

# À escuta de João Cabral de Melo Neto

João Albuquerque

[ccralbuquerque@hotmail.com](mailto:ccralbuquerque@hotmail.com)

University of California, Santa Barbara

dobra

## Resumo

O presente artigo propõe um pensamento sobre a relação entre os conceitos de musicalidade e de territorialidade na poesia de João Cabral de Melo Neto. Através de uma leitura de *Morte e vida severina*, define-se, num primeiro momento, o conceito de território e fenômenos relacionados, como os de desterritorialização e reterritorialização. Ainda sob o foco de *Morte e vida severina*, verifica-se como uma forma específica do canto (a ladainha) concorre para a ocorrência dos fenômenos enunciados, dêem-se estes no mundo real, ou no campo estrito linguagem. Num segundo momento, analisando um poema que João Cabral de Melo Neto integra na parte da sua poesia que designa “antimusical”, e que se opõe aos poemas propícios à oralidade, é intentada uma compreensão da musicalidade peculiar inerente àquela “antimusicalidade”. Encerra o artigo com uma reflexão acerca de como esta singular musicalidade, fazendo um uso menor da língua, contribui para a construção de um território poético inaudito (e instável) no Brasil do seu tempo.

**Palavras-chave:** João Cabral de Melo Neto, poesia, musicalidade, território.

## 1. Intróito

### 1.1. Problematização

No estudo de João Alexandre Barbosa *A imitação da forma, uma leitura de João Cabral de Melo Neto*, de 1975, é levada a cabo uma análise de cada um dos livros de João Cabral de Melo Neto, desde *Pedra do sono* (1940-41) até *Educação pela pedra* (1962-65), que problematiza não só um certo sentido dos poemas, mas

também uma dinâmica que articula os elementos de linguagem e de realidade que neles constam. Barbosa usa os conceitos de *espaços poético e real*<sup>1</sup>, que quero deixar, desde já, aqui sublinhados. Ora, se é uma dinâmica que o seu trabalho pretende captar, então, é um processo que está em jogo. Implica isto que a observação da formação infraestrutural destes espaços é concomitante à criação de um espaço reticular, pois nunca se dissocia de um certo contexto, isto é, da articulação com outros espaços poéticos e reais.

Antes de avançar mais, quero propor, de imediato, uma deriva em relação ao estudo de João Alexandre Barbosa, que consiste em substituir os seus conceitos de *espaços poético e real* pelo de *território poético*. Justifica-se a redução de dois conceitos a um pelo facto de João Alexandre Barbosa não definir o que são estes espaços na sua espacialidade propriamente dita, armando apenas uma tessitura composta, como acima referi, por elementos de linguagem e de realidade que se imbricam mutuamente, sem uma definição clara de fronteiras. Para além disto, a justificação para a conversão do conceito de espaço no de território terá que mostrar a sua validade na própria poesia de João Cabral de Melo Neto, formando-se a partir dela. Esta tarefa será levada a cabo mais à frente, neste estudo. Por ora, direi apenas que o conceito de território é mais concreto do que o de espaço, o que me permite problematizar de forma também mais concreta e sustentada o que pretendo.

Existe ainda outro aspecto no ensaio de João Alexandre Barbosa que quero enfatizar: o trabalho das características imagéticas, afectivas e de significação inerentes à poesia de João Cabral de Melo Neto. E, de facto, em termos fenomenológicos (termos estes que são os que cabem neste estudo dentro do conceito de poético, quando este se associa ao de território), a linguagem da poesia, entendendo-se esta expressão no sentido estritamente literário da palavra, é constituída em grande parte por estas três características. Mas existe outra que, não sendo desprezada pelo crítico, merece da parte dele menor atenção: a sonoridade / musicalidade. A poesia é um pensamento dos afectos por imagens e que, por isso, dá a ver, mas é também um pensamento dos afectos que tem uma voz (uma fala e / ou um canto) que, mais do que ser

---

<sup>1</sup> «O que significa [projecto de João Cabral]? Em primeiro lugar, o desenho que se pode ter a partir da leitura de sua obra enquanto actividade que não apenas procure explicações, como pretenda captar o que na obra é problematização dos espaços poético e real que a constituem.» (Barbosa, 1975, p.17).

ouvida, tem de ser escutada<sup>2</sup>. De resto, a raiz oral da literatura ocidental é sobejamente conhecida e não existe poeta que à mesma oralidade não atente, seja para produzir uma poesia que a reforce ou que dela fuja. João Cabral de Melo Neto consegue estes dois tipos de produção (oral e não-oral), como terei a oportunidade de explicar.

Estou agora em condições de aduzir a problemática central a investigar no presente estudo: a possível relação entre a musicalidade das poesias de João Cabral de Melo Neto e a formação de um (ou vários) território(s) poético(s). Antes, porém, de passar ao tratamento da mesma, gostaria somente de frisar que, também fora da literatura, a relação entre musicalidade e território é fundamental em muitos casos. Entre a espécie animal, simples ruídos são, amiúde, usados para avaliar e emitir o posicionamento espaço-temporal de um ente dentro de determinado território. Também a música contribui para a formação de lugares de reconhecimento e de pertença, como nos casos das canções regionais, das músicas litúrgicas, ou dos hinos nacionais, entre outros. Pense-se, ainda, na produção musical que mescla sonoridades provenientes de territórios distintos (exemplo – jazz-samba): não nos leva ela para um território inaudito, para a criação de um espaço-tempo utópico e cosmopolita? Julgo que estes exemplos sustentam suficientemente o meu ponto de vista e deixam antever a pertinência do problema na poesia de João Cabral de Melo Neto, onde os temas territoriais ocupam lugar de destaque. É tempo, então, de avançar para o tratamento destas inquietudes.

## **1.2. Enquadramento teórico da poesia cabralina: musicalidade e antimusicalidade**

Foi já aqui dito que a poesia de João Cabral de Melo Neto era composta de dois tipos de poesia: de feição oral e de feição não-oral. Antes de passar para a análise da concretude dos versos, pretendo dar, explorando aquilo que o próprio poeta postulou sobre o assunto, um breve enquadramento teórico acerca destes dois tipos de produção poética.

---

<sup>2</sup> Adopto aqui a diferença entre *ouvir* e *escutar* postulada por Roland Barthes no ensaio «Escuta»: «*Ouvir* é um fenómeno fisiológico; *escutar* é um acto psicológico. É possível descrever as condições físicas da audição (os seus mecanismos), pelo recurso à acústica e à fisiologia do ouvido; mas a escuta só pode definir-se pelo seu objecto, ou, se preferirmos, pelo seu desígnio.» (Barthes, 2009, p. 235).

No ano de 1956, João Cabral de Melo Neto decide dar à estampa um volume onde reúne os poemas que, até então, havia publicado, denominando-o *Duas águas* e justificando, ele-próprio, logo na introdução, a atribuição deste título:

*Duas águas* querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aproveitamento temático, quase sempre concentrado, exige mais do que leitura, releitura; de outro, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. (Neto, 1956, citado por Secchin, 1985, p. 94).

O que distingue estes dois modos de comunicar é um duplo factor que se imbrica: o poder de síntese dota a poesia de complexidade, sendo, nestes campos, a primeira água incomparavelmente superior à segunda, que não precisa de ser *lida*, mas é bastante tão-só *ouvi-la* – repare-se que não emprega sequer o verbo *escutar*.

Em 1996 (três anos antes da sua morte), João Cabral de Melo Neto afirma, numa entrevista à revista *Cadernos de Literatura Brasileira*, que toda a sua obra permite múltipla leitura, com excepção de *O rio* e *Morte e vida severina*. Estes dois textos fazem precisamente parte do repertório *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*, projecto que compilou, em 1966, os poemas que se enquadravam na segunda água, ocupando um lugar claramente minoritário – em termos de quantidade – na globalidade da sua poesia. Cumpre transcrever um excerto da supramencionada entrevista, que não só confirma o que acabo de afirmar, como adiciona informação relevante para começar a pensar a musicalidade na obra poética deste autor:

João Cabral: (...) minha poesia é limitada do ponto de vista musical, por exemplo. Todo o mundo sabe que eu sou o antimusical por excelência. Por isso evito fazer uma poesia cantante. Não é sequer uma poesia de oratória. Você tem exemplos demais no Brasil de poetas que cultivam o verso de oratória. É coisa para ser lida em voz alta, para ser declamada. Você vê, inclusive, a influência fantástica que teve sobre a obra de um homem

como Carlos Drummond de Andrade a poesia de Pablo Neruda, que é uma poesia de oratória. A minha é o contrário disso.

Cadernos: Sua poesia, portanto, é para ser lida, nada mais?

João Cabral: Exatamente. Tanto que certos poemas que não podem ser lidos em voz baixa, em silêncio, como *Morte e vida severina*, que fiz, como já disse, por encomenda de Maria Clara Machado e para teatro, foram reunidos, naquele livro<sup>3</sup>... (Neto,1996, p. 24-25.)

É, então, possível afirmar-se que o poder de síntese e a complexidade não são as únicas duas características que João Cabral de Melo Neto associa à poesia de primeira água, juntando-se a elas, advindo da sua antimusicalidade, uma característica especificamente não-oral. Pelo contrário, ao prosaísmo (significando aqui esta palavra “prolixidade”) e à simplicidade da poesia de segunda água ele associa esta característica oral.

Se se pegar em cada um dos poemas que integram estas águas, é possível que se encontrem alguns que, numa análise estrita (por exemplo, observando em exclusivo as suas características prosódicas), desdigam as próprias ideias de João Cabral de Melo Neto. Porém, se um conceptualista como ele as produziu em determinado momento e as manteve por mais de quarenta anos, então, talvez seja prudente tentar não se tirar conclusões precipitadas e fazer um esforço para compreender as suas razões. Até porque tal análise estrita não é aquela a que me proponho. Alternativamente, interessa-me ler os poemas de um modo através do qual as suas características são analisadas em relação e não compartimentadamente, pois, em absoluta concordância com T.S. Eliot, «I would remind you, first, that the music of poetry is not something which exists apart from the meaning. Otherwise, we could have poetry of great musical beauty which made no sense, and I have never come across such poetry.» (Eliot, 1961, p. 21).

Esta citação surge na sequência e como justificação da única lei invariável que T.S. Eliot postula no que concerne à música da poesia: «the law that poetry must not stray too far from the ordinary everyday language which we use and hear» (1961, p. 21). Sempre em observância desta lei, o crítico inglês enuncia duas tarefas possíveis do poeta no que diz respeito ao tratamento da linguagem, que

---

<sup>3</sup> Referência a *Morte e vida severina* e outros poemas em voz alta. (Neto, 1975).

são determinadas, em parte, pela sua constituição pessoal, e, em parte, pelo período histórico em que ele se encontra: a) a exploração das possibilidades musicais de uma convenção estabelecida entre a linguagem poética e a linguagem falada, que o aproximam da fala coloquial; b) a elaboração de novos arranjos musicais que encontrem correspondência nas modificações – que são, sobretudo, modificações do pensamento e da sensibilidade – da fala coloquial do seu tempo, e que o afastam desta. Vale a pena, a propósito desta segunda tarefa, citar mais uma passagem do ensaio deste autor:

We may think that Milton, in exploring the orchestral music of language, sometimes ceases to talk a social idiom at all; we may think that Wordsworth, in attempting to recover the social idiom, sometimes oversteps the mark and becomes pedestrian: but it is often true that only by going too far can we find out how far we can go; though one has to be a very great poet to justify such perilous adventures. (Eliot, 1961, pp. 29-30)

Julgo que estas reflexões de Eliot podem clarificar as ideias de João Cabral de Melo Neto sobre a sua própria poesia, reforçando o sentido desta ligação o facto de este se confessar um leitor da ensaística eliotiana<sup>4</sup>. Em primeiro lugar, também João Cabral de Melo Neto determina o fazer da sua poesia em função das suas características pessoais (a antimusicalidade) e em contraste com determinado contexto espacio-temporal (o Brasil do seu tempo). Depois, fica evidente que ele afirma a sua poesia como uma oposição à identificação entre música e oralidade, não se enquadrando, por conseguinte, na primeira tarefa postulada por T. S. Eliot. No entanto, ao dizer-se antimusical, João Cabral de Melo Neto parece querer dizer que a sua poesia não se enquadra igualmente no segundo modo de tratar a linguagem, que fica aquém de toda a musicalidade. Foi justamente por esta razão que citei a passagem na qual T. S. Eliot discorre sobre Milton e Wordsworth. Aqui é afirmado que um retrabalho levado ao extremo da música orquestral da poesia chega a descolá-la de qualquer idioma social, chega a levá-la ao limite da não-musicalidade, da canhestrice.

---

<sup>4</sup> Na entrevista acima citada, à pergunta se havia sido leitor de T.S. Eliot, João Cabral de Melo Neto responde: «Fui, sim, leitor de Eliot, porém mais dos ensaios.» (Neto, 1996, p. 24).

Na segunda parte deste estudo tratarei de dar corpo, com base na leitura de um poema de *A escola das facas*, a esta ideia de território antimusical que João Cabral de Melo Neto reclama para a sua poesia. Porém, não o farei sem primeiro colocar em evidência vários aspectos da sua poesia musical, no intuito de elaborar um mapeamento destes territórios poéticos aparentemente divergentes que explicita tanto as zonas de fronteira como a intensidade e o sentido dos movimentos que, neste mundo literário, são percorridos.

## 2. À escuta

### 2.1. Ladainha e território(s) poético(s)

Antes ainda de avançar para os propósitos enunciados acima, creio ser de todo pertinente definir o conceito de território poético subjacente à poesia de João Cabral de Melo Neto. Dada uma ideia, no primeiro subcapítulo deste trabalho, de como irei usar o adjetivo “poético” (fenomenologicamente), passo à conceptualização do substantivo “território” a partir de um passo de *Morte e vida severina*:

Antes de sair de casa  
aprendi a ladainha  
das vilas que vou passar  
na minha longa descida.  
Sei que há muitas vilas grandes,  
cidades que elas são ditas;  
sei que há simples arruados,  
sei que há vilas pequeninas,  
todas formando um rosário  
de que a estrada fosse a linha.  
Devo rezar tal rosário  
até o mar onde termina,  
saltando de conta em conta,  
passando de vila em vila.  
Vejo agora: não é fácil  
seguir essa ladainha;

entre uma conta e outra conta,  
entre uma a outra avé-maria,  
há certas paragens brancas,  
de planta e bicho vazias,  
vazias até de donos,  
e onde o pé se descaminha. (Neto, 1986, p. 298).

A casa, as cidades, as vilas e os arruados são territórios, isto é, lugares de pertença e de reconhecimento – não querendo isto dizer que a pertença não possa ser partilhada e que o reconhecimento não possa ser difícil de se fazer. Outra característica importante de um território, tornada explícita pela metáfora do rosário, é a fronteira: as contas (os territórios) não são contíguas, estando, por esse motivo, as suas fronteiras bem delimitadas. Esta separação de territórios implica, por conseguinte, que, por um lado, nas suas zonas fronteiriças existam entradas e saídas, e, por outro, que estas, para que se assegure a ligação entre territórios (o salto «de conta em conta»), entronquem em linhas de comunicação (o fio, a estrada). Ao movimento do ente que sai de um território para se reterritorializar noutro lugar – sublinhe-se que, apesar de o projecto inicial de Severino ter por fim uma reterritorialização no Recife, ele tenta perceber se, nos territórios intermédios, existe alguma possibilidade de estabelecer-se – chamarei, adoptando a nomenclatura de Gilles Deleuze e Félix Guattari, «desterritorialização». Se assim não suceder, se o retirante não for capaz de achar ou constituir outro lugar de pertença e reconhecimento algures, então, não se desterritorializa – simplesmente está perdido, como bem fazem notar os últimos oito versos citados.

Outro ponto de interesse da metáfora usada por João Cabral de Melo Neto é que o conjunto de todos aqueles pequenos territórios (as contas) e a estrada (a linha) que os liga formam um território maior (o rosário). Isto é corroborado, mais à frente no texto, na fala de Severino que sucede à escuta do diálogo dos dois coveiros aquando da sua chegada ao Recife, onde ele expressa um profundo sentimento de clausura – evidenciado pelo desengano sentido em relação à possibilidade de uma vida mais livre do que a que vivia no Sertão e a



que encontrou no decurso da sua jornada, livre pelo menos de tanta privação e da iminência da morte<sup>5</sup>.

Uma última abordagem aos versos citados de *Morte e vida severina* diz respeito à correspondência metafórica da palavra “ladainha” com a jornada, que é feita de caminho (a linha) e de paragens (as contas). Nas paragens, reza-se cada avé-maria, e entre elas, no movimento onde o pé corre o risco de descaminhar-se, impera o silêncio. Uma análise mais detalhada desta metáfora ampliará o pensamento do conceito de território para o de território(s) poético(s) e abrirá a discussão para a co-relação entre este(s) e a musicalidade na poesia deste autor. Uma ladainha pode significar dois tipos de discurso que, apesar de manterem muitas semelhanças, guardam também as suas diferenças. No âmbito das instituições religiosas, uma ladainha é sinónimo de litania, e constitui-se de uma série de breves invocações (que não formam uma narrativa causal), de cariz poético, dirigidas às divindades. Mas ladainha tem, também, uma conotação não religiosa, designando lengalenga – um discurso narrativo (não invocativo) longo e fastidioso, feito de frases curtas, que normalmente rimam, e com muitas repetições, que permitem decorá-lo com facilidade.

No caso de Severino, existe um jogo com a dupla significação deste termo, jogo esse que advém de ele o aplicar no discurso como uma metáfora. Se, por um lado, o termo entra no discurso num momento em que Severino se sente perdido e carece de uma orientação que os elementos naturais (o rio agora seco) não podem mais dar, ao que se conjuga o uso de outros termos que designam acções e elementos ligados à esfera religiosa (como “rezar”, “rosário”, “contas”, “avé-maria”), por outro lado, não existe uma invocação directa a qualquer ente divino, e o termo designa a metáfora de uma experiência de vida (a jornada) propícia a ser convertida numa narrativa longa e fastidiosa, pelo que estes dois factores parecem retirá-lo daquela esfera. Penso que a natureza deste

---

<sup>5</sup> «Nunca esperei muita coisa, / é preciso que eu repita. / Sabia que no rosário / de cidades e vilas, / e mesmo aqui no Recife / ao acabar minha descida, / não seria diferente / a vida de cada dia: / que sempre pás e enxadas / foices de corte e capina, / ferros de cova, estrovengas / o meu braço esperariam. / Mas que se este não mudasse / seu uso de toda vida, / esperei, devo dizer, / que ao menos aumentaria / na quartinha, a água pouca, / dentro da cuia, a farinha, / o algodãozinho da camisa, / ou meu aluguel com a vida. / E chegando, aprendo que, / nessa viagem que eu fazia, / sem saber desde o Sertão, / meu próprio enterro eu seguia.» (Neto, 1986. pp. 314-5).

jogo de significação fica clarificada na cena que segue, começando, todavia, a desenhar-se ainda no fim desta.

A forma que Severino tem de escolher o seu caminho, de entre os múltiplos que se lhe deparam e ante os quais se sente perdido, é seguir um canto distante, que vem a verificar-se um «canto de Excelências» para um defunto. Este canto acaba por cumprir, assim, a função de indicar a entrada num território, contribuindo, pelas suas características, para a marcação desse território. Explanem-se, resumidamente, tais características: as Excelências constituem uma forma de expressão musical típica de localidades do Ceará, Sertão Nordestino, e cidades do Vale do Paraíba, remetendo para uma ampla colectânea de pequenos cânticos executados, justamente, em virtude de falecimentos; apresentam uma estrutura rítmica bastante simples e compõem-se sempre de doze estrofes – o número dos apóstolos de Cristo –, todas idênticas à primeira; a execução de tais cantigas é feita sem acompanhamento instrumental, sendo, geralmente, iniciada por uma ou mais vozes femininas, que cantam os primeiros versos de cada estrofe e às quais se segue um coro em uníssono, entoando os demais; uma crença curiosa associada às Excelências é a de, uma vez iniciada a sua execução, não poderem ser sujeitas a interrupção, nem mudados os seus executantes, sob pena de a alma do falecido não alcançar a salvação.

Na descrição dada podemos vislumbrar as vincadas afinidades deste canto com uma ladainha religiosa, nomeadamente o carácter rítmico repetitivo e fastidioso, a externalização das suas musicalidades (feita com recurso exclusivo à voz humana) e a intencionalidade invocativa. Os dois primeiros factores em especial contribuem para uma facilitação da sua transmissão intergeracional, tornando-o um canto tradicional, um canto da terra, que marca, como já se disse, um território.

Voltando ao texto, constata-se que o canto é parodiado por um homem, que, aproveitando a primeira parte da estrofe, a continua de modo diferente. Esta paródia, mantendo as características rítmicas e orais dos versos, tem, contudo, um cariz disruptivo da intencionalidade invocativa, tanto pela forma – porque corta com a crença de que aquele canto não pode ser sujeito a interrupção, nem mudados os seus executantes – como pelo conteúdo – que retira o tom consolador ao canto, e, por consequência, o seu sentido teleológico longínquo, e lhe dá, se não um tom reivindicativo, pelo menos um tom de denúncia, fazendo-o sair da tal esfera religiosa, que entorpece o espírito, para uma esfera política,

social e económica, na qual o mesmo espírito se mobiliza e age permanentemente, e onde as realizações têm os seus fins em si-mesmas e não convergem ou concorrem para uma finalidade pós-vivente determinada por mediadores da(s) divindade(s).

Deslocando a discussão para o uso exclusivo da linguagem, sem esquecer o vaivém permanente que ela estabelece com o mundo real, existe, pela paródia, um movimento de desterritorialização do canto, abrindo aquela uma linha de fuga no seu território circular fechado que redundando na fundação de um outro território ainda por construir, mas que implica já um divergir em relação àquele jargão. É evidente que a construção deste último território exige também uma crença, uma fé – como diz Fernando Pessoa «A fé é o instinto da acção» (Pessoa, 2010, p. 109) –, porém, a avaliar pela poesia de João Cabral de Melo Neto, não uma fé teológica e certamente não uma fé de base teleológica.

Outro momento em *Morte e vida severina* no qual ocorre um dito estribilhado, com ritmo de ladainha, é quando Severino, depois de chegar à zona da mata e pensar novamente em interromper a sua viagem para se estabelecer naquele local, assiste a um enterro de um trabalhador de oito e escuta o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério. Porém, aquela espécie de ritornelo marca apenas o reconhecimento efectivo e a saída deste território, dando-se a entrada e o reconhecimento inicial (que vem a revelar-se enganador) do mesmo, somente por via da visão e do tacto<sup>6</sup>.

A exemplo da paródia do canto das Excelências, também o discurso destes homens se mostra um desvio ao proferido nas exéquias fúnebres de índole religiosa, pois, de igual modo, o seu tema principal é uma vida *postmortem*, porém uma vida que é vivida literalmente na terra. O objecto teológico ganha uma conotação profana de esterilidade<sup>7</sup> e a teleologia desaparece, uma vez que a morte não representa uma passagem para o mundo celeste, onde são alcançadas a paz e a salvação eternas, mas é apenas uma continuação da vida sob outra forma – melhor do que a vida sobre a terra, contrastando (ironicamente) com esta pela abundância ali conseguida. Ao escutar este discurso

---

<sup>6</sup> «Agora afinal cheguei / nessa terra que diziam. / Como ela é uma terra doce / para os pés e para vista.» (Neto, 1986, p. 305).

<sup>7</sup> «– Na mão direita um rosário, / milho negro e ressecado. / – Na mão direita somente / o rosário, seca semente. / – Na mão direita, de cinza, / o rosário, semente maninha. / – Na mão direita o rosário, semente inerte e sem salto.» (Neto, 1986, p. 308).

paródico, que, por contraste com a vida vivida na morte, aponta para uma vida igualmente difícil naquele lugar, Severino resolve apressar os passos para chegar, quanto antes, ao Recife.

Um terceiro ritornelo surge já durante a estadia de Severino no Recife, depois de nascer o filho de José, quando começam a chegar pessoas com presentes para o recém-nascido. Aqui, o canto não marca entrada nem saída do território, mas tão-só um fenómeno de reterritorialização profunda. O espírito de solidariedade e de comunidade dos que partilham igual condição económica e social (os pobres) conflui para a criação de condições de vida dignas para o recém-nascido, constrói um mundo de reconhecimento e pertença renovado e que se renova, onde a “cria-acção” é uma faculdade imanente aos seus habitantes. Esta faculdade tem a sua origem na linguagem, quando começam a chegar frutos de árvores às quais naturalmente não pertencem, e o mundo real começa a surgir às avessas:

– Eis tamarindos da Jaqueira  
e jaca da Tamarineira.

– Mangabas do Cajueiro  
e cajus da Mangabeira.

– Peixe pescado no Passarinho,  
carne de boi dos Peixinhos.

– Siris apanhados no lamaçal  
que há no avesso da rua Imperial.

– Mangas compradas nos quintais ricos  
do Espinheiro e dos Aflitos.

– Goiamuns dados pela gente pobre  
da Avenida Sul e da Avenida Norte. (Neto, 1986. p. 320).

Esta “cria-actividade” aparece na sequência da oferenda de uma série de produtos humildes, oriundos de diversos pontos da região. A menção destes lugares mapeia, por conseguinte, um território reticular na linguagem, contribuindo para que a reterritorialização tenha uma índole cosmopolita, congregadora, simultaneamente, de semelhanças e de diferenças culturais e,

por isso, mostre a sua novidade num ambiente que conserva, todavia, uma articulação com as vivências passadas de cada um dos seus habitantes.

## 2.2. Gaguet e antimusicalidade

Acaba de ser observado como, na poesia de João Cabral de Melo Neto, uma certa forma musical da linguagem (a ladainha) contribui concomitantemente para a criação de territórios poéticos e reais, os quais, por sua vez, se formam indissociavelmente. No entanto, como foi acima explicitado, a musicalidade na poesia deste autor está longe de se reduzir ao estribilho, pelo que é tempo de pensar este aspecto numa perspectiva mais ampla.

Recorde-se que João Cabral de Melo Neto afirma a sua poesia musical como ocupando um lugar minoritário na sua obra, situando-se, sobretudo, num território antimusical. Cingir-me-ei, para comprovar as suas afirmações, à análise de um poema que me permita fazer algumas extrapolações essenciais. A minha escolha recai sobre «O que se diz ao editor a propósito de A escola das facas», onde João Cabral de Melo Neto reflecte sobre o fazer poético e no qual vejo, ao mesmo tempo, uma prática das suas próprias reflexões:

Eis mais um livro (fio que o último)  
de um incurável pernambucano;  
se programam ainda publicá-lo,  
digam-me, que com pouco o embalsamo.

E preciso logo embalsamá-lo:  
enquanto ele me conviva, vivo,  
está sujeito a cortes, enxertos:  
terminará amputado do fígado,

terminará ganhando outro pâncreas;  
e se o pulmão não pode outro estilo  
(esta dicção de tosse e gagueira),  
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza

no primeiro ditar-se, esboçado,  
nem no construí-lo, nem no passar-se  
a limpo do datilografá-lo.

Um poema é o que há de mais instável:  
ele se multiplica e divide,  
se pratica as quatro operações  
enquanto em nós e de nós existe.

Um poema é sempre, como um câncer:  
que química, cobalto, indivíduo  
parou os pés desse potro solto?  
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro. (Neto, 1986. pp. 33-4).

Do ponto de vista formal da sua expressão, isto é, prosodicamente, o poema desdiz, como já se havia aventado, as considerações de João Cabral de Melo Neto sobre a sua própria poesia. Escrito na forma estrófica na qual este autor mais amiudadamente verte a sua poesia – a clássica quadra –, o poema possui uma métrica e uma prosódia que não obedecem, em rigor, a um esquema regular pré-concebido, embora não fujam muito dele. Fazendo um uso inconstante da rima, esta, todavia, mostra a sua presença por diversas vezes, quer em fim de verso (onde, tal como em muita da sua poesia, ele usa rimas pobres), quer internamente (basta olhar para o primeiro verso, onde coexistem as palavras “livro”, “fio” e “último”). As últimas duas estrofes estão estruturadas em torno de uma anáfora. E a assonância (que está muito presente na poesia que se segue a *Cão sem plumas*) torna-se indelével quando àqueles elementos se junta um acentuado efeito de aliteração – a título de exemplo, só na primeira quadra existem onze bilabiais.

Não obstante a prosódia do poema, João Cabral de Melo Neto não cede (como não cede em toda a sua poesia) um milímetro àquilo que pretende dizer para garanti-la. São a sintaxe e o discurso que comandam a feitura do poema e é a forma que a eles tem de se adaptar. Assim, na realidade, o esquema estrófico, apesar de inspiração clássica, acaba por não funcionar como um espartilho, observando-se, à imagem de quase toda a sua poesia, irregularidades rítmicas. Isto não responde, no entanto, à pergunta fundamental que quero aqui colocar:

como é que o pulmão do poema não pode outro estilo que não uma “dicção de tosse e de gagueira”?

Principie-se por se observar um aspecto essencial no poema, a saber, o próprio processo criativo do sujeito poético, que consiste num longo rearranjo da sua matéria, de uma relação do autor com esta, que chega a ser mutuamente cruel, sujeitando-a aquele, continuamente, a cortes, enxertos e transplantes, implicando-o, também esta, em sentido inverso, numa matemática louca, sem solução interior à vista. É esta complexa relação, feita de múltiplos cambiantes, que constitui ela-própria uma gaguez, uma tosse, em suma, um efeito de interrupção do discurso, que é dado no poema pela sua imagética metamórfica.

Na primeira estrofe é introduzido o tema do poema, que está associado a uma certa condição de pernambucano do autor. A repetição do verbo «embalsamar» no primeiro verso da segunda estrofe estabelece um *continuum* com a primeira, que redundando na construção da metáfora corporal do livro. Assim, o emprego deste verbo funciona um pouco como um estribilho (minimal, próprio da capacidade de síntese do poema), contribuindo decisivamente para a construção de um primeiro território poético.

Sem que deixe de manter uma prosódia assinalável, o poema cai, na quarta estrofe, num prosaísmo abrupto, cortando radicalmente com a metáfora corporal que vem sendo trabalhada desde a primeira estrofe, para, na quinta, voltar a ganhar o valor de uma metáfora, mas, agora, absolutamente abstracta, como é a matemática. Estes cortes temáticos (não absolutos, pois o poema é a matéria de que se constitui o livro e o problema da sua instabilidade é, em todas as unidades de sentido, implicitamente postulado) das estrofes estabelecem correspondência com a estrada desértica, onde o pé de Severino corria o risco de descaminhar-se, onde imperava o silêncio. Neste silêncio intersticial, o leitor tem de construir, na sua cabeça, as ligações entre territórios, tem de traçar a linha de desterritorialização.

Na sexta estrofe, observa-se um novo devir, um regresso ao corporal, dado pela, mais uma vez cruel, extripadora da convenção poética, imagem cancerígena do poema: uma doença de raiz interna que não cessa de se desenvolver e que o próprio corpo, onde se desenvolve, não possui meios para pará-la. Daí que o segundo verso seja uma enumeração dos agentes externos que podem cumprir essa função. Mas a última palavra nele constante, “índivíduo”, marca, na estrofe e no poema, um ponto nodoso, onde se assiste a uma trifurcação do sentido,

designando ao mesmo tempo o médico que pode curar a doença previamente enunciada, o adestrador de equídeos que inclusive já parou os pés do potro solto que é o poema, e ainda, implicitamente, o editor, que fixa o poema em livro. Dá-se, neste terceiro verso, não apenas uma alteração inesperada da metáfora usada como referente do poema, mas também uma alteração do tempo e do espaço do próprio sentido da frase: o tempo deixa de ser o da concepção do poema e passa a ser o tempo da sua leitura em livro, pois o poema já “parou” de ser re-elaborado (note-se que é a única vez que o tempo passado vem a lume); em simultâneo, a metáfora do poema deixa de designar um objecto interno ao sujeito poético, para passar a designar um objecto que é apresentado na sua externalidade, remetendo esta mudança para uma alteração espacial que concorre com a alteração temporal.

Estes movimentos de desterritorialização contribuem para que os diversos territórios poéticos formem um território poético maior, reticular, que se encontra com os seus limites no último verso, onde apesar de não ser empregue o verbo “embalsamar”, é empregue um verbo (mumificar) que acaba por ter uma função muito similar, traçando as suas fronteiras como o Recife traçou as do rosário de Severino. Mas estas fronteiras, apesar de existirem, não fazem do poema um espaço fechado e constituído em absoluto, pois, nos seus espaços desérticos, é possível surgir gente que desempenhe um papel fundador, criador, redefinidor, outros “incuráveis pernambucanos” para quem (e no lugar de quem) João Cabral de Melo Neto escreve (bebendo a lição de Ariano Suassuna):

Sertanejo, nos explicaste  
como gente à beira do quase,

que habita caatingas sem mel  
cria os romances de cordel:

o espaço mágico e feérico,  
sem o imediato e o famélico,

fantástico espaço suassuna  
que ensina que o deserto funda. (Neto, 1986, p. 37).



### 3. Conclusão

Os aspectos relevados neste trabalho perspectivam o emprego do conceito de música por parte de João Cabral de Melo Neto em associação com a palavra poética. A poesia de segunda água sofre muito menos da gaguez exposta, possui uma continuidade imagética de muito mais fácil apreensão, que sai, ainda por cima, reforçada com a introdução de elementos que intensificam a prosódia, como a rima rica ou certas estruturas rítmicas propícias ao canto (como, por exemplo, o estribilho, ou o uso predominante da redondilha maior em *Morte e vida severina*). O que, na minha opinião – e nisto estou de facto em desacordo com João Cabral de Melo Neto –, não quer dizer que os seus poemas de segunda água tenham uma interpretação unívoca ou única, mas tão-só que o acesso ao *fazer sentido* fica mais facilitado.

É, em resumo, num campo de significação análogo ao de Mário de Andrade – que apologiza, no «Prefácio Interessantíssimo» da sua *Paulicéia Desvairada*, uma poesia harmónica vanguardista em oposição a uma tradicional poesia melódica – que João Cabral de Melo Neto se move, quando fala das limitações da sua poesia do ponto de vista musical. Existem, porém, diferenças formais específicas de harmonia intentadas por cada um dos autores. Aquilo que Mário de Andrade propõe é uma poesia de acorde maior, onde a nota fundamental é uma formação de uma língua nacional brasileira, que se estabilize dentro dos limites que ele próprio define. João Cabral de Melo Neto, pelo contrário, pretende uma poesia de acorde menor, que, como na música, se faça de combinações dinâmicas em constante desequilíbrio, sem uma nota fundamental. O que ele inventa não é nenhuma língua nacional estável ou tendente à estabilização, mas antes um uso menor (a tal gaguez, ou a tosse) da língua maior na qual se expressa: feita de cortes, de enxertos e de transplantes que não cessam de variar a configuração poética e que heterogenizam, em cada momento, o seu sentido.

### Referências bibliográficas

Andrade, Mário de. (1987). *Poesias completas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987.

- Barbosa, João Alexandre. (1975). *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Barthes, Roland. (2009). *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (2007). *Mil planaltos, capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Eliot, T.S. (1961). *On Poetry and Poets*. New York: The Noonday Press.
- Neto, João Cabral de Melo.
- (1975). *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1986). *Poesia completa 1940.1980*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1996). Entrevista dada por João Cabral de Melo Neto a *Cadernos de literatura brasileira nº1: João Cabral de Melo Neto*. (pp. 18-31). São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Pessoa, Fernando. (2010) *Livro do desassossego*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Secchin, Antonio Carlos. (1985). *João Cabral: a poesia do menos*. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades / Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória.