

Matizes hispânicos na poesia cabralina: a voz do verso

Doutoranda Lenise dos Santos Santiago
UFRN

Resumo:

Observando a matiz da tradição hispânica, rica na sua diversidade, João Cabral parece descobrir o cerne da sua lírica às avessas. Seduzido pela Espanha, em especial Sevilha, o poeta deixa-se invadir pela intensidade de imagens, cores e luz da cidade hispânica, incorporando-as à sua poesia. A partir do poema Estudos para uma bailadora andaluza, que compõe a obra Quaderna (1959), abordaremos os questionamentos da musicalidade na poesia cabralina disfarçada pela refinada tessitura poética condicionada ao rigor técnico e matemático que o poeta se impôs. Nesse estudo pretendemos estabelecer a relação musical própria da cultura hispânica que dialoga com os versos cabralinos.

Palavras chaves: literatura, poesia, música, hispânico.

A influência europeia nas artes e na cultura brasileira é fato. Sem grandes questionamentos, João Cabral de Melo Neto não se exime dessa contaminação, apesar de sua insistência quanto à impessoalidade da criação poética. Influenciado pelas teorias do escritor francês, Paul Valéry, o poeta pernambucano chega a afirmar que nele encontrou a caracterização do seu método. Afirmando: Valéry foi o homem que mais marcou minha poesia (CASTELO, 2006, p. 168). Afirmativa que se torna objetiva quando observamos a frase do poeta francês - Eu tenho a loucura da precisão (apud CASTELLO, 2006, p. 168) com esse tipo de declaração temos a tessitura do projeto poético que Cabral definiu à sua composição. As teorias de Valéry o convence, em definitivo, de que a inspiração é apenas o blefe dos indolentes e que a arte é simplesmente trabalho intelectual, assim descreve Castello (ibid. p, 168). Na incessante busca de uma poesia pura, Cabral elege como princípio da sua arte uma poesia do rigor cuja emoção se expressa com equilíbrio matemático e construtivo. Pode-se afirmar que a poesia cabralina aspira à impessoalidade das paisagens e das coisas, permitindo, assim, aos críticos, julgá-la como antilírica.

Em 1947, aos 27 anos, João Cabral é designado para o posto de vice-cônsul em Barcelona, uma cidade inquieta habitada por artistas e intelectuais que conviviam com o autoritarismo do franquismo e a ele tentavam sobreviver. Cabral habita a Espanha por 13 anos, alternados, servindo ao consulado brasileiro em Barcelona, Madri e Sevilha, terra onde descobre sua identidade poética.

Em toda a obra de Cabral são catalogados 129 poemas dedicados à Espanha referindo-se à cidade de Sevilha, à região da Andaluzia, à cultura, aos artistas, aos poetas, toureiros, ruas, monumentos, o povo sevilhano e tudo que expresse a alma hispânica. A temática hispânica abordada por Cabral em sua poesia foi assimilada não somente após sua convivência com a cultura espanhola, já no seu primeiro poema *Pedra do Sono* (1941) encontramos o signo hispânico com o poema **Homenagem a Picasso**. O telescópio de *Pedra do sono*, em que declara: Meus olhos têm telescópio/ espiando a rua,/ espiando minha alma/ longe de mim mil metros (MELO NETO. 1994, p. 43), direciona o olhar do poeta pernambucano para a

Espanha de El Cid, Cervantes, Quevedo, Góngora, Lorca, Miró. Observando a matiz da tradição hispânica, rica na sua diversidade, João Cabral parece descobrir o cerne da sua lírica às avessas. Seduzido pela Espanha, em especial Sevilha, o poeta deixa-se invadir pela intensidade de imagens, cores e luz da cidade hispânica, incorporando-as à sua poesia. Assim observa o crítico Alfredo Bosi: O convívio com a meseta castelhana ‘dos homens de pão escasso’ e com a poesia ibérica medieval, a um tempo severa e picaresca, acentuou em Cabral a tendência de apertar em versos breves e numa sintaxe incisiva o horizonte da vivência nordestina (BOSI, 1994, p. 471).

Como exemplo de sua predileção pela Espanha, a obra *Quaderna*, de 1959 (MELO NETO, 1994, p. 41) reúne 20 poemas dentre os quais 03 são dedicados à cultura hispânica: *Estudos para uma bailadora andaluza*, *A palo seco* e *Sevilha*. Poemas com uso reiterado da quadra em que se acredita ser derivado da *cuaderna via*, (forma poética usada por Gonzalo de Berceo – monge espanhol do Século XII) composição caracterizada por um tipo de estrofe definida por um quarteto de rima única, em versos alexandrinos, proveniente da tradição espanhola de raízes populares tanto do Nordeste como do romanceiro ibérico.

Em *Estudos para uma bailadora andaluza* (MELO NETO, 1994, p. 219) poema composto por 192 versos: divididos em 06 sessões, subdivido em 08 quadras, no qual João Cabral adota como signo à sua tessitura poética os quatro elementos da natureza, **fogo, ar, terra e água**. Explicitamente, explora no seu jogo de composição os elementos que compõem o flamenco: o palo siguirya, o transe da *bailaora* incorporado pela entidade espiritual “*el duende*”, a fisiologia do movimento corporal, o ritmo e a marcação, a domesticação do espaço, o diálogo entre a *bailaora* e o *cantaor*. Assim vejamos:

O palo siguirya:

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

O transe da *bailaora*:

Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
de sua carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.

[...]

de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,

vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.

A fisiologia do movimento corporal:

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

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

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

O ritmo e a marcação:

Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança
toda a energia retesa
e todo o nervo de quando
algum cavalo se encrespa.

[...]

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

A domesticação do espaço:

como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressentido ser mandado

e obedecendo protesta.

[...]

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

O diálogo entre a *bailaora* e o *cantaor*:

3

[...]

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

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

Mas depois já não há dúvida:
é mesmo telegrafia:
mesmo que não se perceba
a mensagem recebida,

Por expressar a alma do povo espanhol, o flamenco é um dos signos mais identificadores da cultura hispânica. É uma dança sinestésica de forte expressão corporal, marcada pela repetição dos passos e pela batida forte no tablado. Conforme nos lembra PORTINARI, Maribel (1989), em *História da Dança*, o flamenco é:

[...] mistura de culturas, raças, cores, religiões, classes e costumes, com um forte apelo emocional que relata a condição humana de viver dos povos que o formaram [...] (PORTINARI, Maribel.1989, p.211).

Cabral era um grande admirador do flamenco, fruição estética que assimilou à sua poesia. Observava nesse estilo de dança uma metáfora simbólica válida para a própria poesia que, dependendo de sua organização ou estrutura, produziria efeitos dissonantes e válidos enquanto construção poética. Como artífice de seu verso, é perceptível nele uma precisão rítmica e uma preocupação com a ordenação e composição de sua poesia. Através da *bailaora* andaluza a cidade Sevilha se faz versos e reproduz sua voz pelas imagens da protagonista do balé siguiryas. Assim sendo, ao tomar como signo poético a arte flamenca, nos deparamos não somente com uma expressão de arte musical incorporada à uma tessitura poética, mas também a uma tradição popular que acomoda tantos elementos artísticos, visuais

e verbais ao modelo cabralino de compor. Resultando numa modalidade de criação que dialoga com a arte da música e da dança.

No poema *Estudos para uma bailadora andaluza*, (MELO NETO, 1994, p. 219) percebe-se índices que nos levam a questionamentos a respeito da musicalidade na poesia cabralina, disfarçada pela refinada tessitura poética e condicionada ao rigor técnico e matemático que João Cabral de Melo Neto se impôs. Para um poeta que exaltou a poesia como arte, causa estranhamento ao lembrar que a predileção dispensada à arte da dança, especialmente ao flamenco, distorce de sua antipatia pela música. Pois, sabe-se que João Cabral passou toda uma vida renegando os princípios melódicos que compõem sua tessitura poética. Contudo, não se pode ignorar que pela oralidade tão própria à poesia e pela influência literária franco-hispânica, pode-se encontrar ambientação musical que acomode os versos cabralinos.

Pelas entrevistas a seguir percebe-se a tentativa do poeta pernambucano em harmonizar-se com a música. Assim declarando:

Não sou musical para o ouvido por deficiência, mas me considero musical no sentido de que música não é só melodia embalante, mas construção de sons no tempo. Organização de elementos (na poesia, imagísticos e conceituais) uma arquitetura que se desenvolve numa determinada extensão de tempo. Você usou bem o verbo “desidratar”. Ao procurar “desidratar” minha expressão eliminei dela todos os líquidos fluviais inúteis, isto é, tudo o que se introduz gratuitamente no verso para se atingir o que é mais fácil e superficial da música, a melodia. (Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 19 jan 1976. Declaração de João Cabral de Melo Neto ao pianista Arnaldo Estrela).

Sobre a questão da musicalização/musicalidade da poesia, João Cabral, ainda, se declara a favor da interação música e poesia. Assim o diz:

[...] não digo no sentido desta poesia vir a ser melhor, mas no sentido de aumentar a propagação da poesia. Eu tenho a impressão de que um disco com os trabalhos do Carlos Drummond de Andrade bem musicado ia fazer de Drummond um homem tão conhecido no Brasil como Chico Buarque e Gilberto Gil. Acho que seria da maior importância que os compositores populares musicassem os poemas mais musicáveis, ou menos musicáveis de nossos poetas modernos. (Apud. SANT’ANNA. 1978. p. 180).

E se contradiz, quando aprova a adaptação musical de Chico Buarque em *Morte e vida Severina*:

[...] Em 1966, o TUCA vai ao festival de teatro de Nancy [...] Confesso que foi um deslumbramento. Até hoje, creio que 90% do êxito daquele espetáculo foi feito pela música. Eu tive medo, a princípio, porque conhecia algumas experiências de se por música em verso de poeta brasileiro. Em geral, o compositor põe a música que ele quer, e usa o verso de uma maneira

inteiramente arbitrária. Parte do verso onde ele quer, emenda dois, três versos. Manipula o texto como ele quer. (O Globo, Rio de Janeiro, 27 out. 1973).

Quanto à composição musical, faz elogios ao compositor Chico Buarque:

Mas, a coisa extraordinária que eu encontrei na música do Chico, baseada nos versos de Morte e vida Severina, foi um respeito integral pelo verso em si. A música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescente ou não, de cada parte do poema. Eu tenho a impressão de que é o único caso que conheço de uma música que saiu diretamente do poema, e não uma coisa sobreposta ao poema. (O Globo, Rio de Janeiro, 27 out. 1973).

Apesar de próximas, as relações da literatura com a música são múltiplas e complexas. No caso da poesia, sempre manteve correspondência com a linguagem musical, como por exemplo, o trovadorismo medieval, a ópera. O estudo interdisciplinar entre música e literatura, denominado de melopeia, se situa na pertinência da assimilação e incorporação entre os elementos comuns a ambas as artes. Como explica Carlos Daghlían:

“Concorrendo para a existência dessas correspondências e tornando possíveis outras mais, há o fato muito simples – embora complicador do ponto de vista estético – de que ambas as artes têm como base material a sonoridade. [...] aproximações de certas poéticas vem incorporando em sua terminologia, ao longo do tempo, vocábulos retirados da música: *leitmotiv*, *anacruse*, *dissonância*, *melodia*, *harmonia*, *polifonia*, *dominante*. [...] Inversamente, formas e elementos da linguagem da música se identificaram ou se identificam por meio de termos tomados da literatura: *elegia*, *idílio*, *cadência*, *período*, *tema*, *frase*, *motivo*, *entoação*, *timbre*, *metro e ritmo* que refere um elemento essencial na música e na poesia. DAGHLÍAN, Carlos. (1985. p. 10, 11).

A crítica literária tem-se recorrido a conceitos da teoria musical para facilitar a compreensão de certos textos literários, citando o exemplo de Bakhtin ao abordar a polifonia dos romances de Dostoiévski. Criou-se, ainda, formas musicais como o *poema sinfônico* para se imitar o espírito de textos literários.

O que teria de música ou musicalidade nos versos de Cabral? É por demais estranho a inserção da teoria musical na obra de João Cabral, esse estranhamento se dar pela insistência do poeta à aversão antimelódica aos seus versos. Criando uma forma de ritmo truncado provocado pela métrica irregular ao verso de oito sílabas, metrificado com acentuação interna para causar a impressão de prosa, além de fazer uso constante da rima toante. Assim Cabral tenta romper com a musicalidade dos versos.

O que de fato conhecemos da tradição musical vem da modalidade **tonal** (com frequência harmônica e melódica), ideia que se sobrepõe à **serial**. O estranhamento não se restringe apenas ao senso comum, pois diversos estudiosos que compreendem uma história da música se prenderam mais aos estudos da música tonal, citando por exemplo, Otto Maria

Carpaux. Conforme nos aponta sua obra *O livro de ouro da história da música* (1958). A saturação da tonalidade musical no final do século XIX, favoreceu a evolução da linguagem musical no Ocidente com o surgimento da música serial advinda das experiências de Webern, Schoenberg, Stravinsk, já nas primeiras décadas do século XX, coincidindo, assim, com o surgimento dos Movimentos de Vanguardas.

A *atonalidade*, proveniente da Segunda Escola de Viena, surgiu como um novo termo musical em contraposição à concepção *tonal*, tradicionalmente configurada pelo movimento de tensão e repouso. A nova concepção de música com composição de 12 tons, organizada com acordes aparentemente sem coerência, foi criada pelos compositores de vanguarda para ser a base da *Música Nova*, fazendo surgir o serialismo e outras formas de inovação musical.

A partir de 1923, Schoenberg adota uma nova concepção musical denominada de **dodecafonismo**, assim definido por CARPEAUX, Otto Maria (2009. P. 460): O *Dodecafonismo*. É a maior revolução na história da música: parecia a destruição completa da tradição da música ocidental.

O novo sistema musical não oferece espaço às antigas concepções, movimento cadencial de tensão e repouso, assim elucidada em *O som e o sentido* de WISNIK (2009):

O sistema de doze sons criado por Schoenberg em 1923, depois de um período atonal que derivava do aprofundamento das contradições do tonalismo, se apresenta como a decorrência implacável e ao mesmo tempo a antítese do sistema tonal. Ele rejeita cerradamente o *princípio* tonal, isto é, o movimento cadencial de tensão e repouso. (WISNIK, 2009. p. 173).

Em Schoenberg, a composição musical é caracterizada pela 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**”[...] A música de Schoenberg ganha o seu caráter exploratório e avança por um novo universo sonoro, que busca a ausência de centro à custa de driblar continuamente o imperativo da repetição (como se tivesse que operar uma verdadeira desmagnetização das atrações polarizantes que estabilizam as relações harmônicas, e que consistem em *fases* implícitas entre as frequências, pontos de coincidência, reforço de periodicidade. (WISNIK, 2009. p. 174 – grifo nosso).

Retomando a questão: O que teria de música ou musicalidade nos versos de Cabral? Observando os registros de WISNIK, percebemos semelhanças teóricas que se sustentam na poesia cabralina.

No poema *Estudos para uma bailadora andaluza*, da obra *Quaderna*, (MELO NETO, 1994. p. 218) como o próprio título sugere, é uma obra composta sob o número 04 e seus múltiplos. Seus versos são construídos em quadras, sendo 48 divididas simetricamente em 06 partes. Usando versos que alternam-se entre heptassílabos e hexassílabos, considerados livres na métrica, na dissonância das rimas e na semântica. Elementos harmônicos entre si, composto de forma a provocar o truncamento do ritmo causando uma sensação antimusical, assim, descaracterizando o estilo declamatório, mas com um forte apelo narrativo. Nos versos dissonantes e estranhos à tradição poética brasileira personificam a liberdade da *bailadora* andaluza. Percebe-se, também, que com a descentralização o número 04 não mantém relação métrica central. Adotando um estilo de composição linear e descentralizada João Cabral dá uma nova função à estrofe de quatro versos, própria à narração.

João Cabral independente de qualquer conceito criou sua própria estética poética, podendo denomina-la de “teoria cabralina”, se aprofundando na antimusicalidade dos seus versos com princípios elaborados através da arquitetura, da engenharia e das artes construtivistas. Em sua tessitura poética podemos perceber que o rigor técnico e matemático, em que se impôs, não favoreceu dúvida escolha à métrica dos poemas e à qualidade de suas rimas. Semelhança poética que se afina às teorias musicais de Schoenberg que também faz uso da ausência de centro caracterizado pela escolha de uma escala cromática como estratégias para fugir do movimento cadencial de tensão e repouso próprio ao sistema tonal. Assim confere WISNIK (2009).

Schoenberg trata a escala cromática através da organização de *séries* em que as doze notas, combinadas pelo compositor numa certa ordem, atuarão como matrizes para a composição das músicas. Na construção da série deve-se evitar, em princípio, aqueles intervalos estruturadores da ordem tonal, como 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, 2009. p. 178)

Na música proposta pelo dodecafonismo schoenbergano, 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.

Na modernidade, a música e a literatura mantiveram relações bem próximas, se completando em seu suporte teórico. **Debussi** inspira-se em Baudelaire, Verlaine e Mallarmé – **Schoenberg**, em Byron e em Stefan George – **Strauss**, compõe *poemas sinfônicos* baseados em Cervantes e Nietzsche. A relação de obras literárias exploradas pela música é bem extensa e há muito que explorar. Entre nós, a poesia de Carlos Drummond de Andrade tem sido bem explorada por compositores brasileiros. E o que dizemos de João Cabral de Melo Neto, o poeta que se declarou “antimusical” e a crítica o alcunha de “antilírico”.

Neste extrato crítico sentimos um pouco da confluência musical na obra de João Cabral de Melo Neto, ainda que tímida. Certamente, Cabral não cultivou apreço pela música, no entanto é sabido que suas influências teóricas são provenientes de culturas europeias, especialmente advindas de Paul Valéry e Mallarmé, poetas que estudaram e assimilaram as teorias musicais de Schoenberg, dessa forma, possuindo confluências dodecafônicas.

Referências que nos levam a pensar: indiretamente o poeta pernambucano assimilou certa influência musical, mesmo que discretamente.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, T.W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Sinergia: Ediouro, 2009.
DAGHLIAN, Carlos. (Org.) *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
MELO NETO, João Cabral de. *Quaderna*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1999.
OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Entrevistas:

- MELO NETO, João Cabral de. 27 out. 1973. Rio de Janeiro: O Globo
MELO NETO, João Cabral de. 19 jan.1976. Porto Alegre: Jornal Zero Hora