

## A MÚSICA (DE) SERIAL: EM BUSCA DE UMA LÓGICA MUSICAL NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

**Moacyr Laterza Filho**

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa e mestre em Teoria da Literatura. Pianista e cravista, professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e da Fundação de Educação Artística.

E-mail: moacyrlaterzafilho@gmail.com

### **Resumo**

Neste artigo, procura-se estabelecer uma relação analógica entre a poética de João Cabral de Melo Neto, como observada em “Serial”, e determinadas correntes musicais do século XX, nomeadamente o serialismo dodecafônico da Segunda Escola de Viena. Assim, procura-se demonstrar como determinadas técnicas de construção poética de João Cabral de Melo Neto encontram ressonância no pensamento musical então proposto pela música dodecafônica.

**Palavras-chave:** Música; literatura; João Cabral de Melo Neto; música dodecafônica.

João Cabral de Melo Neto, tanto como artista criador, quanto como crítico, sempre adotou uma postura muito lúcida em relação à sua poética<sup>1</sup>. Declarava-se como um poeta visual. Referia-se à música como um “barulho” e afirmava que ela “amortece a consciência” (ATHAYDE, 1988, p. 63). Isso parece, a princípio, ter sido aceito mais ou menos de forma consensual por leitores, estudiosos e críticos de sua obra. É propósito deste artigo, porém, tentar traçar identidades entre a poética de João

---

<sup>1</sup> Toma-se o termo, aqui, em sentido amplo, que abarca desde a visão de conjunto de uma determinada obra até a própria postura individual do artista criador (ou do crítico) diante da atividade de criação literária, especificamente, ou artística, em termos gerais.

Cabral de Melo Neto e uma corrente específica de criação e expressão musical, nascida no século XX: a Música Serial.

Não se trata, contudo, de tentar encontrar contradições em uma lógica tão solidamente alicerçada e construída como a do Cabral crítico, que é a mesma do Cabral poeta. Trata-se, antes, de buscar certa coerência, aparentemente escondida, e de procurar ver como esse repúdio à música e a certas “musicalidades” é o mesmo repúdio a uma palavra que fosse “puramente poética”. O que se pretende, aqui, é procurar entender essa noção de música, a que se refere Cabral, talvez como o negativo de outra noção: uma música destilada, lógica, que não amorteça os sentidos, mas que, antes, nas palavras do próprio Cabral, “açule a atenção”... Uma música “só lâmina”.

Nesse sentido, a poesia de João Cabral de Melo Neto tem relações muito estreitas com inúmeras correntes musicais do século XX. Dentre elas, uma em particular, a Música Serial. Para procurarmos observar, porém, essas relações, é mister que abordar primeiramente algumas questões musicais específicas. Tomemos de empréstimo o comentário que faz Roland de Candé (1994) acerca da música do século XX e, nela, daquilo que ele chama de “emancipação da dissonância”.

No início do século XX, diz Candé (1994, p. 182-223)<sup>2</sup>, surge uma espécie de “espírito de pesquisa” entre os músicos criadores, então movidos por certa necessidade de exploração do desconhecido, gerado pelo “questionamento sistemático de antigas imposições formais”, pela dissolução e transmutação da tonalidade, pela libertação do ritmo. A música torna-se novamente experimental, “como era antes da invenção da imprensa”. No entanto, não é mais a obra, mas a própria técnica que é “objeto de experiência única”.

Entenda-se técnica, aqui, no sentido em que Stravinsky (1984) cabraliamente a define:

A técnica não é uma ciência que se possa ensinar, nem é aprendizagem, nem erudição, nem sequer o conhecimento de como fazer alguma coisa. É criação, e, como tal, é constantemente nova. [...] Atualmente todas as artes, mas especialmente a música, estão empenhadas em exames de técnica. A meu ver tal exame precisa ser feito dentro da própria natureza da arte – um exame que é a um tempo perpétuo e novo cada vez – ou não representa coisa nenhuma (p. 19-20, grifos do autor).

---

<sup>2</sup> Para não quebrar a sequência do texto, misto, aqui, de paráfrases e de citações, optamos por não indicar cada uma das páginas em que umas e outras se encontram.

Cabe, aqui, um aparte. É interessante notar a semelhança entre esse “ambiente” no qual nasce a música do Século XX, tal como o descreve Candé (1994), e o “ambiente literário”, em que nasce, no Modernismo brasileiro, a geração de 1930, tal como o descreve João Cabral de Melo Neto em um artigo publicado no Diário Carioca, em 30 de novembro de 1952:

Os poetas de 1930 encontraram o terreno mais ou menos limpo, vale dizer: vazio de formas aceitas e exigidas pelo costume do leitor de poesia, dentro dos quais tivessem de escrever sua poesia. Deixando de lado os tiques e vícios do estilo quase polêmico nascido dos combates da Semana de Arte Moderna, mas aproveitando os direitos que aquela revolta tinha posto em suas mãos, tais poetas puderam entregar-se livremente a escrever sua poesia. Como não havia nada ou quase nada a aprender, e sim a desaprender, qualquer esforço positivo equivalia a uma invenção pessoal.

Não é exagerado dizer que haja uma grande identidade entre esse contexto literário brasileiro e o contexto musical do princípio do século XX. Para que se possa verificá-la, é necessário, porém, retomar a ideia de “emancipação da dissonância”.

Na harmonia clássica, toda dissonância exprime uma tensão, um desequilíbrio que deve ser “resolvido” em uma consonância vizinha. Embora isso já se encontre estabelecido como uma das regras mais elementares da técnica do contraponto, bem anterior ao Sistema Tonal, a resolução da dissonância, no próprio Sistema Tonal, significa um vínculo indissociável entre ela e um dado centro de gravidade: o tom. Se a dissonância é ouvida como tensão, a sua resolução passa a ser ouvida como repouso. Esse movimento de tensão e resolução estabelece, assim, no campo da tonalidade, relações de “afastamento”, “aproximação” e “aderência” que têm por referência um dado centro de gravidade. Trata-se, assim, de um jogo de relações em que as tensões geradas e construídas devem ser necessariamente dissipadas e resolvidas.

A partir da segunda metade de século XIX isso começa a ser, para dizer o mínimo, questionado. Compositores do fim do Romantismo, tais como Richard Wagner, manifestamente considerado como um dos precursores de correntes importantes da música do século XX (em especial, da Segunda Escola de Viena), faziam da dissonância tensão que gerava tensão, sem a imediata obrigatoriedade de sua resolução, relativizando-lhe, assim, a funcionalidade, ao fazer uso exponencial de cromatismos.

Inaugurada, assim, a revolução, a dissonância se emancipa. Numa harmonia dissonante, como a do século XX, é a própria consonância que pode, muitas vezes,

expressar uma tensão ou um desequilíbrio. Mais do que isso, ela pode ser, inclusive, abolida, como em muitos casos na Música Serial. Essa emancipação impôs-se mais ou menos como uma mentalidade comum a várias correntes da música do século XX. Um dos pontos centrais dessa música, assim, será a busca de novos métodos de composição capazes de integrar logicamente as estruturas melódicas e harmônicas oriundas dessa nova perspectiva sonora.

Nesse sentido, o século XX descobre diversos caminhos possíveis, até então insuspeitos, bloqueados pelo rigor da tonalidade. A descoberta de novas escalas (por exemplo, a escala de tons inteiros usada por Debussy), ou o resgate de elementos sonoros constituintes de heranças musicais regionais (como certas escalas modais, presentes no folclore húngaro, utilizadas por Bartók) impõem uma harmonia específica, sem vínculo direto com as funções tonais clássicas, porque criam uma região ao mesmo tempo ambígua e limítrofe, posto que já distanciada do Sistema Tonal.

Há, porém, um caminho exemplar (no sentido radical do termo), que tem seu modelo na Segunda Escola de Viena, em especial Schönberg.

Schönberg é uma espécie de modelo de chefe de escola. Ele assume “com uma lógica rigorosa uma espécie de determinismo histórico” (CANDÉ, 1994). Tomando o cromatismo como uma espécie de consequência de novas exigências expressivas, e verificando pela experiência que as funções tonais não mais eram suficientes para essas mesmas exigências, Schönberg é levado a “reorganizar o total cromático fora de qualquer referência à tonalidade” (CANDÉ, 1994). Surge, assim, o Dodecafonismo, que, nas palavras do próprio Schönberg, é “um método de composição com doze sons, que não têm outras relações além da de um com outro” (SCHÖNBERG, *apud* CANDÉ, 1994). Schönberg baseia seu método no princípio da série, ou *Grundgestalt*.

A série constitui uma sucessão fundamental dos doze sons (ou seja, do total cromático), sem repetição nem oitava dobrada, dispostos pelo compositor em uma ordem “que determinará seu desenvolvimento ulterior” (SCHÖNBERG, *apud* CANDÉ, 1994). Cada série pode apresentar-se sob quatro formas, segundo o princípio utilizado nos estilos tradicionais de imitação contrapontística: forma original (a série, propriamente dita), forma retrógrada (a série lida de trás para frente), inversão do original (em que os intervalos da série original são invertidos) e retrógrado da inversão.

A lógica formal e a racionalidade são, antes de mais nada, para Schönberg, fatores de compreensão. A Música Dodecafônica, tal como ele a concebe, deve exigir necessariamente a compreensão e esta, por sua vez, vincula-se ao valor artístico.

Entendem-se, assim, tais palavras de Schönberg (*apud* CANDÉ, 1994), tão análogas à poética de João Cabral de Melo Neto:

O valor artístico exige a compreensibilidade, não apenas tendo em vista uma satisfação intelectual, mas também para satisfazer a emoção. A ideia do criador deve ser exposta (de maneira inteligível), qualquer que seja a emoção que tenha querido evocar. A composição com doze sons não tem outro objetivo além da compreensibilidade.

Isso posto, cumpre agora procurar estabelecer a analogia a que nos referimos no início deste escrito. Diz o próprio João Cabral:

*Serial*, de João Cabral de Melo Neto, é construído sob o signo do número 4: é dividido em quatro partes, sob qualquer ângulo que se lhe olhe. Consta de 16 poemas de 4 partes (lembrando que dezesseis são quatro vezes quatro): 4 poemas têm 6 sílabas, 4 têm 4, 4 têm 8, 4 têm 6-8; 4 poemas são de duas quadras cada parte, 4 de 4, 4 de 6, 4 de 8; 4 são partidos em 4 partes, 4 são maneiras diferentes de ver a mesma coisa (“O ovo de galinha”), 4 constituem uma unidade subjetiva; 4 poemas são assonantes etc. Ora, tudo isso obedeceu a um esquema prévio. Só “Graciliano Ramos” está fora dele, é um poema isolado (CABRAL *apud* ATHAYDE, 1998, p. 113-114).

Não nos interessa aqui, propriamente, observar e comprovar, no corpo da obra de João Cabral, essa proposta lógica e racional de criação literária, tão semelhante à proposta de criação musical lançada por Schönberg em relação ao Serialismo Dodecafônico. Interessa-nos observar em que maneira os materiais poéticos trabalhados por João Cabral em *Serial* assemelham-se e cumprem função semelhante aos materiais sonoros e musicais trabalhados por certas correntes da música do século XX, como procuramos expor acima.

Com isso, notemos, primeiramente, o ritmo de *Serial*. Há aí, frequentemente, a sugestão de um ritmo constante, posto que, à primeira vista e, em certo sentido, irregular. Não se trata, aqui, porém, de querer encontrar certa regularidade e formalidade rítmicas na estruturação dos versos de *Serial* (falando da obra como um todo), mas antes de se perceber certa irregularidade expressiva de deslocamentos rítmicos sobre um pulso constante. Não se trata, então, da regularidade de um único “compasso”, aqui, mas de “pulsação”, sobre a qual se deslocam apoios métricos: alternância de compassos distintos sobre uma mesma unidade de tempo.

De forma semelhante, podem ser enxergadas as rimas em todo *Serial*. É certo que elas estejam presentes em toda a obra. Não há nenhuma “consonância”, porém. As rimas são “dissonantes” e, apesar disso (ou, paradoxalmente, por causa disso), promovem certa união sonora vertical entre os versos e, com isso, certo ritmo. Essa união é sempre consumada, assim, em uma instabilidade que não se quer conciliadora, mas promotora de tensão interna, estrutural. Note-se, como mero exemplo, a sonoridade desses versos de “A cana dos outros” (MELO NETO, 1997, p. 280)<sup>3</sup>:

Num cortador de cana  
o que se vê é a sanha  
de quem derruba um bosque:  
não o amor de quem colhe

Sanha fúria, inimiga,  
Feroz, de quem mutila,  
De quem sem mais cuidado,  
Abre trilha no mato.

É preciso que se chame a atenção para a sugestão de uma identidade sonora entre “cana” e “sanha”, “bosque” e “colhe”, “inimiga” e “mutila”, “cuidado” e “mato”. A sonoridade dessas rimas toantes não se quer estável, mas geradora de contínua tensão, advinda de certo “cromatismo” (no sentido musical do termo) que se dá entre as consoantes.

Retomando o comentário do próprio João Cabral acerca do signo do quatro em *Serial*, seria interessante notá-lo também como uma espécie de trabalho serial (como já o descrevemos acerca da música de Schönberg e da Segunda Escola de Viena) com a palavra, em que as próprias técnicas contrapontísticas utilizadas na música dodecafônica (série, inversão e retrógrado) pudessem ser análogas às técnicas de estruturação dos poemas. Note-se, por exemplo, “O sim contra o sim” (p. 286), que, à primeira vista, não se articula em quatro partes, mas em cinco, divididos por um reto, seco e frio traço (\_\_\_\_\_).

Nesse poema, no entanto, poderíamos buscar uma nova organização, em certo sentido temática, em que a série original (o 4) se camuflasse na própria divisão proposta pelo autor. Assim, Marianne Moore e Francis Ponge poderiam ser inseridos, sob essa ótica, em um primeiro “1”. Falando se uma espécie de técnica poética, algo como um “poema-cirurgia”, comum, aqui, tanto a Moore quanto a Ponge, cada um a seu modo, João Cabral acaba por associá-los em fina dissonância. Assim, o que poderia

<sup>3</sup> As citações dessa mesma obra serão sempre indicadas apenas pelos números de páginas, acrescidos do título do poema, entre parênteses.

ser 1 e 2 acaba por ser apenas 1: um “1” dissonante. Da mesma forma, associam-se nomes díspares em todo o decorrer do poema: Miró e Mondrian, que usam certa técnica de “pintura-poema”; Cesário Verde e Augusto dos Anjos que traçam um “poema-pintura”; Juan Gris e Jean Dubuffet, com seus diferentes “poemas-luneta” (*O sim contra o sim* - p. 286-291).

Se nos mantivermos atentos à divisão proposta pelo poeta, veremos, então, associada à nova proposta de estrutura, como descrita acima, uma estranha aritmética:

1 (Marianne Moore) + 2 (Francis Ponge) = 1

3 (Miró e Mondrian) = 2

4 (Cesário Verde e Augusto dos Anjos) = 3

5 (Juan Gris e Jean Dubuffet) = 4

De novo veem-se quatro elementos, ainda que agrupados de forma dissonante. Esse trabalho com o signo do 4 não é desprovido de significado. Poderíamos, assim, tentar entendê-lo em identidades analógicas que ele estabelece com algumas técnicas de composição da música serial.

Em *Serial*, cada um dos quatro momentos de cada poema parece colocar em relevo um aspecto diferente do mesmo tema. Não se trata, porém, de variações sobre um mesmo tema, nem tampouco de uma tentativa de expor simultaneamente ângulos e planos distintos do mesmo “objeto”. Não se trata de nada disso, porque o mesmo tema se torna coisa diferente quando 1, quando 2, 3 ou 4.

Nesse ponto é que a analogia a que se referiu acima parece trazer luz sobre *Serial*. No princípio contrapontístico das possibilidades da “série”, ou seja, no uso da série tanto em sua versão original, quanto em sua inversão ou em seu retrógrado, é sempre a mesma série que ali está.

Paradoxalmente, porém, se a série, por exemplo, em sua inversão, é lida de trás para frente, as suas disposições melódico-intervalares são diferentes das de sua matriz original, assim como será diferente qualquer derivação harmônica que dela advenha. Ou seja, a série e sua inversão constituem duas configurações melódicas, intervalares e harmônicas diferentes. No entanto, trata-se da mesma série: mesmo podendo perceber e entender a inversão como disposição melódica intervalar e harmônica específica, não se a deixa de entender e perceber como “inversão da série”.

Em *Velório de um comendador* (p. 309-314), por exemplo, há uma espécie de *Leitmotiv*, que faz sempre reatar o tema às suas variantes. O metal da comenda,

em cada uma das quatro partes, é transmutado poeticamente, como se a série, seu retrógrado e sua inversão pudessem ter em si um “momento melódico”, específico em cada um dos quatro “momentos” do poema (a água da banheira onde se lava o corpo do comendador, as flores, o caixão-barco, a exposição do corpo): relação intervalar não idêntica, mas evocativa da anterior.

Em outros poemas de *Serial* podemos entrever, no entanto, uma espécie de serialismo que contempla apenas a versão original de uma dada “série”, fazendo-a transmutar poeticamente por mudanças de timbre. É o caso de *Graciliano Ramos* (p. 302-303), onde o próprio serialismo se revela confessado:

Falo somente com o que falo:  
Com as mesmas vinte palavras  
Girando ao redor do sol  
Que as limpa do que não é faca.

Não somente se pode perceber a confissão de uma delimitação do material poético com que se trabalha (da mesma forma que o Serialismo delimita os sons com que se trabalha, bem como sua ordenação, indicando, assim, inclusive as possibilidades de relação intervalar entre os sons), como o próprio trabalho poético desse material, que gira ao redor de um sol purificador.

As “mesmas vinte palavras” (e não deixa de ser curioso que vinte são quatro vezes cinco) são, em *Graciliano Ramos*, modificadas pelo timbre da preposição em cada um dos quatro momentos do poema: “com o que falo”, “do que falo”, “por quem falo”, “para quem falo”.

Em *Escritos com o corpo* (p. 283-286), por sua vez, conjuntos de estrofes se intercalam dentro de uma distribuição que se aproxima dos elementos articuladores da lógica formal. Assim, no momento I do poema, poder-se-iam distinguir três “sub-momentos”: na primeira estrofe, proposição; na segunda e terceira estrofes, discussão; nas três últimas estrofes, o conceito elaborado. No momento II do poema, seguindo o mesmo esquema lógico, as estrofes se organizariam em grupos de uma, três e duas. No momento III, três grupos de duas estrofes. No momento IV, de novo grupos de uma, duas e três estrofes. Traduzindo isso em linguagem numérica, veríamos:

I – 1, 2, 3  
II – 1, 3, 2  
III – 2, 2, 2  
IV – 1, 2, 3



É interessante notar, não apenas a retomada, no último quartel do poema, do mesmo tipo de agrupamento de estrofes que João Cabral usa no primeiro, mas principalmente o trabalho lúdico desses diferentes agrupamentos sob o modelo do mesmo esquema lógico. Trata-se, por certo, de uma espécie de trabalho serial, em que a série se configura como a própria articulação lógica do enunciado.

Trabalho semelhante se poderia ver também em *Pernambuco em Málaga* (p. 291-292). Ali João Cabral realiza um jogo com proposições e negações em cada um dos segmentos do poema, o que leva a uma grande proposição e uma grande negação. O poema é dividido em quatro momentos, de duas estrofes cada. Assim teríamos, no momento I: Sim (“a cana doce de Málaga”) e Não (“[não leva] entre as folhas, navalha”); no momento II: Sim (a cana que “dá escorrida e cabisbaixa”) e Sim (com folhas “murchas de cor”); no momento III: Não (a cana que não é mar) e Não (a cana que não tem a pulsação do mar); No momento IV: Sim (a cana que “dá dócil, disciplinada”) e Não (“falta-lhe a força da nossa”). No entanto, se se notar bem, vê-se que na grande forma do poema, composta por todos os quatro momentos, há um grande “Sim”, que é a “proposição-imagem” da “doce cana de Málaga” e um grande “Não”, que é a negação dessa “doce cana”:

Falta-lhe a força da nossa,  
Criada solta em ruas, praças:  
Solta, à vontade do corpo,  
Na praças das grandes várzeas

O “sim” se torna, “não”, na medida em que, falando da cana de Málaga, o poeta na verdade, constrói, em negativo, o retrato da nossa: a série se mostra através de sua inversão.

Há, além disso, em *Serial*, um trabalho semelhante que se processa no macrocosmo da obra. É de se notar que em sua totalidade há certas recorrências e certas retomadas de “imagens-metáforas”, como, por exemplo, o “branco”.

Cor cabralina por excelência, o branco pode ser visto, em *Serial*, como metáfora da própria intenção poética de João Cabral: cor árida, depurada pelo trabalho, resultado da soma de todas as cores, que aparenta o vazio e a nudez. O branco encerra o paradoxo de ser todas as cores sem, porém, mostrar nenhuma.

Em *Serial*, o branco vem frequentemente associado a imagens e procedimentos metalinguísticos. Assim, em “O ovo de galinha” (p. 292), “Claros varones” (p. 294) e “Generaciones y semblanzas” (p. 298), o branco, associado à imagem (explícita ou sugerida) do ovo é sempre recorrente, como se vê, por exemplo em *Generaciones y semblanzas*:

E em contra existe gente,  
mais rara, em boa hora,  
que se mostra por dentro  
e se esconde por fora.

Ou em “O ovo de galinha”:

Sem possuir um dentro e um fora,  
tal como as pedras, sem miolo:  
e só miolo: o dentro e o fora  
integralmente no contorno.

Nesse sentido, tendo em vista aquela analogia que procuramos estabelecer antes, a ideia da “série”, ou de algumas “séries”, e suas variantes, estruturaria não apenas o microcosmo de *Serial*, mas também a concepção integral da obra.

Por fim, há que se considerar também o trabalho imagético que João Cabral realiza com o tempo, em “O alpende no canavial” (p. 321), último poema de *Serial*. Progressivamente, em cada um dos quatro momentos do poema, o tempo vai se tornando cada vez mais concreto, sólido, sensível, físico. No momento I, o tempo é coisa que pode ser sentida... “e na substância física”; no momento II, “o tempo então é mais que coisa: / é coisa capaz de linguagem”; no momento III, o tempo se torna em palpável membrana; no momento IV, mais que palpável, ele é visível, mesmo lento, “como que sob um microscópio”.

Ora, quanto a isso, é preciso que se recorde o que diz o próprio João Cabral (*apud* ATHAYDE: 1998, p. 62) sobre a sua ideia de música:

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.

Convém, assim, uma especulação final: não seria a música, em certo sentido, o tempo tornado sensível? E não seria a Música Serial, tal como a concebe Schönberg, ao menos em uma de suas fases, a própria concretude intelectual e técnica dirigida à compreensibilidade e realizada em um plano sensível?



**REFERÊNCIAS**

ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. *A Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. “A geração de 1945” – I. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 23/11/1952.

MELO NETO, João Cabral de. “A geração de 1945” – II. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 30/11/1952.

MELO NETO, João Cabral de. “A geração de 1945” – III. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 07/12/1952.

MELO NETO, João Cabral de. A geração de 1945 – IV. Rio de Janeiro: *Diário Carioca*, 21/12/1952.

MELO NETO, João Cabral de. Da função Moderna da poesia”. In: NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

MELO NETO, João Cabral de. Joan Miró. In: NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PONGE, Francis. *La rage de l'expression*. Paris: Galimard, 1976.

SALZMAN, Eric. Introdução à música do século XX. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

STRAVINSKI, Igor e CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. Trad. Stella Rodrigo Otávio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

VALÉRY, Paul. “Poésie et pensée abstraite”. In: *Oeuvres*, v. 1, “Variété”. Paris: Galimard, 1957.

VALÉRY, Paul. “Propos sur la poésie”. In: *Oeuvres*, v. 1, “Variété”. Paris: Galimard, 1957.

## **Serial (music and poem): searching for musical logic in the poetics of João Cabral de Melo Neto**

### **Abstract**

In this article, one tries to establish an analogical approach between the poetry of João Cabral de Melo Neto, as seen in *Serial*, and certain musical tendencies from the Twentieth Century, namely the Second School of Vienna's Dodecaphonic Serialism. Thus, one tries to show how certain techniques of poetic construction by João Cabral de Melo Neto find resonance in the musical thought proposed by dodecaphonic music.

**Keywords:** Music, literature, João Cabral de Melo Neto, dodecaphonic music.