

A Palo Seco, “Cante Que Não Canta, Cante Que Aí Está”: caminhos para entender a musicalidade em João Cabral e Belchior

A Palo Seco, “Cante Que Não Canta, Cante Que Aí Está”: ways of understanding musicality in João Cabral e Belchior

A Palo Seco, “Cante Que Não Canta, Cante Que Aí Está”: formas de entender la musicalidad en João Cabral y Belchior

Rafael Barros de Alencar¹

Samuel Anderson de Oliveira Lima²

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: Em entrevista captada pelo escritor, pesquisador e poeta Secchin (1999), João Cabral afirma não ter gosto pela música, exterioriza uma tendência ao sono, abrindo exceção para a música popular pernambucana e o flamenco. Ambas as expressões musicais compunham a exceção do gosto do poeta pernambucano por serem executadas no extremo da voz. Considerado como um poeta antimusical, esta análise tem como desafio demonstrar que João Cabral revela uma musicalidade própria, não intuitiva, complexa, arranjada, escondida. O pernambucano buscava, através de uma poética mais rígida, avessa à inspiração e ao verso “espontâneo”, desautomatizar a leitura, o “correr regular” da tradição poética brasileira, uma crítica direta à tradição parnasiana. Por outro lado, o canto em Belchior está associado à negação, à negação ao silêncio. O canto em Belchior pretende-se contra a inércia do silêncio. Assim como João Cabral, o cantor cearense busca desautomatizar a tradição, nesse caso, a tradição musical. Assim, este artigo direciona a análise para a atmosfera sonora que envolve as obras de João Cabral de Melo Neto e Belchior, com foco para a influência hispânica e suas inflexões sonoras como pano de fundo da abordagem.

Palavras-chave: João Cabral; Belchior; Atmosfera Sonora.

Abstract: In an interview captured by the writer, researcher and poet Secchin (1999), João Cabral claims to have no taste for music, externalizing a tendency to sleep, making an exception for Pernambuco popular music and flamenco. Both musical expressions made up the exception of the Pernambuco poet's taste for being performed at the extreme of the voice. Considered as an anti-musical poet, this analysis has the challenge to demonstrate that João Cabral reveals his own musicality, non-intuitive, complex, arranged, hidden. The Pernambucano sought, through a more rigid poetics, averse to inspiration and to the “spontaneous” verse, to deautomatize the reading,

¹ Doutorando na UFRN, no PPgEL - Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem. Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN no PPgEL. Especialista em Cinema e graduado em Gestão Pública pela UFRN. Estudante no grupo de pesquisa Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira da UFRN;

² Mestre (2008) e doutor (2013) em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Realizou estágio de pós-doutorado (2019) na Universidade Federal do Ceará, tendo parte da pesquisa realizada na Universidade de Buenos Aires. É Professor Associado da UFRN, onde ministra disciplinas na área de língua e literatura espanholas na graduação em Letras-Espanhol e na área de literatura comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. É coordenador do Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-brasileira.

the “regular running” of the Brazilian poetic tradition, a direct criticism of the Parnassian tradition. On the other hand, the meaning of “sing” in Belchior is associated with denial, the denial of silence. The singing in Belchior is intended against the inertia of silence. Like João Cabral, the singer from Ceará seeks to deautomatize tradition, in this case, musical tradition. Thus, this article directs the analysis to the sound atmosphere that surrounds the works of João Cabral de Melo Neto and Belchior, focusing on the Hispanic influence and its sound inflections as the background of the approach.

Keywords: João Cabral; Belchior; sound atmosphere.

Resumen: En entrevista captada por el escritor, investigador y poeta Secchin (1999), João Cabral afirma no tener gusto por la música, exteriorizando una tendencia a dormir, exceptuando la música popular pernambucana y el flamenco. Ambas expresiones musicales constituyeron la excepción del gusto del poeta pernambucano por ser ejecutadas en el extremo de la voz. Considerado como un poeta antimusical, este análisis tiene el desafío de demostrar que João Cabral revela una musicalidad propia, no intuitiva, compleja, arreglada, escondida. El pernambucano buscó, a través de una poética más rígida, adversa a la inspiración y al verso “espontáneo”, desautomatizar la lectura, el “desplazamiento regular” de la tradición poética brasileña, una crítica directa a la tradición parnasiana. Por otro lado, el cantar en Belchior se asocia con la negación, la negación del silencio. El canto en Belchior está pensado contra la inercia del silencio. Al igual que João Cabral, el cantante cearense busca desautomatizar la tradición, en este caso, la tradición musical. Así, este artículo dirige el análisis a la atmósfera sonora que envuelve las obras de João Cabral de Melo Neto y Belchior, centrándose en la influencia hispánica y sus inflexiones sonoras como trasfondo del planteamiento.

Palabras clave: João Cabral; Belchior; atmósfera sonora.

Submetido em 6 de setembro de 2021.

Aprovado em 4 de agosto de 2022.

Introdução

João Cabral de Melo Neto foi um poeta pernambucano, nascido em janeiro de 1920, com biografia marcada também pelo trabalho de diplomata, atividade que o colocou em constantes viagens e o apresentou à Espanha, país que compunha, junto com o Brasil e Pernambuco, o seu cenário, sua geografia poética mais usada. Seu primeiro livro foi lançado no ano de 1942 e intitulado *Pedra do Sono*.

Sabe-se que a poesia de João Cabral é marcada pela rigidez, lucidez e clareza. É um dos raros poetas que não apreciava a música, tampouco a musicalidade convencional de poemas. São diversas as declarações em que afirma sua antipatia pela música, apesar de considerá-la na poesia. Não obstante, e aqui aparece o nosso mote, João Cabral declara sua exceção ao gosto pela música e afirma ser afeiçoado pela musicalidade popular pernambucana e pelo flamenco hispânico.

Antônio Carlos Belchior, por sua vez, é um cearense, nascido na cidade de Sobral em 1946. Ele foi cantor e compositor, com destaque no cenário da MPB, além de produtor musical e artista plástico. Sua obra é rica em intertextualidades com obras de outras áreas

artísticas, como a pintura, o cinema e, mais contundentemente, a literatura. É possível falar do gosto afirmado de Belchior por Carlos Drummond de Andrade, assim como é perceptível em suas canções, pela incidência repetitiva e centralidade que ganha a presença de signos poéticos cabralinos, signos neobarrocos, tais como a lâmina, representada pelo canto torto feito faca, o grito, o cante a Palo Seco, o gosto pelos extremos, a morte e a vida, entre outros.

A linguagem poética usa, mas não apenas, os recursos musicais para se expressar. A colocação das palavras, as consoantes contínuas ou explosivas, as vogais abertas, as rimas, a quantidade de sílabas, a utilização do verso, entre outros, são demonstrações de recursos musicais que operam também no campo poético.

Falar de literatura, mais especificamente de poesia, bem como de música sugere de antemão duas formas de arte com atuações, meios, estruturas e elementos diferentes. Dois objetos, que figuram separados, com suas especificidades e recursos pertencentes a cada uma delas. Ao reconhecer as características que marcam cada área da produção humana, é possível também apresentar traços que se cruzam, afinidades entre essas formas poéticas. Basta que lembremos, por exemplo, que a linguagem, componente comum às duas, de forma geral, é rítmica, é um composto de elementos sonoros: pausa, entonação, volume, rapidez; enfim, texturas sonoras que complementam o sentido.

O ritmo não só é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem (PAZ, 2019, p.11)

Dessa forma, completa Paz, o ritmo é condição do poema. Nesse sentido, Antonio Candido quando fala sobre a interação do som e da poesia:

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu ‘substrato fônico’ como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. (CANDIDO, 2006, p. 36)

A palavra escrita, por sua vez, também sugere musicalidade através dos fonemas, dos sons e de toda sua complexidade, como as vogais abertas, fechadas, consoantes explosivas, sibilantes, oclusivas etc. O ato de ler requer, entre outras, uma atividade de transformação das palavras em fonemas. O ler enquanto um ato de percorrer as palavras com a visão, decifrando-as por uma relação estabelecida entre as sequências dos sinais

gráficos e os significados de uma língua, de uma cultura, compõe uma atividade não somente, mas também, sonora. Antonio Candido (2006) coloca: certos psicólogos e foneticistas sustentam que a leitura é acompanhada de um esboço de fonação (ação ideomotora) e de audição, de tal modo que nós representamos mentalmente o efeito visado.

A busca por entender a musicalidade nos poemas de João Cabral e nos versos das canções de Belchior não pretende pensar só o resultado sonoro dos poemas, tampouco das canções, mas abre um prisma de investigação que vai além da identificação fonética e silábica ou da opção estética do poeta e do cancionista. Para tanto, este artigo pensa como os autores falam sobre a música, como a música é temática em seus versos, assim como a música enquanto signo poético, enquanto recorte da cultura popular, enquanto mergulho e trabalho com a linguagem.

Nesse sentido, este estudo trabalha as possíveis análises entre os poemas de João Cabral de Melo Neto: “A Palo Seco” e “Fábula de Anfion”, presentes na obra de Secchin (1985), bem como “A Palo Seco” e “Divina Comédia Humana”, canções de Belchior.

1. DESENVOLVIMENTO

Considerado como um poeta antimusical, esta análise tem como desafio demonstrar que João Cabral revela uma musicalidade própria, não intuitiva, complexa, arranjada, escondida. O pernambucano buscava de alguma forma, através de uma poética mais rígida, avessa à inspiração e ao verso “espontâneo”, desautomatizar a leitura, o “correr regular” da tradição poética brasileira, uma crítica direta à tradição parnasiana. João Cabral chega a falar que a musicalidade no poema o torna melódico a ponto de não haver espaço para prestar atenção nas palavras, que o ritmo acomete o leitor a certo embalo irreflexivo.

A musicalidade presente nas métricas e rimas convencionais definitivamente não faz parte do repertório de João Cabral. Sobre a forma diversa do poeta pernambucano trabalhar a musicalidade, sobre a característica de “não cantar, cante que aí está”, Candido (2006, p. 80) adverte:

Podemos encontrar também, e com maior frequência, o fenômeno inverso: a homogeneidade do ritmo criando a impressão de igualdade entre os versos que de fato têm contagem silábica diversa, como ocorre em muitos poetas modernos, e de maneira quase sistemática na obra mais recente de João Cabral de Melo Neto.

Como caminho escolhido para entender a musicalidade na obra do pernambucano João Cabral e, por consequência, tecer alguns comentários sobre a musicalidade em Belchior, faz-se necessário reiterar a importância das influências hispânicas nos poemas cabralinos e suas perspectivas neobarrocas. São temas como o cante, a bailadora, o toureiro, a cidade de Sevilha, o flamenco hispânico, que de alguma forma alicerçam o enfoque e as questões desta abordagem.

Como já mencionado anteriormente, as experiências que resultaram em mais de dez anos na Espanha como vice-cônsul trouxeram para João Cabral um cenário poético que dialoga Pernambuco e Espanha. João Cabral encontra na literatura ibérica conteúdo e forma para sua poética. O pernambucano vai beber, em “Cuaderna Via”, na escola narrativa que surge por volta do século XIII, da qual tem como representante Gonzalo de Berceo, para, junto com outros elementos, apresentar suas estruturas de imagens e ritmos complexos. Uma herança hispânica barroca.

Sob esse prisma, é possível falar em inferências neobarrocas na obra de João Cabral, enquanto as influências hispânicas aparecem reconfiguradas, transcriadas. As características neobarrocas na obra cabralina dão alicerce para entender esse jogo entre silêncio e voz presente nos poemas destacados neste artigo como componente importante na criação da musicalidade cabralina.

Como afirmado em Sarduy, o neobarroco é o espaço da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, textos que remetem a outros textos, que se significam a partir dessas confluências, desses diálogos, com contextos, realidades, simulações.

Espacio del dialoguismo, de la polifonia, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se representaría, pues como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos son otros textos; de aquí el carácter polifónico de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no³. (SARDUY, 1987, p. 175)

³ Espaço do dialoguismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se representaria, pois como uma rede de conexões, de sucessivas marcas d'água, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, senão em volume, espacial e dinâmico. Textos que estabelecem um diálogo na obra, um espetáculo teatral cujos portadores de textos são outros textos. Daí o caráter polifônico da obra barroca, de todo código barroco, literário ou não (tradução livre).

Dessa forma, alguns poemas foram destacados neste artigo, são eles: “Fábula de Anfion” e “A Palo Seco”, com referência, em algumas poucas vezes, a outros poemas; bem como foram evidenciadas as canções “A Palo Seco” e “Divina Comédia Humana”.

1.1 “Fábula de Anfion” e “A Palo Seco”: poemas e canção

Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança. (PAZ, 2019, p.12).

João Cabral de Melo Neto trabalhou através de metapoemas as dificuldades do poeta em lidar com as palavras, discutindo o processo criativo, como cantando feijões, um processo racional, de lapidação, assim como as inflexões entre lírica e musicalidade.

No poema “Fábula de Anfion”, que compõe o “Tríptico da negação”, como ficou conhecido o livro *Psicologia da Composição*, lançado em 1947, o poeta traz no título uma figura mitológica, Anfion, que era filho de Zeus com Antíope. Anfion, que teria sido criado por pastores e, dessa forma, não conhecera seus pais, ganhou uma lira/harpa de Hermes. Segundo a mitologia grega, Anfion, que era semideus, Rei e músico, construiu a cidade de Tebas com a sua lira que era capaz de mover as pedras e os blocos com as ondas sonoras. É possível perceber uma reapropriação do mito de Anfion, em razão de uma releitura de João Cabral tanto do mito grego, quanto da abordagem de Paul Valéry, em sua obra *Amphion*.

No melodrama de Valéry, também focado na construção dos muros de Tebas, todo gesto do herói é ainda um milagre, um milagre apolíneo, positivo, que representa a capacidade de a divindade, através da arte, organizar um mundo sem ordem, feito inteiro de matéria inerte, de natureza (VALÉRY, 2009, p. 133, apud SILVA, 2016, p. 632)

Na *Epístola aos Pisões* ou *Arte Poética*, de Horácio, v. 394-396, temos:

É dito também que Anfion, fundador da cidade de Tebas,/ pedras moveu com o som da lira e com branda prece/ as conduziu para onde queria [...] (apud, SILVA, 2016, p. 631, tradução do autor)

O mito desenvolve a ideia, entre outras, da desilusão, da agonia e da angústia, oriundas de uma frustração com uma investida harmônica, objetiva e direta. Após construir Tebas através de um poder mágico da lira ganhada de Hermes, Anfion percebe que seu intento de transformar uma sociedade disforme, contrastante, desorganizada, através da arte, da conformidade da música, do corte das arestas que transformam os sons em música e a diferem do ruído, é fadado ao insucesso, é falido. A tentativa de reparação

das subjetividades a partir da concretude dos muros da cidade não acontece como previsto e Anfion “devolve” sua lira para os anjos que a atiram sob as águas. Aqui cabe um parêntese para destacar o signo do líquido também apropriado em João Cabral como aquilo que apodrece o cante, o som, o líquido como um ambiente que dificulta a propagação do som, da palavra, da voz, signos trazidos no poema “A Palo Seco”.

No poema cabralino “Fábula de Anfion”, o personagem, transmutado em sua realidade temporal, protagoniza a agonia de um sujeito no sertão, no deserto (de seu vocabulário); Anfion entre as pedras como frutos teimosos. “Ali, é uma terra branca/ e ávida / como a cal.” (SECCHIN, 1985, p. 28). A flauta, símbolo da lira/harpa, é seca, como o deserto, já que seu sol não choca os velhos ovos do mistério, é estéril. Anfion pensa ter encontrado a esterilidade, o correto, o cru, o objetivo. O poema continua em Cabral até a fatídica aparição do acaso que faz soar a flauta: “ó acaso, raro/ animal, força de cavalo, cabeça/ que ninguém viu/ que lhe roía/ o osso antigo/ logo florescido/ da flauta extinta” (SECCHIN, 1985, p. 30). No poema cabralino, quando a flauta do Anfion contemporâneo toca, novos tempos se abrem dentro de outros tempos: “um tempo se desdobrou/ do tempo, como uma caixa/ de dentro de outra caixa” (SECCHIN, 1985, p. 31). Logo, o movimento e, sobretudo a imparável ação do tempo, o devir e o que tudo move. Ao final do poema, Anfion atira a flauta ao mar, aos peixes surdos-mudos do mar.

A flauta, representante da lírica, da música, é jogada ao silêncio depois do fracasso do poeta em domar a palavra, em depurá-la. Parece que João Cabral ao defrontar-se com a necessidade de desbastamento dos excessos de sua voz poética chega num limitador emudecimento. (VERNIERE, 2016, p. 30)

Importante perceber a cronologia dos poemas e entender a passagem do poeta que chama para o silêncio, para o vazio, em “Fábula de Anfion”, para o poeta do cante a palo seco, do grito, do gosto pelos extremos, pelo cante cantado sob sol a pino. É possível notar que algumas características do silêncio ainda perduram em “A Palo Seco”, quando subtrai os elementos musicais, como os instrumentos, a guitarra, pelo canto a capela, pelo cante sem, o cante de grito mais extremo e, sobretudo, pelo jogo semântico entre o cante e o silêncio.

Destaca-se um poema que traz uma imagem com referência direta à música por meio do personagem Anfión e de sua lira/flauta para compor seus signos poéticos, mais especificamente signos musicais para falar do “poemar” do processo de construção poética. No poema “Fábula de Anfion”, o poeta pernambucano, assim como Paul Valéry,

traz o anti-herói Anfíon para discutir também o processo de criação poética e a dificuldade pela escolha da clareza, da nitidez, da concretude, numa dualidade entre o som e o silêncio, entre a flauta seca e o acaso, que faz a flauta tocar.

Vale ainda ressaltar a ligação da poesia e da literatura com a música quando da transcrição do instrumento lira e de sua ligação com o eu lírico e, portanto, com o lirismo poético. A lira é um instrumento de cordas utilizado desde a Antiguidade, com caixa acústica oca e duas hastes que tencionam as cordas afinando-as. Conta-se que, na Grécia, os poemas eram lidos acompanhados da melodia e dos toques da lira, dessa forma, o poeta apresentava os amores, as guerras, as dores do “personagem” acompanhado da lira, do eu lírico.

Como afirma Wisnik, o princípio da música, o som, só é possível pelos intervalos entre ruído e silêncio. É nas dinâmicas variadas entre o som e o silêncio, entre a potência, volume, textura, que se percebe a composição musical. O autor apresenta, no início de sua obra *O som e o sentido*, a seguinte afirmação:

O som é produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsões e repousos*, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração. A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, num campo praticamente sincrônico (já que o ataque e o refluxo sucessivos da onda são a própria *densificação* de um certo padrão de movimento, que se dá a ouvir através das camadas de ar). (WISNIK, 1989, p. 17)

Para o autor, não existe som sem pausa, sem silêncio. A complementaridade de elementos contrários na formação da música, nesse caso, o ruído e o silêncio, é também abordada em João Cabral quando discorre sobre a voz e o silêncio em “A Palo Seco” e em “Fábula de Anfíon”.

Ainda sobre “Fábula de Anfíon”, a poesia de Cabral inicia-se tocando na angústia do falar e do calar, da palavra e do silêncio (VERNIERE, 2016, p. 27). Pela alternância entre voz e silêncio, entre ruído e silêncio, pode-se inferir um alcance musical em sua obra, racional, medido, fractal no sentido de ser a contrapelo, no sentido de sua musicalidade não ter “fluidez”.

Dessa forma, assim como a recusa a uma poética inaugura uma nova poética, a opção de recusa da música por João Cabral inaugura uma musicalidade, um timbre cabralino. O poeta do silêncio em “Fábula de Anfíon” cede lugar ao poeta do grito em “A Palo Seco”. Essa obstinação cabralina pelos opostos, nesse caso, o silêncio e a voz, é trazida pela representação do cante a palo seco, um cante cantado ao extremo da voz, um

cante que só dispõe do que ele mesmo põe, sem a arma do braço, um cante sem, cru, objetivo.

É possível perceber aproximações da poesia cabralina com uma herança medieval ibérica, assim como é possível percebê-la nas canções de Belchior, tanto pelo diálogo do cancionero cearense com a obra cabralina, quanto pelas influências do sertão nordestino, barroco, impregnado de influências medievais ibéricas, como podemos citar o cordel, o canto dos cantadores de feira, que fizeram parte do cenário belchioriano em sua infância.

Esta dualidade explica as antíteses e contrastes frequentes em nossa poesia. Se o barroquismo é o jogo dinâmico, claro-escuro, oposição violenta entre isto e aquilo, somos barrocos por fatalidade do idioma. Na própria língua já estão, em germe, todos os nossos contrastes, o realismo dos místicos e o misticismo dos pícaros. (PAZ, 2019, p. 29)

Nesse sentido, os dois apresentam uma semelhança: o gosto pelo extremo, a música como grito, um grito lacônico que parece esticar-se um quilômetro, além de uma estética refinada, crítica, moderna, não convencional.

As espécies tradicionais de verso e 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 adquiriram certa impessoalidade, que pode transmitir-se à dicção que as utilize. (NUNES, 2007, p.113)

“A Palo Seco é o cante/ de grito mais extremo:/ tem subir mais alto/ que onde sobe o silêncio;/ é cantar contra queda,/ é um cante para cima,/ em que se há de subir/ cortando, e contra a fibra.” (SECCHIN, 1985, p. 148). No poema “A Palo Seco”, presente no livro *Quaderna*, João Cabral parece também estar falando do seu ato de fazer poesia, também um metapoema.

Nesse poema, João Cabral opera a imagem do cante a palo seco. Talvez, não por acaso, e aqui abrimos para entender o contraditório em João Cabral, um poeta que afirma não ter gosto pela música, mas traz em um dos principais poemas a imagem musical, a imagem do cante. No entanto, essa imagem do cante é associada à outra imagem, do cante seco, do cante sem, sem acompanhamento, cantado a capela, da lâmina, do gosto ávido, cantado no extremo da voz, sem floreios.

Belchior, em canção homônima ao poema de João Cabral, coloca em seus versos: “mas ando mesmo descontente/ desesperadamente, eu grito em português” (NETO, 2019,

p. 84), em outro verso da mesma canção anota: “e eu quero é que esse canto torto, feito faca, corte a carne de vocês” (NETO, 2019, p. 84). Essas referências claras a João Cabral nos inserem em uma atmosfera poética na qual figuram as imagens do cante, do grito e da lâmina. Imagens e signos poéticos que adicionam outras imagens ao cante, como o desespero, o descontentamento, a necessidade de externar de forma contundente, o grito, assim como a aridez, a precisão, a fome, a avidez e o gosto pelos extremos.

Como um ciclo criativo, uma releitura, ou uma tradução criativa, o personagem de Belchior, adaptado aos tempos contemporâneos, de uma América Latina arrasada política, social e culturalmente, age de forma impulsiva e coloca seu canto, sua voz, como o cante do poema cabralino “A Palo Seco”, um poema que traz o seco como estética mais contundente, a voz como a ação que rasga o silêncio e ainda traz toda influência hispânica neobarroca. Não é apenas um canto que apresenta a representação do sertão, uma representação da aridez, mas essa aridez é adicionada de componentes ibéricos, hispânicos, neobarrocos.

O poema “A Palo Seco” revela a luta travada por uma linguagem objetiva, concreta, visual, ordenada por um poeta “arquiteto”, que buscava fugir incessantemente dos subjetivismos e excessos de lirismo marcantes na tradição poética brasileira. E essa busca é empreendida a partir de uma estética do menos, uma estética deserta, árida, sertaneja. Para falar da aridez, o poeta pernambucano se faz da imagem, da representação do cante a palo seco:

O cante a palo seco parece ter sua origem associada às *saetas hispânicas*, delimitadas como um tipo de música espanhola ligada à religião cristã, que provavelmente surge com os salmos e cantos litúrgicos. Normalmente é um canto cantado à capela nas varandas das casas quando da passagem das procissões nos períodos de Quaresma e Semana Santa. Comumente é um canto acompanhado de dor, de tristeza, e expressa sobre longos cantos. A partir do século XIX, as *saetas* vêm introduzindo elementos da música flamenca em particular as *siguiryas*, abordadas por João Cabral no poema *Estudo para uma Bailadora Andaluza*. Além disso, a referência de João Cabral no poema *A Palo Seco* é bastante ornamentada da cultura barroca hispânica, tendo em vista este poema cabralino utilizar a imagem da faca para falar do canto. (ALENCAR, 2020, p. 82)

Nesse sentido, para discorrer sobre a musicalidade dos poemas de João Cabral de Melo Neto, faz-se necessário um encontro com a cultura espanhola, com os *cantoares* e *cantaoras*, com os toureiros e a tauromaquia, com o flamenco e a dança andaluza. Assim, em outras palavras, faz-se necessário percorrer o caminho das influências hispânicas, barrocas nas poesias cabralinas.

Na poesia de João Cabral, esse poeta enraizado em sua terra, está o Nordeste do Brasil, está toda paisagem da Espanha; estão todas as manifestações culturais da Espanha; braços de terras e rios que foram cavalgados por mortos; os caminhos, seus ocasos etc. A paisagem vista por Góngora, Lorca, Guillén... Tudo aqui se abre para o campo visual. Há uma troca de imagens entre o Nordeste e Espanha; até onde vai a visão, Nordeste e Espanha mudam de trajes e suas imagens/metáforas são capazes de contagiar o leitor. (IVAN, 2013, p. 113)

O poeta pernambucano atrai os opostos para figurar sobre o mesmo personagem, sua representação, seu artifício é imagético, cheio de significados e, por isso, cheio de oposições, que vão estabelecendo conexões nessa criação do objeto, o silêncio e/ou o cante. Para enfrentar o silêncio, o cante, de todos, o mais lacônico, “despido e pouco, tem de forçosamente deixar mais curto o fôlego”. A tensão em romper o silêncio, em mostrar o cante, a voz, a dor, as palavras, é a insurgência de uma poética cabralina, na sua própria representação e, em paralelo, uma representação do Nordeste; Nordeste regional e global, híbrido, brasileiro e hispânico.

O canto de Belchior, por sua vez, é lacônico, arrastado e anasalado. É um canto torto que, feito faca, tem o gosto pelos extremos, uma agudeza feroz, bem como corta o silêncio, a apatia social; o silêncio daqueles que sofrem com as consequências de um regime militar no país. Aqui também a oposição neobarroca entre voz e silêncio, cante e silêncio. Além disso, reconhece e marca sua latinidade quando incorpora o cante a palo seco, a influência ibérica, a tradição hispânica, os signos poéticos cabralinos, somando-os com suas referências e tradições nordestinas, regionais e sertanejas. Neste ponto, vale a pena mencionar o poema com o qual Belchior também dialoga, intitulado “Uma faca só lâmina”, quando dos versos:

Quando aquele que os sofre/ trabalha com palavras,/ são úteis o relógio,/ a bala e,
 mais, a faca./ Os homens que em geral/ lidam nessa oficina/ têm no almoxarifado/ só
 palavras extintas:/ umas que se asfixiam/ por debaixo do pó/ outras despercebidas/ em
 meio a grandes nós;/ palavras que perderam/ no uso todo metal/ e a areia que detém/
 a atenção que lê mal./ Pois somente essa faca/ dará a tal operário/ olhos mais frescos
 para/ o seu vocabulário/ e somente essa faca/ e o exemplo de seu dente/ lhe ensinará
 obter/ de um material doente/ o que em todas as facas/ é a melhor qualidade:/ a
 agudeza feroz,/ certa eletricidade,/ mais a violência limpa/ que elas têm, tão exatas,/ o
 gosto do deserto,/ o estilo das facas. (SECCHIN, 1985, p.131)

O jogo proposto entre palavra/voz/cante e silêncio presente nos poemas cabralinos, componentes neobarrocos, antagônicos, que se completam, está presente em “A Palo Seco” e demonstra o cante como algo que tem de ser forte, capaz de fazer acordar,

um grito extremo, tendo em vista o silêncio como um líquido que apodrece o cante de dentro.

No poema, o cante é colocado como despido e pouco, enquanto o silêncio, uma tela que tende a se recompor logo que o cante a rasga. Essas forças antagônicas, imagéticas, entre o silêncio e a voz, são de toda forma a oscilação presente na música, que, entre outras, compõem-se nessa inconstância constante, entre som e silêncio. O cante no poema é um signo poético para falar sobre o “poemar”, sobre o fazer poético, sobre essa oscilação.

O poema cabralino tem, entre outras, como característica o corte de gorduras, como também expresso no poema em que compara o “poemar” com o catar feijões, os grãos que boiarem precisam ser retirados. A poesia racional, menos fluida, menos melódica, é um convite ao leitor, um chamamento para pensar nas construções, no alcance das imagens sugeridas por João Cabral. A ausência de uma musicalidade que segue a tradição poética brasileira, que ouve estrelas, numa referência ao poema de Olavo Bilac rechaçado por João Cabral, acaba por inaugurar uma musicalidade própria, única, complexa e que tem como referência essa multiplicidade, essa hibridização neobarroca, ora Nordeste, ora Espanha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos percorrer, neste artigo, caminhos possíveis para começar a entender e pesquisar a musicalidade, o caráter musical na obra cabralina e na obra do cearense Belchior, uma análise para além da contagem silábica, para além da percepção puramente métrica. Elegemos dois poemas como principais da obra cabralina, a saber: “Fábula de Anfion” e “A Palo Seco”, escolhidos por trazerem, primeiro, a perspectiva de serem poemas que falam da poética, da forma de compor seus próprios poemas, são poemas que trazem a palavra e suas dificuldades, a palavra e seus usos, em contraponto ao silêncio; segundo, por trazerem componentes de uma tradição ibérica, hispânica para os poemas cabralinos. Principalmente em “A Palo Seco”, podemos observar o cante hispânico como signo poético para falar da própria poética, o cante e o silêncio fazem um jogo de oposição no poema que expõe a dificuldade da linguagem em representar o real e a inserção do poeta nessa “batalha”.

No caso específico de João Cabral, a palavra trabalha fora do lugar trivial de significação, as palavras-imagens que são usadas por João Cabral estão figurando em

sentidos que não estão no uso habitual. De alguma forma, o poeta pernambucano desautomatiza o significado comum de algumas palavras.

Essa desautomatização, como percebido no uso das palavras, também pode ser observada na apreciação do ritmo, da musicalidade. João Cabral foge de uma estética musical mais tradicional, melódica, parnasiana, como diversas vezes revelou sua postura antimusical, sua falta de paciência para poemas que “embalam”, que dão sono. O pernambucano se refere à “toada”, comum da tradição poética brasileira, quando busca distanciar-se. Para Cabral, o ritmo era inimigo de uma compreensão mais racional do poema, por isso, propõe uma construção menos automática de seu ritmo.

A recusa a uma musicalidade tradicional pode inaugurar uma nova musicalidade, um timbre próprio, dessa forma, entendendo não ser possível subtrair de todo a parte musical do poema, convém crer que esse viés vem de uma originalidade que parte da negação, como já dito. O pernambucano, antimusical, afeito apenas ao flamenco e à música popular pernambucana, porque acorda, revela seu gosto pelo canto que não canta cante que aí está, um canto novo, um grito, um canto que é cantado a contrapelo. Um grito extremo, como revelado nos versos do poema “A Palo Seco”, um cante, uma musicalidade contundente, não resignada.

Tanto em “Fábula de Anfion”, quanto em “A Palo Seco”, o labirinto poético percorre o que fala e o que cala, o substantivo se sobrepondo ao adjetivo, a construção da palavra, da palavra-imagem. A discussão se estende quando da observação, num primeiro momento, na “Fábula de Anfion”, de uma espécie de indignação, de desilusão com a palavra, com a fala, com o subjetivismo poético e a opção pelo silêncio. A flauta é atirada aos peixes surdos-mudos, que não interagem com o objeto sonoro.

No mito, Anfion constrói a cidade de Tebas com o som de sua harpa, de sua lira, presente de Hermes. A alegoria perpassa a intenção de construir uma cidade a partir da harmonia, do som e da arte, surgindo como símbolo de uma capacidade humana ligada ao campo harmônico, estético. Desiludido, consciente da impossibilidade de moldar a cidade com os limites da harmonia, Anfion se desfaz da lira, opta pelo silêncio e presencia a impotência da arte, da música e da harmonia.

Poeta do rigor, da construção não-inspirada, João Cabral, assim como Paul Valéry, objetiva a poesia pura, a poesia sem sobras, sem “gorduras”, enxuta. No caso do pernambucano, mais que isso, árida, sertaneja, ávida, espinhosa e, ao mesmo tempo, germinadora, geradora.

No poema “A Palo Seco”, o poeta volta a colocar os dois opostos, o silêncio e a voz, o que fala e o que cala, o que é silêncio e o que canta. Ainda, o silêncio como uma força insistente: “[...] é uma tela/ que difícil se rasga/ e que quando se rasga/ não demora rasgada;/ quando a voz cessa, a tela/ se apressa em se emendar” (SECCHIN, 1985, p.147) e o cante, a voz, despida e pouca. Dessa forma, para vencer a inércia do silêncio, o cante tem de ser cantado ao extremo da voz, tem de subir no local mais alto e cantar contra a queda. Nessa disputa entre silêncio e cante, João Cabral demonstra o cante a palo seco como aquele que não canta o cante que aí está (SECCHIN, 1985, p. 148).

O poeta nos revela a faceta não convencional de sua poética, a opção estética de não repetir, de fugir da referência e da tradição poética brasileira. Em outras palavras, João Cabral deixa expressa sua intenção de lidar com o inabitual, com o que não é trivial, intenta fugir de uma tradição poética, rítmica, rítmica, estética. Dessa maneira, vai buscar na tradição cultural e literária ibérica para dialogar com o cenário pernambucano em sua “geografia poética”.

Quando o poeta revela que o cante a palo seco é o cante que não canta o cante que aí está, ele nos dá uma pista para analisar sua poética no que diz respeito à investigação voltada para a musicalidade, nos adverte que não é percorrendo o caminho convencional, isto é, não só o trabalho com a métrica que exhibirá seu conteúdo musical em suas poesias.

O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indizível e compacta: a frase poética, o verso. (PAZ, 2019, p. 13)

Dessa maneira, a expressão curta, lacônica, exposta ao extremo, árida e seca como o cante a palo seco e como o sertão nordestino é a estética adotada no uso das palavras em seus poemas e, como consequência, a opção “musical” de seus poemas. Distantes, então, das harmonias rítmicas tradicionais, do embalo inspirado dos repentistas, distante também dos floreios oriundos dos adjetivos, assim como das melodias parnasianas. A leitura do poema cabralino, a fruição, o ritmo, assim como a cadência de seu poema, é oblíqua, seca, interrompida, não deixa o leitor embalar pela sensação de deleite propriamente dita, é uma leitura com mais espaços de silêncios, e quando da palavra, o grito, o uso seco, preciso, contundente.

Segundo João Cabral, e esse sentido foi entendido e apropriado pelo cancionista cearense, somente a faca e o exemplo de seu dente podem dar ao operário uma agudeza

feroz, uma voz ativa, uma forma de ser ouvido e entendido. O cante, a voz, as palavras em João Cabral e em Belchior são a força, a resistência, a autonomia de recriar-se, de emancipar-se enquanto sujeito. No contexto histórico de Belchior, a voz, a palavra e a condição livre de expressar-se eram cada vez mais requeridas e, por isso, cada vez mais cerceadas. O Regime Militar e a juventude viviam uma guerra concentrada também na livre expressão. Era preciso gritar. E os artistas e poetas eram aqueles que, naquela época, ainda podiam expressar, de forma discreta, mascarada em suas alegorias e metáforas, a insatisfação de toda uma geração.

A imagem da faca em João Cabral, um componente estético, mas também ético, aponta em Belchior como um *ethos*, a lâmina enquanto emancipação da classe oprimida. Sobre a influência ibérica na tradição nordestina, o cearense Belchior aponta em entrevista que

A origem do canto falado nordestino é toda ibérica ou provençal, assim com sua tendência épica e picaresca, e a forma poética dos cantadores de rua é toda ibérica, com as letras longas. Há mesmo reminiscências das coisas mouras. A voz esganiçada da lavadeira de beira de rio, a carpideira chorosa no enterro, a mulher que se alegra no coro de igreja. A voz nordestina é composta disso. De dolência e grito. (Belchior, 1974, MPB Especial, Programa da TV Cultura, 02 de outubro).

O cancionista sobralense, por diversas vezes em entrevistas, revela a sua intenção em não cantar o folclore nordestino. Suas letras e versos não cantam o sertão tradicional, estetizado, romantizado; não cantam a parte resignada do sertão, tão presente nos subjetivismos inauguradores da imagética ao redor do sertão e do Nordeste como uma região de humilhados, de sedentos, de miseráveis. O sertão cantado é o sertão pós-antropofagia, pós-digestão dos elementos da tradição somados aos elementos da contemporaneidade; são elementos regionais e globais que se juntam nessa amálgama da subjetividade do personagem e da realidade retratada nas canções. E ainda, são personagens neobarrocos no labirinto da vida social contemporânea, na América Latina; são palavras e sons-navalhas, são versos que cortam, verbos que perfuram e ferem; são respostas em forma de arte, sínteses de um processo complexo de hibridização.

Na canção “Divina Comédia Humana”, Belchior apresenta um personagem agônico, temeroso pela profundidade, afeito à superficialidade moderna das imagens, do substantivo, fora da profundidade poética dos adjetivos, das hipérboles geradas por essa opção sintática. Interessante notar que a canção traz nos versos a alusão ao soneto de

Olavo Bilac: “Ora (dizeis) ouvir estrelas”, marco da narrativa e da lírica parnasiana tão criticada por João Cabral pela sua melodia, pelo seu ritmo.

Em entrevista, João Cabral afirma que não imaginava que poderia ser poeta tomando como base a lírica parnasiana e cita como “enfadonho” o soneto de Olavo Bilac. Belchior parafraseia o início dos versos de Olavo Bilac e completa: “Ora (dizeis) ouvir estrelas/ certo, perdeste o senso, eu vos direi no entanto/ enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer *não*/ eu canto”. A mensagem transcrita nos versos de Belchior se opõe ao dito pelo parnasiano, não é o amor que o conduz a ouvir as estrelas, mas o corpo, o espaço e o tempo, as ferramentas da resistência, da necessidade de gritar para ser ouvido.

O canto está associado em Belchior com a negação, assim como em João Cabral, com a negação ao silêncio. O canto em Belchior também pretende-se contra a inércia do silêncio. Assim como João Cabral, o cantor cearense busca desautomatizar a tradição, nesse caso, a tradição musical.

Na canção “Apenas um rapaz latino americano”, Belchior apresenta seu personagem, desiludido, sem parentes importantes, vindo do interior, um personagem retirante, menor, “apenas” um rapaz, um personagem perplexo, que parte de premissas contraditórias, que é obrigado a escolher entre uma coisa ou outra, um herói que sofre as inseguranças de uma América arrasada, subdesenvolvida, um personagem dilacerado. O personagem de Belchior é o personagem neobarroco, deslocado, deslocando-se, em busca de sua identidade, em busca de uma conexão nacional, de um sentimento de pertença. É um personagem que o deslocar-se, a busca por si, faz dele o retirante moderno, o retirante antropofágico que vem do interior e, muito consciente de sua jornada de dificuldades, afirma que não é possível fazer uma canção leve, suave e branca, que seu canto e sua vida, por terem sido sofridos pelas intempéries, é um canto que fere, que corta, que rasga, como fica claro nos versos: “não me peça que eu lhe faça/ uma canção como se deve/ correta, branca, suave, muito limpa, muito leve,/ sons, palavras, são navalhas/ e eu não posso cantar como convém/ sem querer ferir ninguém” (NETO, 2019, p. 88).

O personagem, através de uma conjunção adversativa, demonstra sua responsabilidade com o canto, com sua arte, e apresenta uma realidade ainda mais dura, fria, pesada, caótica, como fica claro nos versos: “mas não se preocupe meu amigo/ com os horrores que eu lhe digo/ isso é somente uma canção,/ a vida realmente é diferente, quero dizer/ ao vivo é muito pior” (NETO, 2019, p. 89).

No poema cabralino, a *palo seco* é um cante desarmado, só a lâmina da voz. Essa representação do cante enquanto lâmina é muito representativa, no sentido de significar a potência, o gosto ávido pelo corte, por expor o que está dentro, as entranhas, por expor a potência do objeto mais do que do adjetivo.

Podemos pensar, nesse sentido, na musicalidade cabralina a partir deste signo hispânico do cante a *palo seco*, ávido, extremo, um grito-lâmina, um som-navalha como dito por Belchior. “A *Palo Seco*” é cante que não se enfeita, cante que não canta o cante que aí está. “A *Palo Seco*” é também a representação do novo, da nova forma de fazer poesia, na referência a João Cabral, uma poesia aparentemente antimusical e, no caso de Belchior, uma nova música, um novo movimento musical brasileiro. A musicalidade em ambos existe como força contundente e as primeiras inferências feitas acontecem a partir da interpretação da negação à musicalidade e a suas consequências “musicais”.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Rafael Barros de. *A Palo Seco: uma aproximação neobarroca entre João Cabral de Melo Neto e Belchior*. UFRN (2020). Dissertação de mestrado.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. 164p.
- IVAN, Francisco. *Ensaio para um concerto barroco*. Natal: EDUFRN, 2013. 314p.
- NETO, José Gomes. *Cancioneiro Belchior*. Florianópolis/SC. 1 ed. 2019.
- NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. e prefácio de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- SECCHIN. Antônio Carlos. *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Editora Global. 1985.
- SECCHIN. Antônio Carlos. *João Cabral: A poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro, UMG. 2ª edição, 1999.
- SILVA, Douglas. *Recepção, apropriação e poética em ‘Fábula de Anfion’ de João Cabral de Melo Neto*. XV ABRALIC Experiências Literárias textualidades contemporâneas. 2016.

VERNIERE, Suzana. *O toque da flauta: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Annablume, 2016.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.