrial.

Acredito que aqui tenhamos conseguido mostrar que a poesia de João Cabral de Melo Neto é musical, não no sentido ordinário de música, mas num sentido mais técnico e crítico das relações musicais.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. Poética clássica. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix: 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: INL, 1984.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. 4ª. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. rev. SP: Ed. Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Suênio. *21 escritores brasileiros: uma viagem entre mitos e motes*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Quatro, 2000.
- HEGEL, G.W. Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1997.
- MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1997.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg – tratado sobre as entidades harmônicas*. 2 ed. SP: Ateliê Editorial, 2002.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3 ed. São Paulo, Cultrix, 1991

SECHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)” in PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América latina; Campinas: Ed. UNICAMP, 1995. v. 3.

SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2ª. Edição. Ateliê Editorial. São Paulo, 2003.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poética*. 2ª. Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

ⁱ **Rodrigo de Albuquerque MARQUES, Prof. Ms.**
Universidade Estadual do Ceará (UECE)