



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

GISLAINE GOULART DOS SANTOS

**O ENGENHEIRO ESFARELADO: O PROCESSO CRIATIVO
EM *NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA*, DE
JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

**CAMPINAS,
2019**

GISLAINE GOULART DOS SANTOS

**O ENGENHEIRO ESFARELADO: O PROCESSO CRIATIVO EM
NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA, DE JOÃO
CABRAL DE MELO NETO**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas para obtenção do título de Doutora
em Teoria e História Literária na área de Teoria e
Crítica Literária.**

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa

**Este exemplar corresponde à versão final
da Tese defendida pela aluna Gislaine
Goulart dos Santos e orientada pela
Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa.**

**CAMPINAS,
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

Santos, Gislaine Goulart dos, 1985-
Sa59e O engenheiro esfarelado : o processo criativo em Notas sobre uma possível A casa de farinha, de João Cabral de Melo Neto / Gislaine Goulart dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Cristina Henrique da Costa.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 - Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira. 3. Estética na literatura. I. Costa, Cristina Henrique da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The crumbled engineer : the creative process in Notas sobre uma possível A casa de farinha, by João Cabral de Melo Neto

Palavras-chave em inglês:

Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 - Criticism and interpretation

Brazilian poetry

Aesthetics in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Cristina Henrique da Costa [Orientador]

Marcos Aparecido Lopes

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Rodrigo Garcia Barbosa

Waltencir Alves de Oliveira

Data de defesa: 27-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0947-1776>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6277802210790724>



BANCA EXAMINADORA:

Cristina Henrique da Costa

Marcos Aparecido Lopes

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Rodrigo Garcia Barbosa

Waltencir Alves de Oliveira

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*“Poema nenhum se autonomiza
no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo do datilografá-lo.”*

João Cabral de Melo Neto

Dedico este trabalho aos meus pais José Antonio e Maria Goulart e às minhas irmãs Michely, Débora e Joyce por fazerem parte da minha vida como uma família amiga me apoiando na realização dos meus sonhos. Ao meu marido Miguel pela compreensão e apoio nesta etapa da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Registro meus agradecimentos a todos os que compartilharam e trilharam comigo esse caminho, contribuindo, direta e indiretamente, para que eu realizasse esta pesquisa.

Agradeço à minha família pelo apoio para que eu concretizasse essa pesquisa: minha mãe, meu pai e minhas irmãs, em especial a Joyce, que esteve presente nos últimos momentos da tese me incentivando e me auxiliando em muitas tarefas; à minha cunhada e companheira Cida. Ao meu esposo Miguel, amante e amigo, pelas horas de conversa e de silêncio e por ter estado sempre ao meu lado nesta jornada, dando-me apoio e carinho.

À minha querida amiga e orientadora Cristina Henrique da Costa, um exemplo de pessoa e de professora, que me possibilitou muitas aprendizagens nas disciplinas que cursei e, principalmente, nos intensos diálogos sobre João Cabral, por meio de encontros e da leitura atenta que realizou da minha tese, mesmo nos momentos mais difíceis.

Aos colegas e professores do mestrado e do doutorado, por tudo o que com eles aprendi e por participarem da construção de meu aprendizado na Universidade. Em especial, às amigas de longa data Maura Voltarelli, companheira de longas conversas, Raffaella Fernandez, minha “bruxinha” do bem, Juliana Belo, exemplo de mãe e professora, e Ma Lin, minha filhinha oriental.

Às minhas amigas e companheiras de trabalho Elisângela Sena, Elisangela Araújo e Valdilaine pelos momentos de descontração no “clube das luluzinhas”.

Aos colegas e professores da Faculdade de Ciências Médicas (FCM) que me acompanharam nesta jornada. Em especial à Professora Maria Ângela Antonio, mãe, pediatra, amiga e companheira de trabalhos na área de educação médica; ao Professor Paulo Velho que contribuiu muito para o meu desenvolvimento pessoal e profissional; à Professora Maria Cândida Parisi, médica e amante de literatura.

Aos Professores Eduardo Sterzi e Marcos Aparecido Lopes por terem participado da banca de qualificação, contribuindo para realização deste trabalho com sugestões.

Aos Professores Waltencir Alves de Oliveira, Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Rodrigo Garcia Barbosa e Marcos Aparecido Lopes que aceitaram participar da banca de defesa e contribuir ainda mais com a minha pesquisa.

Ao Instituto de Estudos da Linguagem, onde tive a oportunidade de dar um importante rumo ao meu crescimento científico e profissional.

A todos, muito obrigada!

RESUMO

Em meados de 1980, João Cabral de Melo Neto entregou a sua filha Inez Cabral um pequeno fichário escolar com o manuscrito de um poema-livro inédito sobre a casa de farinha, escrito no período de 11 de setembro de 1966 a 5 de novembro de 1985. *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013) se referem às 56 folhas com programação roteirizada (planos, notas, fichamentos de leitura e rascunhos dos versos iniciais), a qual nos possibilita ler, no fac-símile, a imprevisibilidade do processo criativo de João Cabral. Para representar a saga anônima de carregadores, raladoras, raspadoras, prensador, quebrador e o processo de modernização das casas de farinha, o poeta escolheu o auto, forma dramática mais próxima do poema, da cultura popular e da voz dos trabalhadores. Isto porque, a casa de farinha é um espaço que simboliza a cultura oral e artesanal; com a modernização, esta tradição artesanal será substituída por máquinas; forma de produção incapaz de dá à farinha a marca humana. Ao ser publicado, as *Notas sobre uma possível A casa de farinha* permitem um leitor. A leitura deste material, na tese, tem início com a crítica da transcrição publicada em 2013; a transcrição diplomática que mostra a imprevisibilidade do processo criativo de escrita; a reorganização dos manuscritos que correlaciona a pesquisa documental e os esboços de ideias. Até uma leitura mais aberta: ler os fichamentos de leitura de João Cabral que embasam a reflexão ética e poética do poeta; a voz dos trabalhadores da casa de farinha na escrita dos primeiros versos; a presença da dualidade (tradicional e moderno; otimismo e pessimismo) nos livros cabralinos que nos possibilita ler do livro publicado ao manuscrito e do manuscrito ao livro publicado. Neste percurso de leitura dos manuscritos, verificamos que o pensamento de João Cabral não se reduz à lógica que toma a linguagem em seu caráter formal; na escrita deste auto, há um processo crítico-reflexivo do mundo que envolve subjetividade, percepção, imaginação, pesquisa documental e questões éticas do poeta, por isso, é impossível realizar uma leitura estrutural e fechada d'*A casa de farinha* e, conseqüentemente, de outros poemas. A racionalidade estética na obra cabralina está presente na escolha da forma (o auto), do tema (modernização das casas de farinha) e na escrita do ritmo da voz dos trabalhadores, mas trata-se de uma criação subordinada à comunicação, por isso, o poeta usa a linguagem comum para escrever sobre os temas da vida dos homens e refletir sobre os problemas socioeconômicos do povo nordestino, originários de um mal obscuro. Este trabalho, de certa forma, é uma revisão da ideia de racionalidade atribuída à obra cabralina por uma tradição crítica que influenciou leituras posteriores dos livros do poeta.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Poesia brasileira; Casa de farinha; Racionalidade estética.

ABSTRACT

João Cabral de Melo Neto, in the mid-1980s, handed his daughter Inez Cabral a small school binder with the manuscript of an unpublished poem-book about the flour house, written from September 11, 1966 to November 5, 1985. *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013) refers to the 56 sheets with a writing script (plans, notes, reading notes and drafts of verses), which enables us to read, in the facsimile, the unpredictability of João Cabral's creative writing. To represent the anonymous saga of loader, graters, scrapers, presser, breakers and the modernization of flour houses, the poet chose the *auto*, the dramatic form closest to the poem, popular culture and the voice of the workers. The flour house is a space that symbolizes the oral and artisanal culture; with modernization, this artisanal tradition will be replaced by machines; production form unable to give the human mark to the flour. When published, the *Notas sobre uma possível A casa de farinha* allow a reader. The reading of this material in the thesis begins with the critique of the transcription published in 2013; the diplomatic transcription that shows the unpredictability of the creative writing process; the reorganization of manuscripts that correlates documentary research and the drafting of ideas. Until an open reading: read the João Cabral's reading that support the poet's ethical and poetic reflection; the voice of workers in the writing of the first verses; the presence of duality (traditional and modern; optimism and pessimism) in the Cabral's books that enables us to read from the published book to the manuscript and from the manuscript to the published book. In this course of reading the manuscripts, the João Cabral's thought is not reduced to the logic that only takes language in the formal character; in the writing of this *auto*, there is a critical-reflexive process of the world that involves subjectivity, perception, imagination, documentary research, and ethical questions of the poet, so it is impossible to make a structural and closed reading of *A casa de farinha* and others poems. The aesthetic rationality in Cabral's literary work is present in the choice of form (the *auto*), the theme (modernization of flour houses) and in writing the rhythm of the workers' voice, but this creation is subordinate to communication, so the poet uses the common language to write about the themes of human's lives and to reflect on the socioeconomic problems of the northeastern people, originating from an obscure evil. This work, in a way, is a revision of the idea of rationality attributed to the Cabral's work by a critical tradition that influenced later readings of the poet's books.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Brazilian poetry; Flour house; Aesthetic rationality

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 AINDA O POETA ENGENHEIRO? ESTUDOS CRÍTICOS DA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO	17
2 A IMPREVISIBILIDADE DO PROCESSO CRIATIVO EM <i>NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA</i>, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO	66
2.1 Um olhar crítico sob a transcrição e a organização de <i>Notas sobre uma possível A casa de farinha</i>	73
2.1.1 Transcrição: rasuras e reescritas marginais e interlineares	76
2.1.2 A organização do manuscrito: um percurso objetivo-subjetivo	114
3 JOÃO CABRAL E O POEMA DRAMÁTICO: ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO TEATRAL DE <i>NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA</i>	137
3.1 O percurso de João Cabral de Melo Neto na cena teatral hispânico-brasileira	140
3.1.1 João Cabral: de tradutor de teatro a autor de textos dramáticos	141
3.1.2 O Teatro do Estudante e o Gráfico Amador: convívios de João Cabral de Melo Neto em Recife	144
3.2 O teatro na obra de João Cabral de Melo Neto: elementos para a construção d' <i>A casa de farinha</i>	154
3.2.1 O grupo de teatro Tuca: representação teatral de <i>Morte e Vida Severina</i> e <i>O & A</i>	156
3.2.2 <i>Morte e vida Severina</i>	158
3.2.3 <i>Dois parlamentos</i>	167
3.2.4 <i>Auto do frade</i>	170
3.3 Diálogos: <i>L'amateur de Théâtre</i> , de Pierre-Aimé Touchard, e <i>Notas sobre uma possível A casa de farinha</i> , de João Cabral de Melo Neto	176
4 PERSPECTIVAS DE LEITURA DO MANUSCRITO <i>NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA</i>	193
4.1 Leituras cabralinas e a composição da voz no manuscrito <i>A casa de farinha</i>	196
4.1.1 Leituras cabralinas: múltiplas vozes no processo criativo d' <i>A casa de farinha</i>	196
4.1.2 A voz dos trabalhadores da casa de farinha nos versos cabralinos	215

4.2 A presença da dualidade na obra cabralina: perspectiva de leitura de <i>Notas sobre uma possível A casa de farinha</i>	245
4.2.1 O mal como origem da dualidade na poesia cabralina	247
4.2.2 O tradicional e o moderno: desdobramentos otimistas e pessimistas	256
CONSIDERAÇÕES FINAIS	265
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	268

INTRODUÇÃO

Esta tese é fruto de um diálogo com a obra de João Cabral de Melo que teve início na graduação com o estudo da perspectiva da mulher em “Sevilha andando” e “Andando Sevilha” no livro *Sevilha andando* (1989); no mestrado, estudamos a religião como manifestação cultural nos poemas da segunda parte, “Andando Sevilha”, qual pode ser compreendida por meio da leitura dos *Poemas sevilhanos* (1992) que retratam a relação de João Cabral com Sevilha-Espanha. A publicação de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, em 2013, abriu novos horizontes para o estudo da obra do poeta pernambucano, mas a abordagem será mais desafiadora: como ler um livro não-livro?

Notas sobre uma possível A casa de farinha (2013), de João Cabral de Melo Neto, é uma obra inacabada e representa o percurso de uma gênese textual; um planejamento poético que começou a ser escrito em 11 de setembro de 1966, no auge de sucesso da representação teatral de *Morte e vida Severina* (1954-1955), e seu último escrito é datado de 5 de novembro de 1985. Nestas folhas manuscritas e datiloscritas, João Cabral não escreve imediatamente o texto, ele prepara planos, roteiros, notas e fichamentos de leitura que reúnem textos de variada tipologia documental: documentário rural, informativo sobre a Sudene, obra e teoria teatrais, referências literária e filosófica. Essas leituras realizadas por João Cabral permeiam o processo de criação da obra para a construção da psicologia-ideologia dos personagens – raladoras, raspadoras, carregadores, prensador, quebrador -, relacionada ao trabalho que cada um realiza; dos temas e subtemas; das hipóteses de escrita; do cenário; das estratégias de discussão.

O estudo de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, pela elaboração ilimitada e contínua de planos que antecedem a escrita da redação, não nos permite pensar em uma obra de inspiração poética e espontânea; ela não é um presente dos deuses, mas se constrói pelas ideias, pelas emoções, pela experiência e por um árduo trabalho de escrita. O “como fazer” cabralino (a combinação entre estrutura e os fins da obra, a composição dos elementos materiais – ritmo, rima, tempo, espaço, etc. – o emprego de novas soluções estilísticas) está inserido tanto na dimensão social e histórica como na representação de traços da história singular e pessoal do pernambucano. Desta forma, o pensamento não se reduz à lógica que toma unicamente em conta a linguagem em seu caráter formal, uma vez que a obra de arte é um processo crítico-reflexivo do mundo, do homem e da sociedade: a obra “pensa” e desenvolve um “pensamento” do escritor, por isso, a singularidade da obra está relacionada à

subjetividade e às questões éticas de João Cabral pela natureza da imaginação, da percepção e do modo como esses elementos são concretizados na obra.

Nos primeiros estudos críticos da obra de João Cabral (1960 a 1980), baseados no contexto de produção crítica no auge do estruturalismo, as análises são guiadas pelo modelo estrutural e linguístico que reconhece a obra como uma estrutura verbal, ou seja, fechada em si mesma, enfocando as questões metalinguísticas em detrimento dos elementos extralinguísticos que, de certa forma, fornecem rastros para entender as fases de produção literária do poeta pernambucano. Este método formal tem como objeto a literatura que considera uma série de fatos com base nas qualidades intrínsecas dos materiais literários, orientando os seus estudos no sentido da linguística.

No entanto, o texto literário é o resultado de um processo de reflexão subjetivo, ou seja, ele é produto da percepção sensível, de pesquisa de fontes, de construção, de projeção de pensamento, enfim, de ideias dispostas segundo a natureza dos problemas que conduzem as reflexões do mundo. Existe uma racionalidade estética na obra cabralina que projeta e segue um plano previamente construído pelo poeta; mas não se trata de uma racionalidade positivista, no sentido de uma razão que só se interessaria por objetos que a linguagem pode transformar em discurso lógico sem dar importância aos acontecimentos exteriores. A racionalidade estética está presente na capacidade do poeta para decidir o que escrever, no recorte que faz da realidade a ser refletida, na experiência subjetiva do poeta em relação aos temas desenvolvidos em sua obra: a miséria social, a cidade, o nordestino, a mulher, etc.

Diante deste cenário, no primeiro capítulo deste estudo, pretendemos ler os textos críticos publicados em livros sobre a obra de João Cabral, juntamente com as teses e dissertações lidas a partir de 2006, tendo como ponto de partida o recuo de dois anos da publicação da tese de Waltencir Alves de Oliveira, *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha* (2008). Esta leitura da crítica tem como objetivo verificar se, mesmo após a publicação deste estudo crítico, que discute com uma tradição crítica, ainda há leituras estruturalistas da obra cabralina ou se ela deixou de ser hegemônica, possibilitando a leitura de elementos biográficos, sociais, éticos e estéticos. Isto porque nosso objeto de estudo, *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, abrange questões subjetivas da criação literária representadas pela imprevisibilidade do processo criativo: hipóteses de escrita, rasuras, acréscimos, leituras, reescritas, mudanças de perspectiva, correções, etc.; o que significa dizer que João Cabral não tem controle total do processo criativo da obra. O contexto histórico-social, representado nos manuscritos d'*A casa de farinha*, é o processo de modernização destas casas, portanto, uma leitura estrutural impede

uma leitura mais aberta para refletir sobre o processo criativo que também engloba elementos exteriores ao texto.

No segundo capítulo, pretendemos explorar o processo de criação literária de João Cabral em *Notas sobre uma possível A casa de farinha* e reorganizar este dossiê, relacionando os rascunhos, as anotações e os fichamentos de leitura do poeta. Nessa parte da pesquisa, faremos a análise crítica da transcrição realizada por Inez Cabral, por meio da comparação da transcrição publicada em 2013 com o fac-símile e realizaremos a transcrição diplomática de algumas folhas que mostram a imprevisibilidade do processo criativo por meio dos escritos marginais e interlineares; as rasuras legíveis e ilegíveis, elementos que não foram transcritos na publicação de 2013. A crítica genética nos auxiliará como ferramenta metodológica para analisar a transcrição e a organização desses manuscritos, como possibilidade de compreender o processo criativo de João Cabral. A ideia de rever a transcrição da publicação de 2013 foi sugerida pelo poeta Fábio Weintraub, no evento do Seminário de Teses em Andamento (SETA)¹, que verificou, na leitura dos manuscritos, imprecisões na transcrição de algumas palavras.

Na segunda parte deste capítulo, reordenaremos as folhas manuscritas seguindo a ordem cronológica e o percurso da produção escrita, associando as citações, os esboços e os planos de escrita, de modo a garantir a fluência da leitura e o sentido do texto, ou seja, seguir o percurso de dúvidas, ajustes, leituras, esboços e escrita dos primeiros diálogos dos personagens. A ordem escolhida estabelece um percurso objetivo-subjetivo, uma vez que o escritor começa por se documentar a respeito da situação histórica à qual ele pertence (objetividade/realidade), introduz uma reflexão estética e ética em seu texto, para depois pensar a forma. João Cabral, em seu processo criativo, arquiteta o texto antes de escrever, mas isto não faz dele um engenheiro no sentido racional lógico, pois a criação é um fenômeno subjetivo, porque o sujeito escritor está implicado na construção do espaço da escrita, com todos os conflitos de dúvidas e incertezas que lhe impõe a criação da obra.

Nesse processo de revisão da transcrição e da organização de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, não tivemos acesso aos manuscritos originais, porque não foram disponibilizados por Inez Cabral na Casa de Rui Barbosa, juntamente com os demais documentos de João Cabral (cartas, poemas inéditos e já publicados, etc.), por isso, desmembramos e escaneamos todas as folhas do livro para, posteriormente, ler os manuscritos, através da luz, e refletir sobre o processo criativo cabralino.

¹ O SETA é um evento realizado, anualmente, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) na Unicamp, sob a organização dos pós-graduandos.

Para retratar a realidade do processo de modernização das casas de farinha, João Cabral escolheu a forma dramática e enfatizou a necessidade de “Buscar formas em teatro tem de ser buscar cenas”. Devido à importância dada à construção da forma que melhor se adequa ao conteúdo, presente em notas teatrais e nas três páginas com citações do livro *L'amateur de Théâtre* (1968), de Pierre-Aimé Touchard, abordaremos a aproximação do poeta pernambucano com a linguagem teatral, marcada pelo seu trabalho de tradução das peças teatrais de origem espanhola: *A Sapateira Prodigiosa* (1951), de Federico García Lorca (1898 – 1936), e *Os Mistérios da Missa* (1963), de Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681); pela convivência com alguns membros do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Gráfico Amador em Recife; pela encenação de *Morte e vida Severina* e *O & A* pelo Grupo Tuca. Além disso, o teatro marca a obra de João Cabral com a publicação de *Morte e vida Severina* (1954-1955), *Dois Parlamentos* (1958-1960) e *Auto do frade* (1984) que, além de consolidarem a experiência teatral do poeta, estas obras são referenciadas no projeto poético de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (1966-1985), ora comparando, ora se distinguindo, para construir a forma e os diálogos do auto em construção. Essas vivências e obras teatrais possibilitarão consolidar o teatro, mais especificamente o auto, na construção d'*A casa de farinha*; as soluções de problemas relacionados à técnica, à situação e à unidade orgânica e ao estilo da obra que serão refletidos por meio das citações do livro *L'amateur de Théâtre*, de Pierre-Aimé Touchard.

No quarto capítulo, nos deparamos com um paradoxo de ler e não ler *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, pois, se por um lado, não podemos ler a obra em sua integralidade, por outro, podemos lê-la a partir de sua própria obra para entender a relação de João Cabral com o processo de modernização no Nordeste já retratado em seus poemas sobre a substituição dos engenhos pelas usinas. Por meio deste ato de leitura, empreenderemos duas perspectivas de leitura: pelo inacabamento da obra (fichamentos de leitura e os versos iniciais) e pelo conjunto da obra (livros que dialogam com a temática de mesma estirpe social do manuscrito). A leitura dos fichamentos nos possibilitará estabelecer conexões com a obra em criação: as leituras histórico-reais contextualizam a realidade extratextual sobre a fabricação artesanal e industrial da farinha de mandioca; as leituras literária e filosófica aparecem em meio ao processo imaginativo e reflexivo do auto.

A caracterização da psicologia-ideologia dos personagens, a estruturação da forma teatral e as leituras histórico-reais, literária e filosófica auxiliaram João Cabral na representação da realidade do processo de modernização das casas de farinha que simbolizam a tradição da cultura oral e artesanal. Na leitura dos escritos iniciais, ou seja, da voz dos

trabalhadores da casa de farinha, pretendemos verificar o modo como João Cabral atribui à escrita do auto, mesmo com seus fragmentos, o estatuto da oralidade, já presente na coletânea de poemas *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes* (1994).

No segundo momento do quarto capítulo, traçaremos um percurso de leitura que nos possibilite ler, por meio do conjunto da obra do poeta pernambucano, o manuscrito *Notas sobre uma possível A casa de farinha* sob a perspectiva do mal, como origem da dualidade na poética cabralina que marca o conflito entre o tradicional e o moderno e desencadeia, no manuscrito, a dualidade otimismo *versus* pessimismo em torno das suposições sobre os motivos do fechamento da casa de farinha. A dualidade está presente na leitura que o poeta faz, sobretudo da realidade nordestina, onde o mal se presentifica: morte, fome, miséria, injustiça social e exploração. Esta dualidade também se pautará na leitura comparativa d'*A casa de farinha* com as outras obras do poeta pernambucano, o que inviabiliza a leitura da obra fechada em si; será preciso encontrar outras possibilidades de ler esta obra inacabada que permitirá perceber múltiplas tensões e configurações sobre o fazer cabralino e, ao mesmo tempo, encontrar confluências com a própria obra do poeta.

1 AINDA O POETA ENGENHEIRO? ESTUDOS CRÍTICOS DA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

A imagem de poeta lúcido rendeu a João Cabral de Melo Neto alguns adjetivos como poeta engenheiro², arquiteto, antilírico, geômetra engajado. Esses atributos são decorrentes dos primeiros estudos da obra cabralina que destacaram o rigor de construção de sua poesia com base em um recorte parcial de livros como *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947), *Uma faca só lâmina* (1956), *A educação pela pedra* (1966). Todos os livros do poeta apresentam trabalho com a linguagem, traço de certa linhagem poética da modernidade, porém, essa não é a principal característica de seus poemas, como notamos em *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1954), *Morte e vida Severina* (1956), *Dois parlamentos* (1961), *Auto do frade* (1984), *Crime na Calle Relator* (1987), *Sevilha andando* (1989), nos quais sobressai maior ênfase à comunicação, ao social e ao caráter narrativo dos poemas. Essas características foram introduzidas na poesia cabralina a partir da estada do poeta na Espanha, onde teve contato com artistas e poetas espanhóis, com a cultura e com o povo deste país e realizou um estudo sistemático da literatura medieval espanhola. Este espaço possibilitou ao pernambucano reencontrar o nordeste brasileiro e retratar as condições sociais e a cultura de seu povo.

No livro *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto* (2012), Waltencir Alves de Oliveira ressaltou que os estudos estruturalistas realizados no final dos anos de 1960 até o começo da década de 1980 não só influenciaram a crítica posterior, como também consolidaram uma visão racional lógica do conjunto da obra do poeta pernambucano, incluindo os livros escritos e publicados após 1980: de *A escola das facas* (1980) a *Sevilha andando* (1989); como se a produção poética de João Cabral tivesse sido definida antes mesmo da publicação dos livros finais do poeta. Ora, uma obra possui várias dimensões de imprevisibilidade (circunstâncias, acontecimentos históricos, mudanças de orientação ética ou estética, desejos, etc.). No livro *Imaginando João Cabral imaginando* (2014), resultado de uma tese defendida na França em 2002, Cristina Henrique da Costa já expressava essa ideia. Ao analisar o lugar que a crítica dedicou ao livro *Pedra do sono*, a pesquisadora afirmou que “vale esclarecer que o pressuposto é que existe um ‘projeto’ de poesia, e que, ao existir, ele se compõe de problemas já resolvidos previamente na consciência

² O próprio João Cabral criou a imagem de poeta engenheiro no momento em que estava interessado pela arquitetura de cunho modernista de Le Corbusier que dá origem à epígrafe do livro *O engenheiro* (1942-1945): “...*machine à émouvoir...*”, mas isto não significa que tenhamos que ler todos os livros sob esta ótica do engenheiro, uma vez que a obra cabralina sofreu outras influências, sobretudo a da literatura e arte espanholas.

do poeta” (COSTA, C.H. 2014, p. 77). No livro publicado em 2014, Cristina Henrique da Costa faz referência a críticos que, antes disso, já haviam chamado a atenção de alguma forma para o caráter redutor do modelo racionalista ou estrutural de leitura da obra cabralina ainda que não tivessem realizado estudos exaustivos (ver, por exemplo, John Gledson, José Guilherme Merquior, Waldecy Tenório, entre outros).

Pensamos que os elementos extraliterários fornecem pistas para compreender as fases de produção da obra de João Cabral, uma vez que a vida e a carreira diplomática³ do poeta influenciaram e caracterizaram sua poesia: a convivência com o grupo de estudos de Willy Levin e com membros do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Gráfico Amador em Recife; com poetas do modernismo brasileiro; com o nordestino, a seca, a fome do Nordeste e o conceito de fome aprendido no livro *Geografia da fome*, de Josué de Castro; com artistas e pintores em Barcelona; com a cultura da tourada, do flamenco, com a mulher e com os tipos sevillanos em Sevilha. Estes momentos da vida e da carreira de João Cabral estão presentes em sua poesia, por isso há impossibilidade de definir a sua poética em um único escopo crítico, em uma leitura fechada somente no próprio texto, pois sua obra é repleta de influências externas sem deixar de ter um trabalho com a linguagem.

Por esse motivo, a obra literária está sujeita a numerosas perspectivas e experiências que restabelecem visões do mundo muito diversas, e por que não dizer, subjetivas, no bom sentido da palavra⁴. Dessa forma, a racionalidade do poeta pernambucano admite o sensível e o estético, ou seja, a percepção, a imaginação e a emoção estão presentes no processo de construção da obra. O poeta continuará sempre preocupado com a forma, só que ela não pode ser considerada como absoluta, é agora uma forma habitada por uma alma, contrariando o título da biografia de José Castello *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma* (1996).

Além do mais, segundo Rogel Samuel (1985), a crítica conjuga um modo de ser (da obra) com um modo de ver (do crítico), ambos plantados historicamente, e, por isso, “cada concepção teórica implica um conceito de literatura, que distinguirá os diferentes comportamentos críticos” (SAMUEL, 1985, p. 92). Segundo Samuel (1985), na interpretação do texto literário, convivem matérias semânticas de várias críticas que podem se centralizar no sujeito (Crítica Biográfica e Impressionista); no texto (Estilística, Formalismo Russo, *New*

³ Sobre a influência da carreira diplomática na obra de João Cabral, temos o livro *A literatura como turismo* (2016) com seleção e texto de Inez Cabral. Esta coletânea de poemas cabralinos toma como tema os locais em que o poeta viveu e por onde viajou.

⁴ A subjetividade é o mundo íntimo (emoções, sentimentos, pensamentos e desejos) do sujeito. Este espaço íntimo se relaciona com o mundo externo (social), resultando em marcas singulares que constituem a experiência histórica e coletiva do sujeito.

Criticism, Hermenêutica, Psicanálise, Estruturalismo, Crítica poético-linguística, Semiologia, Imaginação); ou mesmo no contexto (Marxismo e Sociologia da literatura).

Algumas dificuldades da abordagem crítica do texto literário surgem no momento em que o crítico lê a obra usando um método científico, ou mesmo a teorizando por meio de uma leitura que justifica a teoria ao invés de ler a singularidade da obra. Para Eliot, o crítico não deve limitar-se a ser apenas técnico, mas sim, um homem completo. “Portanto, é preciso manter-se semidistante do cientismo⁵ e do impressionismo. Em 1920, o impressionismo dominava; em 1956, conclui Eliot, é o cientismo que ameaça” (ELIOT in TADIÉ 1992, p. 273).

Diante deste cenário múltiplo da crítica literária, neste capítulo introdutório, com o objetivo de preparar o terreno crítico para a abordagem do nosso objeto de estudo, dialogaremos com a fortuna crítica da obra do poeta pernambucano a partir de 2006, recuando dois anos da publicação da tese de Waltencir Alves de Oliveira *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha* (2008)⁶. A escolha dessa tese/livro como ponto de partida para discutir as abordagens críticas na obra de João Cabral se justifica, porque Waltencir Alves de Oliveira fez uma releitura, ela mesma crítica, da tradição crítica que privilegiou os elementos intrínsecos e estruturais da obra cabralina e não os valores situados fora dela. Essa tradição crítica se consagrou no período em que o cientismo perpassava toda a cultura da época e essas ideias desaguaram no racionalismo que dominou todos os setores da cultura moderna, não somente as ciências exatas, mas também as chamadas ciências humanas⁷.

Este momento “racionalista” também coincide com o período em que João Cabral começou a escrever, por isso podemos ler em seus livros iniciais, *Pedra do sono, O três mal-amados, O engenheiro e Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Atiode*, uma

⁵ A noção de *cientismo* foi fundada por Augusto Comte, com o Positivismo na segunda metade do século XIX.

⁶ Realizamos a leitura do livro publicado em 2012: OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

⁷ “Racionalidade é um tipo específico de pensamento humano na forma de uma relação “fim-meio” de cunho lógico-causal que leva ao objetivo do modo mais linear possível, relação na qual um objeto é processado em termos cognitivos e/ou práticos com os meios do cálculo, visando torná-lo útil. Diferentemente da percepção estética primária, que capta a impressão das qualidades emocionais-sensíveis que o seu objeto causa sobre ela, a racionalidade abstrai disso e enfoca as quantidades calculáveis do objeto. Estas são medidas escalonáveis na ciência, valores econômicos taxáveis na racionalidade econômica, meios calculáveis para a manipulação eficiente de objetos nas técnicas ligadas à aplicação prática. Em termos de história da cultura, a “racionalidade ocidental” (Max Weber) é fundada como potência determinante da cultura nos séculos VIII-V a.C. Isso acontece mediante a dissociação da *aisthesis*. Nessa forma, ou seja, numa forma abstrata de pensar, a racionalidade funda as ciências quantitativas, submete o espaço a uma geometrização, matematiza o tempo, seculariza a religião, inventa a economia monetária, assim como a autodeterminação político-democrática do ser humano, e associa tudo isso a um ímpeto expansionista de cunho geopolítico” (VIETTA, 2015, p. 16).

contradição entre a fabricação racional do artefato e a relação do poeta com seu universo referencial. Esse universo referencial integrará a obra cabralina a partir de seu contato com a literatura espanhola⁸ e estará muito presente em livros como *O cão sem plumas* (1949-1950), *O rio* (1953) e *Morte e vida Severina* (1954-1955).

Na proposta de ler a crítica da obra cabralina a partir de 2006, pretendemos verificar se a leitura estruturalista ainda está presente no estudo da obra cabralina, impedindo leituras mais abertas; se os textos críticos que incluem o extraliterário são suficientes para relativizar e questionar a imagem de poeta engenheiro e a leitura estruturalista consagrada nos anos 1960-1980; a relevância desses estudos críticos para ler *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, uma vez que, nesse manuscrito, João Cabral dialoga com elementos extraliterários que englobam textos sobre a teoria teatral, a casa de farinha e outros temas, além das questões éticas e estéticas do poeta pernambucano. No processo criativo d'*A casa de farinha*, João Cabral tenta articular o mundo e a cena, ou seja, a sua ideologia e a estética, por isso, é possível verificar o modo como o poeta “enforma” a sua compreensão do homem e do mundo em uma proposta de leitura mais aberta que considera o contexto de produção e reflexão do pernambucano, além das leituras realizadas pelo poeta. Isto porque a obra de arte é um lugar de experiência e conhecimentos próprios e produz valores existenciais, intelectuais, éticos, sociais e religiosos, por isso, pode ser julgada do ponto de vista dos valores nela contidos⁹.

Com base nestas últimas considerações, mergulharemos no universo crítico da obra cabralina a partir de 2006, abordando com mais detalhes os textos críticos publicados em livro e recuperando as principais ideias da crítica desenvolvida em teses, dissertações e artigos publicados em revistas *Qualis* A1, A2, B1 e B2 no quadriênio 2013-2016¹⁰.

⁸ Correspondência de João Cabral a Lauro Escorel – Londres 1951: “Uma outra coisa que me tem preocupado, agora que não estou já interessado em fazer coisa para elites (as elites agora responderam ao ‘Cão sem plumas’ como eu esperava: pelo silêncio) é descobrir se esse tipo de poesia chamemos ‘discursiva’, que caracteriza a grande maioria da poesia moderna não é uma consequência do aristocratismo dessa mesma poesia. (...) Tenho estudado na Espanha e aqui, o romancero espanhol e vi alguns fatos que me parecem instrutivos” (MELO NETO, 1951).

⁹ “Se há um lugar do conhecimento onde reflexão e percepção quase se confundem este é o da obra de arte. Ela não realiza análises reflexivas puras e nem se reduz à percepção ingênua do real. Neste sentido, a arte e a literatura são, ao mesmo tempo, pensamento ‘sobre’ o mundo e manifestação de vida”. (PAVIANI, 1991, p. 48)

¹⁰ Periódicos pesquisados Quadriênio 2013-2016 - **Qualis A1:** Estudos de literatura brasileira contemporânea (UnB); Literatura: teoria, história, crítica (Universidad Nacional de Colombia). **Qualis A2:** Aisthesis: revista chilena de investigaciones estéticas (Santiago); Colóquio: letras (Fundação Calouste Gulbenkian); Nau literária: crítica e teoria da literatura em língua portuguesa (PPG – Let UFRGS); Remate de Males: revista de teoria e história literária (Unicamp). **Qualis B1:** Aletria: revista de estudos de literatura; Antares: letras e humanidades; Cadernos de letras da UFF; Cerrados: revista do programa de Pós-graduação em literatura (UnB); Contraponto (PUC-MG); Desenredo: revista do programa de Pós-graduação em letras da Universidade de Passo Fundo; Eutomia: revista de literatura e linguística; Floema: cadernos de teoria e história literária; Fólio - revista de letras; Itinerários: revista de literatura (UNESP); Letras & Letras; Letras de hoje: estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa (PUC-RS); Linha d’água (USP); Literatura em debate (URI); Matraga:

Na leitura dos textos críticos publicados em livros sobre a obra de João Cabral, podemos, juntamente com as teses e dissertações lidas a partir de 2006¹¹, classificar toda essa produção crítica em quatro partes: 1) principais estudos críticos publicados em livro que questionam o modelo estrutural e alguns exemplos ainda marcados pelo racionalismo no uso do extraliterário; 2) textos críticos que continuam seguindo a lógica estruturalista, dominada pela metáfora do poeta engenheiro; 3) publicações que utilizam estratégias parciais de questionamento, abordando um recorte mais específico da obra para relativizar a imagem do poeta engenheiro; 4) outros textos críticos que questionam globalmente a leitura estrutural da obra cabralina.

Na tabela abaixo, separamos em quatro partes, para melhor entendimento do leitor, os textos críticos que discutiremos neste estudo¹²:

Parte	Autor	Título	Publicação	Ano
Primeira parte	Waltencir Alves de Oliveira	<i>O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha</i>	Livro	2012
	Janildo Andrade	<i>Erotismo em João Cabral.</i>	Livro	2008
	Elizângela Gonçalves Pinheiro	<i>Cantares e cantadores: Castro Alves, João Cabral de Melo Neto e Elomar Figueira Mello</i>	Livro	2009
	Ricardo Souza de Carvalho	<i>A Espanha de João Cabral e Murilo</i>	Livro	2011
	Janaina de Alencar Mota e Silva Marandola	<i>Caminhos de morte e de vida: o geográfico e o telúrico no rio Severino de João Cabral de Melo Neto</i>	Livro	2011
	Cristina Henrique da Costa	<i>Imaginando João Cabral imaginando</i>	Livro	2014

estudos linguísticos e literários (UERJ); Memento: revista de linguagem, cultura e discurso (UninCor); Navegações; revista de cultura e literatura de língua portuguesa; Nonada- letras em revista; O eixo e a roda: revista de literatura brasileira; Outra travessia: revista de literatura (UFSC); Polifonia: estudos da linguagem (UFMT); Recorte: revista eletrônica do programa de mestrado em letras da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor); Revell - revista de estudos literários da UEMS; Revista da Anpoll; Revista língua & literatura; Revista literatura em debate; Terra roxa e outras terras.

¹¹ Livros mais estudados: *A educação pela pedra* (1966 - 9); *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947 - 8); *O cão sem plumas* (1950 - 8); *Quaderna* (1961 - 8); *Morte e vida Severina* (1956 - 7); *O engenheiro* (1945 - 6); *A escola das facas* (1980 - 6); *Crime na calle Relator* (1987 - 6); *Pedra do sono* (1942 - 5); *Paisagens com figuras* (1956 - 5); *Serial* (1961 - 5); *O rio* (1954 - 5); *Agrestes* (1985 - 4); *Uma faca só lâmina* (1956 - 3); *Primeiros poemas* (1990 - 3); *Museu de tudo* (1975 - 2); *Dois Parlamentos* (1961 - 2); *Auto do frade* (1984 - 2); *Os três mal-amados* (1943 - 2); *Sevilha andando* (1989 - 2); de *Pedra do sono a Sevilha andando* (2).

¹² Os demais estudos críticos da obra cabralina, que não foram discutidos nesta parte da tese, constam nas referências bibliográficas.

Segunda parte	Gisele Alves	<i>O estudo dos compostos e fraseologismos criados por João Cabral de Melo Neto: proposta de estudo da coindexação semântica</i>	Tese	2013
	Francisco José Gonçalves Rocha	<i>Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto. Análise textual e prototextual</i>	Tese	2011
	Wilquer Quadros dos Santos	<i>O poema narrativo em Crime na Calle Relator, de João Cabral de Melo Neto</i>	Dissertação	2011
	Wilquer Quadros dos Santos	<i>Crime na Calle Relator: o estatuto do herói e do narrador do poema narrativo moderno em João Cabral de Melo Neto</i>	Artigo	2015
	Cláudia Coelho	<i>Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira</i>	Tese	2011
	Regiane Cristina Fassi	<i>Metáforas de tempo e memória em João Cabral de Melo Neto</i>	Dissertação	2007
	José Roberto Araújo Godoy	<i>Dois cães como objeto: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto. Aproximações com o cinema</i>	Dissertação	2009
	Ricardo Ramos Costa	<i>Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró: a poesia como crítica de arte</i>	Livro	2014
	Helânia Cunha de Sousa Cardoso	<i>A poesia de João Cabral e as artes Espanholas</i>	Tese	2007
Terceira parte	Teresa Sales	<i>João Cabral e Josué de Castro: conversam sobre o Recife</i>	Livro	2014
	Ricardo Souza Carvalho	<i>João Cabral de Melo Neto: um autor em perspectiva</i>	Livro	2013
	Eduardo Sterzi	<i>Terra devastada: persistências de uma imagem</i>	Artigo	2014
	Solange Fiuza Cardoso Yokozawa	<i>O controverso legado cabralino em alguns poetas brasileiros contemporâneos</i>	Artigo	2015
	Éverton Barbosa Correia	<i>A poética do engenho: a obra de João Cabral sob a perspectiva canavieira</i>	Tese	2007
	Éverton Barbosa Correia	<i>Memória, genealogia e subjetividade em João Cabral</i>	Artigo	2014
	Fernanda Rodrigues Galve	<i>De um porto a outro: um navegar histórico no multiverso da vida e obra de João Cabral de Melo Neto</i>	Tese	2012
	Francisco Israel Carvalho	<i>O auto da morte e da vida: a escrita barroca de João Cabral de Melo Neto</i>	Dissertação	2010
	Patrícia Marques	<i>Quaderna: a lírica erótico-amorosa de João Cabral de Melo Neto</i>	Dissertação	2010

Quarta parte	Thaís Mítiko Taussig Toshimitsu	<i>O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto</i>	Tese	2009
	Marcos de Souza da Silva Filho	<i>O mar e o canal: transfigurações do real na poética de João Cabral de Melo Neto</i>	Dissertação	2011
	Francisco José Ramires	<i>João Cabral de Melo Neto: engenharia literária</i>	Livro	2012
	Arnaldo Saraiva	<i>Dar a ver e a se ver no extremo - O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto</i>	Livro	2014
	Cristina Henrique da Costa	<i>No ritmo do Anônimo de João Cabral de Melo Neto: acolhendo/recusando a história</i>	Artigo	2014
	Cristina Henrique da Costa	<i>Estragos do real: o reconhecimento do mal na poesia de João Cabral de Melo Neto</i>	Artigo	2018

Tabela1: relação de textos críticos

1) O questionamento do modelo estrutural e alguns exemplos ainda marcados pelo racionalismo no uso do extraliterário: principais estudos críticos

Waltencir Alves de Oliveira, no livro *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha* (2012), problematiza e assinala o esgotamento de apontamentos críticos fundados na divisão da poesia de João Cabral em duas vertentes, conforme o projeto da coletânea de poemas *Duas águas* (1956)¹³. As categorias cristalizadas nos estudos de João Alexandre Barbosa, Antonio Carlos Secchin, Benedito Nunes e Haroldo de Campos são problematizadas no livro de Oliveira.

Retomemos brevemente essas referências¹⁴: Haroldo de Campos adotou como corpus de análise no texto “O Geômetra Engajado” (1967) a poesia de João Cabral entre seu primeiro livro, de 1942, e o volume *Terceira Feira*¹⁵, de 1960, e excluiu o livro *A Educação pela Pedra*, de 1966, estudado por Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa e Antonio Carlos Secchin como a melhor síntese da poética cabralina. Haroldo de Campos, segundo Oliveira, preferiu assinalar uma divisão que isola, de um lado, metalinguagem; de outro, referência ao

¹³ Volume que reúne seus livros anteriores (*Pedra do sono, O engenheiro, Psicologia da composição, O cão sem plumas, O Rio*) e os inéditos *Morte e vida Severina, Paisagens com figuras e Uma faca só lâmina*.

¹⁴ A resenha de Antonio Candido “Poesia ao Norte”, publicada na *Folha da manhã*, de São Paulo, em 13 de junho de 1943, está fora do período da crítica estudado, mas ressaltamos que o crítico não realizou uma leitura estruturalista do livro *Pedra do sono* (1942). Antonio Candido destacou o hermetismo e a valorização plástica das palavras, mas afirmou que não se pode concluir que esta poesia seja “um edifício racionalista”, pois, para o crítico, “o trabalho ordenador a que é devida se exerce sobre os dados mais espontâneos da sensibilidade. Daí a riqueza do livro, que alia a ordenação da inteligência ao que há de mais essencialmente espontâneo no homem”. (CANDIDO, 1999, p. 10).

¹⁵ O volume é composto dos livros anteriores *Dois Parlamentos, Serial* e o inédito *Quaderna* que só ganhou uma edição isolada no início dos anos 1970.

real. Assim, a tematização do social, a referência ao autobiográfico e ao feminino, temas abordados no livro de Waltencir, inexistiriam enquanto valores primordiais dentro do corpus de poesia cabralina segundo a concepção crítica de Haroldo de Campos.

As críticas de João Alexandre Barbosa¹⁶, Benedito Nunes¹⁷ e Antonio Carlos Secchin¹⁸, obras referidas em boa parte dos estudos sobre João Cabral, enfocam um corpus um pouco mais extenso. “Apesar disso todos legitimam a divisão da obra em duas vertentes, ora concordando com o critério empregado por Haroldo de Campos; ora contestando-o quanto ao critério, mas respeitando a segmentação”. (OLIVEIRA, 2012, p. 22). Waltencir Oliveira ainda destacou que o trabalho de Luiz Costa Lima, “A traição consequente ou a Poesia de Cabral” presente no livro *Lira e antilira* (1968), levou a uma série de equívocos, como o de supor que impessoalidade e antilirismo seriam meios de o poeta se furtar, primeiro, à emoção lírica e, segundo, à inserção do real, incluindo nisso o próprio eu autobiográfico inscrito no tempo da memória e da confissão velada.

Alguns dos fenômenos críticos que Waltencir de Oliveira destacou são de fato marcantes: por exemplo, *Pedra do Sono* foi lido pelo ângulo do rigor formal que descarta o acaso, o sentimentalismo fácil e a participação panfletária, em favor do processo racional e lúcido de elaboração da poesia; preferência que transparece de modo nítido na epígrafe de (“*Solitude, récif, étoile*”), extraída de um poema de Mallarmé. O livro *Os Três Mal-Amados* (1943), resgatado por João Alexandre Barbosa, foi usado por ele como trabalho que define o projeto poético cabralino, isto é, a projeção de representar o real a partir de “um método rigoroso e a filiação clara do processo de composição ao ideário representado na tradição

¹⁶ O primeiro estudo de João Alexandre Barbosa aparece no capítulo “Linguagem e Metalinguagem em João Cabral” publicado no livro *A metáfora crítica* de 1974. No livro *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto* (1975), João Alexandre Barbosa se dedica ao estudo de *Pedra do sono* (1942) até *A educação pela pedra* (1966). Pelo título dos últimos capítulos deste livro, “O discurso da linguagem”, “A linguagem da poesia” e “A poesia da linguagem”, podemos notar a ênfase dada à leitura rigorosa do texto considerado como sistema, que no limite realiza uma descrição linguística, ao mesmo tempo em que deseja pensar o momento da história da poesia e do poeta, mas o mundo é reduzido à forma. Em *João Cabral de Melo Neto* (2001), publicado pela Publifolha, o crítico traz breves descrições dos livros já estudados e inclui *Museu de tudo*, *A escola das facas*, *Auto do frade*, *Agrestes*, *Crime na calle Relator* e *Sevilha andando*.

¹⁷ No livro *João Cabral de Melo Neto* de 1971 (Coleção poetas modernos do Brasil), Benedito Nunes realizou estudos de *Pedra do sono* (1942) até *A educação pela pedra* (1966). Em 2007, Adalberto Müller reúne pela primeira vez o conjunto da produção ensaística de Benedito Nunes em torno da obra do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto no livro intitulado *João Cabral: a máquina do poema* e inclui, além dos estudos publicados em 1971, outros dois: “João Cabral: filosofia e poesia” e “A geração de 45 e João Cabral”.

¹⁸ No livro *João Cabral: a poesia do menos* (1985), Antonio Carlos Secchin estudou os livros do poeta pernambucano de *Pedra do sono* (1942) até *A escola das facas* (1980). Em 2014, o crítico publica *João Cabral: uma fala só lâmina* que inclui os estudos de 1985 e acrescenta outros capítulos que abordam as demais obras de João Cabral em torno da poética do menos: “Frei Caneca: a voz silenciada [*Auto do frade*]”; “Outras paisagens [*Agrestes*]”; “Ouvindo dizer [*Crime na calle Relator*]”; “Ponta final [*Sevilha andando*]” e uma segunda parte que abrange outros ensaios: “Morte e vida cabralina”, “Marcas”, “Do fonema ao livro”, “A literatura brasileira & algum Portugal”, “As Espanhas de João Cabral”.

ocidental pela poética de Mallarmé e de Paul Valéry, poetas sempre recuperados por João Cabral e aos quais a sua poesia é constantemente vinculada”. (OLIVEIRA, 2012, p. 31). Tal rigor de construção destacado por Alexandre Barbosa parece exagerado, uma vez que não é um rigor de construção que se destaca em *Os três Mal-amados*, tratando-se apenas de uma das estéticas veiculadas pela voz de Raimundo: “Maria era também a folha em branco (...). Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá” (MELO NETO, 1997, p. 26), e não necessariamente aplicada ao próprio poema. Quanto à obra *O Engenheiro* – epígrafe do arquiteto Le Corbusier “*machine à émouvoir*” – representa unanimemente o rigor de construção que encara o poema como máquina de linguagem, embora Oliveira assinale que ele é ordenado por diversas tentativas de apreensão do mundo exterior, unindo percepção do mundo e trabalho com a linguagem: “o engenheiro pensa o mundo justo”.

Em *Psicologia da Composição com A Fábula de Anfião e Antiópe* (1947), denominados por Benedito Nunes como o “Tríptico da Poética Negativa”, os críticos procuram, mais uma vez, analisar o processo de composição poética, pontuando, ao que tudo indica, a evolução de uma vertente crítica e metalinguística, presente em *Pedra do Sono* e em *Os Três Mal-Amados* e maturada em *O Engenheiro*. O livro *O cão sem plumas* está localizado em um ponto nevrálgico para a definição da poesia de Cabral, pois representaria a primeira tentativa mais evidente de representar o espaço histórico-social do poeta pernambucano, onde terra, rio e homem formam uma tríade indissociável, uma vez que a descrição do rio está associada ao povo local e à região que ele banha.

O que Waltencir de Oliveira notou nos juízos de João Alexandre Barbosa e Haroldo de Campos é a desqualificação de toda uma vertente poética de João Cabral que se desloca do local estrito da empreitada metalinguística para se aventurar ao risco da representação da matéria regional, sem deixar de lado a utilização da linguagem como instrumento capaz de restaurar o compromisso ético e estético da poesia. Sendo assim, é perceptível a supervalorização que os dois críticos fazem das obras anteriores – tais como *Os Três Mal-Amados* e *Psicologia da Composição*. Benedito Nunes foi o único, na época, a afirmar que o principal delimitador de águas na poesia cabralina seria a comunicabilidade, ou seja, há dois tipos de dicção que se distinguem em função do destinatário e da modalidade de consumo do texto. Benedito Nunes¹⁹ também foi o único a realizar uma leitura da obra cabralina (de *Pedra do sono* até *A educação pela pedra*) sob uma chave filosófica,

¹⁹ Benedito Nunes abordou em seus estudos críticos algumas das obras mais complexas do pensamento filosófico e da criação literária da modernidade, como Husserl, Heidegger, Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

conciliando elementos do *new criticism* e da fenomenologia; dando um salto para além do estruturalismo que a crítica brasileira praticava naquele período.

João Cabral é, para Oliveira, o poeta da tensão constante entre pares antagônicos; sua poesia é radicada em um solo tenso e dialético que esgota formas poéticas eruditas e populares, visando atacar o real em toda sua complexidade, não descartando nem mesmo a autobiografia. Para o crítico, a divisão da obra em “duas águas” parece artificial e pouco elucidativa, visto que isola livros inteiros em uma vertente ou outra, deixando de perceber tensões e crises nos poemas e livros cabralinos que ficariam fechados em uma das águas respeitando uma divisão de caráter didático e embasado em critérios heterogêneos.

Oliveira também analisou como a inserção do lirismo amoroso e das figurações do feminino estão fortemente atreladas aos demais núcleos temáticos do poeta. O feminino, representado nos primeiros livros como ausência ou presença precária, assume, progressivamente, os contornos de casa e de terra, espaços de habitação e de envolvimento, para, ao final, adquirir contorno e movimento próprios. Antonio Carlos Secchin, João Alexandre Barbosa e Haroldo de Campos, por exemplo, fazem menção ao lirismo amoroso, situando-o como tema que desponta no livro *Quaderna* (1959) e fica restrito quase que exclusivamente a ele. Os três concordam que a temática está subordinada a um processo de coisificação do objeto poemático, subtraindo-o da aura abstrata, habitual em quase toda a tradição lírica anterior repleta do derramamento e da efusão lírica que o poeta tanto desprezou.

Waltencir Alves de Oliveira estudou as questões biográficas de João Cabral em “O Oculto Calor: Notas Sobre a Representação do Autobiográfico na Poesia de João Cabral de Melo Neto”. Em *A Escola das Facas*, livro autobiográfico, o tema parece se configurar de modo emblemático. O eu autobiográfico se inscreve tanto na dimensão social e histórica como na representação de traços da história singular e pessoal do poeta. “A autobiografia na poesia cabralina inscreve o homem singular, individual, no homem social historicizado, cuja origem aristocrática é matizada pela função social de ‘escrivão’ do seu lugar” (OLIVEIRA, 2012, p. 97).

No último capítulo, “O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto”, Oliveira ressaltou que o volume *Duas Águas*, aceito por quase toda a crítica cabralina como um demarcador de certa divisão da obra do poeta, foi, no máximo, a delação de uma fórmula esgotada pelo poeta, no mesmo instante em que ela era definida. Benedito Nunes definiu “as duas águas” em função de sua comunicabilidade, o que implicaria em teor maior ou menor de construção e implicações quanto à natureza da recepção almejada.

Haroldo de Campos, seguido por muitos críticos, definiu-a em função de um recorte temático: a primeira água para a metalinguagem e a segunda para os poemas sociais. João Alexandre Barbosa sustentou a divisão como algo que tem lugar entre poesia que fala de si e poesia que fala do real concreto, fazendo com que um livro como *Quaderna*, que tematiza a lírica-amorosa, possa caber na segunda água, sem o que não caberia em água alguma.

Os dois núcleos temáticos estudados por Waltencir Alves de Oliveira, o feminino e o autobiográfico²⁰, eram temas inimagináveis de análise na fase estruturalista e semiótica que visou abordar a especificidade propriamente linguística e poética da produção de sentido no próprio texto sem nenhuma intenção subjetiva. Neste sentido, a delimitação dos poemas da primeira água como metalinguísticos excluiu totalmente a compreensão do subjetivo, mesmo nos poemas ditos sociais. Oliveira afirmou que a consolidação da fortuna crítica do poeta e a consequente projeção e definição da imagem de João Cabral por ela atende a pressupostos históricos e a limites teóricos do próprio cenário acadêmico que a consolidou: o princípio estrutural que visa apreender no próprio texto poético suas inflexões e motivações temáticas.

Janilto Andrade, no livro *Erotismo em João Cabral* (2008), também se mostrou contrário a esta visão estruturalista e racionalista e expôs ao leitor que não é necessário derramamento lírico para se falar de amor e que é possível criar intensos momentos de poesia por meio de um erotismo lírico velado, construído com a aventura das imagens poéticas. O crítico também se referiu à recorrente expressão engenheiro utilizada pelos analistas da obra de João Cabral, para dizer do seu trabalho artesanal com a linguagem. O que tem caracterizado a poesia cabralina como “apuro formal” ou como “rigor e coerência”, passando por “lucidez e reflexão”, “poética de contenção” ou ainda como “poesia cerebral” e “régua e compasso”, evitando assim a frase “expressão lírica”. Para Andrade:

Há, sim, na poesia cabralina, uma expressão lírica e erótica, reveladora de “uma luta vã da lógica contra o impulso do desejo, feito linguagem”. Nenhum discurso é literalmente objetivo. Nenhuma manifestação poética, também. Acreditar na substituição do culto pelo eu pelo culto do objeto é um pensamento limitado e equivocado. Abandonou-se, há muito, a tradicional discussão em torno do pretenso abismo entre sujeito e objeto. Novos caminhos foram abertos pela fenomenologia, particularmente no que diz respeito à experiência artística, onde “o sujeito se abre ao objeto (...) mas também (...) algo do objeto está presente no sujeito antes de toda experiência”. (ANDRADE, 2008, p. 54)

A tradicional discussão em torno do abismo entre sujeito e objeto a que se referiu Janilto Andrade está ligada ao modo de pensar estrutural e racional que dominou grande parte

²⁰ Estes temas foram amplamente documentados na tese de Cristina Henrique da Costa em 2002: *João Cabral de Melo Neto. De l'homme qui vient à l'image*.

da crítica já referida. A experiência artística em que o sujeito se abre ao objeto é desenvolvida pelo poeta pernambucano na exploração emotiva do mundo que ele percorre com sensibilidade em relação a seus objetos: à miséria social, à cidade, ao nordestino e à mulher, cujas imagens estão sempre veladas pela construção da linguagem, mas não só. Além disso, a afirmação do crítico sobre a existência de uma expressão lírica na poesia de João Cabral não tem relação com a lírica enquanto expressão pessoal e confessional, mas corresponde à acepção de Hugo Friedrich no livro *Estrutura da lírica moderna* (1978), que entende o ser lírico na modernidade como ser-de-linguagem. Na poética de João Cabral:

No *modus operandi* da sua poética, inscrita em linguagem elevada, a tensão entre *vida afetiva* e *sensibilidade intelectual* abre-se num lirismo cuja força poética se enraíza menos na exposição de experiências empíricas particulares que na trama das relações verbais. (ANDRADE, 2008, p. 67)

Desta forma, para Janilto Andrade, o lirismo erótico cabralino é impulsionado pelos excitantes da *vida afetiva* e da *sensibilidade intelectual* que produzem e projetam sugestões imagéticas no leitor por meio de um jogo sedutor da linguagem que revela e oculta a geografia feminina presente na mulher-cidade, na cidade-mulher, na bailadora, na casa, na terra. O crítico ainda ressaltou que não pretendeu caracterizar João Cabral como um poeta erótico, mas um admirável poeta que tratou do erotismo com requinte, dando às suas imagens um tom misterioso e insinuante, mantendo-se afastado de palavras cruas e de obscenidades. Na racionalidade científica, os elementos da vida afetiva - a sensibilidade e os sentimentos do ser humano - são dissociados e definidos por ela como irracionais, mas eles sempre estiveram presentes na poesia cabralina, como afirmou Janilto Andrade.

Outras estratégias foram, ainda, possíveis. Por exemplo, o estudo crítico de Elizângela Gonçalves Pinheiro, intitulado *Cantares e cantadores: Castro Alves, João Cabral de Melo Neto e Elomar Figueira Mello* (2009), investigou inúmeros folhetos de cordel, examinou a produção artística de vários cantadores e concluiu que *Cachoeira de Paulo Afonso* e *Os escravos*, de Castro Aves, *Morte e vida Severina* e *Auto do frade*, de João Cabral de Melo Neto, e *Das barrancas do rio Gavião* e *Na quadrada das águas perdidas*, de Elomar Figueira Mello, apresentam características das canções populares, como a forma simples e o ritmo longo de modo geral.

Na poesia de João Cabral, as reminiscências às cantigas medievais e à épica cotidiana são aproveitadas para ilustrar as falas do povo em *Auto do frade*. Tanto em *Morte e vida Severina* quanto em *Auto do frade*, Pinheiro observou que João Cabral se aproxima mais do coletivo e das experiências externas do mundo, ou seja, a subjetividade interior é

transformada em exterior, consolidando o imaginário coletivo da vida real dos homens por meio dos elementos prosaicos. Assim, ao estudar os elementos externos à obra, Elizângela Gonçalves Pinheiro saiu do texto fechado e se abriu para ler os elementos das cantigas medievais e dos sertanejos brasileiros na prosa de *Morte e vida Severina* e *Auto do frade* em um estudo que cruza ritmos, vozes e compassos da tradição oral, fundamentando-se em uma ideia de imaginário coletivo.

Ricardo Souza de Carvalho também se situa nesta lógica: em seu livro *A Espanha de João Cabral²¹ e Murilo* (2011), tese publicada em 2006 com o título *Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*, o crítico realizou uma abordagem dos elementos extraliterários à obra dos dois escritores: cartas, depoimentos, traduções, epígrafes e poemas serviram de material para compreender a configuração das obras de ambos. A pesquisa foi realizada em acervos de escritores espanhóis, particulares ou públicos, espalhados pelas suas cidades natais, do Puerto de Santa María em Cadiz (Fundación Rafael Alberti) a Barcelona (Fundación Joan Brossa). Estes documentos oferecem fundamentação à crítica genética, à história e à crítica literária, pois retratam uma rede de contribuições entre poetas brasileiros, artistas e poetas espanhóis.

Com o objetivo de defender o trabalho de pesquisa em fontes²², muitas vezes desvalorizado na análise literária, pelo motivo já apresentado sobre a leitura estrutural, Ricardo Souza de Carvalho retomou as palavras de Sérgio Buarque de Holanda a respeito da importância do ensaio *Joan Miró*, escrito por João Cabral²³:

Para bem entender um poeta, com a visão necessariamente relativista que pertence a toda crítica séria, importa procurá-la inclusive fora de sua obra poética e também, se possível, fora de seus escritos. Nada, neste caso, é inteiramente inútil, nada se perderá, para uma interpretação conscienciosa, ainda quando atinente apenas aos dados estéticos (HOLANDA *apud* CARVALHO, 2011, p. 50)

²¹ Nesta perspectiva de influências espanhola na obra de João Cabral de Melo Neto, publiquei, em 2015, o artigo *A religião como manifestação cultural na obra Sevilha andando, de João Cabral de Melo Neto* (2015). Neste trabalho, pretendi abordar a religião no poema ‘Semana Santa’ de “Andando Sevilha”, segunda parte do livro *Sevilha andando* (1989), em torno dos aspectos populares e coletivos, uma vez que a identificação de João Cabral com a cidade de Sevilha e a produção literária espanhola se dá pelo caráter tradicional-popular, ou seja, pela fusão entre o coletivo das festas e a cultura espanhola e pela tradição literária espanhola dos *romanceros* e dos *cancioneiros*. Sobre este tema, defendi em 2013 a dissertação *Sevilha na poesia de João Cabral de Melo Neto*

²² O estudo crítico de Ricardo Sousa de Carvalho não se constituiu apenas de fontes, mas ele também visitou a consagrada crítica cabralina: João Alexandre Barbosa, Haroldo de Campos, Antonio Candido, Lauro Escorel, Modesto Carone, Luiz Costa Lima, José Guilherme Merquior, Antonio Carlos Secchin.

²³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “João Cabral de Melo Neto” In *O espírito e a letra. Estudos de crítica literária*. v. 2. 1948-1959. Edição de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 518.

Para compreender a trajetória poética de João Cabral, Ricardo Souza de Carvalho adentrou o universo de leituras e leitores espanhóis do poeta pernambucano – Geração de 27²⁴; o contato do poeta pernambucano com um grupo de poetas catalães: Joan Brossa, Arnau Puig e os pintores Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç e Josep Tharrats e com o pintor Joan Miró; as traduções e os estudos da poesia cabralina por Ángel Crespo e Gabino-Alejandro Carriedo; fotos de João Cabral com artistas espanhóis; Paisagens e figuras da Espanha de Cabral em seus poemas²⁵.

Em um primeiro momento, destaca Carvalho, de *Paisagens com figuras* a *A educação pela pedra*, descrevem-se paisagens, artes e condutas, como modelos estéticos e até mesmo éticos; nas três últimas obras publicadas, narrou-se sobre uma Andaluzia e uma Sevilha que não foram vistas nem pelo olhar exótico do estrangeiro, nem pelo olhar preconceituoso das demais regiões espanholas, da Igreja e do Estado, mas sim por um “poeta cronista” que soube expressar as contradições dessa cultura. Neste caso, as questões extraliterárias foram importantes para reconhecer um projeto poético distanciado de uma visão racional e voltado para construir o “humano”, ou ainda, as questões sociais que cada vez mais preocupariam João Cabral.

Pelo mesmo caminho, o livro de Janaina de Alencar Mota e Silva Marandola, *Caminhos de morte e de vida: o geográfico e o telúrico no rio Severino de João Cabral de Melo Neto* (2011), ultrapassou os muros da literatura ao entrelaçar o discurso geográfico ao discurso literário. Marandola esclareceu que o interesse geográfico pela arte e pela literatura sistematizou-se a partir dos estudos humanistas na década de 1970, quando um grupo de geógrafos ocupados em opor-se ao positivismo e a uma visão racionalista exacerbada da ciência se organizou e procurou outras orientações teóricas e metodológicas para a Geografia, como explica a autora:

Este movimento humanista resgata o sentido do humanismo renascentista de valorizar o papel do homem em todas as suas dimensões, recolocando a arte no espectro da ciência. (MARANDOLA JR., 2005) Esta geografia humanista promove o resgate da intuição, da percepção e da emoção, fornecendo um lugar próprio para os estudos de obras e manifestações artísticas na ciência geográfica, estando ligados

²⁴ Geração de 27 se refere a um grupo de espanhóis, cujo interesse era o retorno aos clássicos do “Siglo de Oro” e a imagem poética de Góngora. Os principais poetas desta geração são Pedro Salinas, Federico Garcia Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Joaquim Romero Murube e Jorge Guillén.

²⁵ A Espanha de Cabral é mais a da “paisagem com figuras”, com toureiros, bailarinas e cantores de flamenco, do que a dos livros e das obras de arte. Nesse reduzido repertório de temas, os elementos de uma Espanha “exótica” ou “folclórica” passaram a ancorar firmemente um projeto poético. A partir de *Paisagens com figuras*, quase todas as coletâneas do poeta incorporaram a temática espanhola, recebendo sua síntese em *Sevilha andando* (1989). Essa constância estimulou seleções como a de Ángel Crespo e Pilar Gómez Bedate, *Poemas sobre España de João Cabral de Melo Neto* (1964) e a da editora Nova Fronteira, *Poemas sevilhanos* (1999) (CARVALHO, 2011, p. 163).

em seu desenvolvimento aos estudos de percepção e cognição do meio ambiente. (AMORIM FILHO, 1987; OLIVEIRA, 2004) (MARANDOLA, 2011, p. 15)

Apesar desta visão humanista, paradoxalmente, Marandola não conseguiu ultrapassar as barreiras do racionalismo, endossado pelos estudos científicistas da obra literária, pois, em alguns trechos de seu estudo crítico, ressaltou que:

O racionalismo cabralino não admite tal primazia da experiência sobre a razão, mantendo a primeira sempre subordinada à segunda. Em toda sua obra, a experiência sempre aparecerá como memória entendida por Cabral como fundamental, mas apenas como matéria-prima de sua obra. A poética estava na forma, no moldar a memória: não nela mesma. (MARANDOLA, 2011, p. 42)

A subordinação da experiência à razão, por conta de uma poética da forma, limita-se a confirmar o privilégio da forma por meio da diferenciação e da classificação dos elementos da estrutura da obra, identificando normas e relações, sem dizer sobre o literário, no sentido de questionamento das condições de possibilidade da arte; o que nos leva a pensar que Marandola não assumiu todas as consequências do humanismo geográfico. Ora, não poderíamos pensar, inversamente, que adquirimos a razão pela experiência sensorial; que a memória realiza a manutenção da subjetividade e fortalece as individualidades capazes de fazer dos ofícios estéticos uma forma humanizadora? Janaina Marandola chegou à seguinte conciliação:

Embora racional, a poesia de João Cabral está embebida de seu mundo vivido. Mas não é uma transcrição de experiências, antes, ele transforma e molda a concretude geográfica à sua maneira, dando à sua poesia uma estética única: conceitual, telúrica e profundamente geográfica. (MARANDOLA, 2011, p. 50)

A contradição, marcada pela conjunção adversativa “embora”, sobre a poesia de João Cabral ser racional, mas estar embebida de seu mundo vivido, pode ser pensada enquanto tensão, não como superioridade do racional sobre a experiência subjetiva do poeta, pois ele não se restringe à lógica do conhecimento científico e nem se entrega totalmente à espontaneidade da emoção, mas ele se coloca subjetivamente em posição histórica. Esta ideia da superioridade do racional levou à conclusão, por exemplo, que mesmo *Morte e vida Severina*, com suas especificidades, é tão fiel ao estilo e estética do poeta quanto qualquer outro de seus poemas, pois “a racionalidade, não a ideologia, é sua motivação e objetivo principal. Reafirma-se assim sua afinidade com uma ciência racionalista e seu distanciamento de uma ciência e pensamentos engajados”. (MARANDOLA, 2011, p. 79). Lemos, nesta citação, a negação, a nosso ver, insuficientemente fundada da existência de um pensamento engajado do poeta, mesmo em um livro como *Morte e vida Severina*. Sendo assim, para

Janaina Marandola, a obra de João Cabral é um exemplo de uso racional do espaço telúrico enquanto base de toda composição de sua obra. A presença sempre marcante desta espacialidade na obra de João Cabral estaria ligada ao objetivo do poeta de aproximar a produção artística do trabalho racional científico, que a autora definiu como sendo a motivação das pesquisas empreendidas por Cabral no sentido de adquirir as precisões geográficas e históricas das descrições nos poemas. O que também vem a significar que o racional científico reconhecido por Janaina Marandola se refere às pesquisas documentais de João Cabral. Nasce aí a confusão de seu estudo que pensa a obra como uma ciência, ou melhor, que pensa que a obra se realiza pela pesquisa científica com base em fatos empíricos e não pela percepção livre e pela imaginação, as quais transcendem os domínios do conhecimento lógico e teórico²⁶.

A inclusão deste estudo nesta primeira parte justifica o título de nossa subseção, e mostra que algumas tentativas de sair do estruturalismo (isto é, do texto fechado, como é o caso deste estudo geográfico) nem sempre vence a barreira da visão racionalista acerca de João Cabral. Marandola fecha o estudo falando do “rio” como a conexão simbólica entre sujeito e espaço geográfico, chamando a atenção para os três níveis em que ela se realiza: a história pessoal do poeta com o Capibaribe, a história do Nordeste e o Capibaribe e a história da humanidade e os rios. Ora esta conexão do rio-homem-espaço, que é justamente simbólica e construída imaginativamente nos poemas, não indica uma forma racional científica de composição, mesmo que o poeta tenha se valido de pesquisas documentais e geográficas; de certa forma, elas são selecionadas subjetivamente pelo poeta na hora da elaboração simbólica.

No livro *Imaginando João Cabral imaginando* (2014), Cristina Henrique da Costa discutiu abertamente com a crítica e questionou o conceito de racionalidade que se aplicou sempre ao poeta pernambucano²⁷. Este estudo desfaz o mito do poeta objetivo e realista, uma vez que, para a autora, João Cabral “nunca deixou de imaginar um mundo pessoal, afetivo, pleno de sentimento e subjetivo”. A tese central da pesquisadora é que as competências estrutural e simbólica de João Cabral devem ser atribuídas à sua imaginação criadora e não à racionalidade.

²⁶ Referências da crítica sobre a obra de João Cabral presentes neste estudo: BARBOSA, João A. A lição de poesia de João Cabral. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *João Cabral de Melo Neto*. CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. CAMPOS, Maria do C. (org.). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFRGS, 1995. FERNANDES, Mércia. *A questão urbana na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 2005 (dissertação). VERNIERI, Susana. *O Capibaribe de João Cabral em o Cão sem plumas e O rio: Duas águas?* São Paulo: Annablume, 1999.

²⁷ A autora já questionara este conceito em sua tese de 2002 publicada na França.

Este ensaio de Cristina Henrique da Costa está dividido em três partes: “Salvando o sujeito”, “O poeta incandescente” e “Moído pelo engenho”, cada uma contendo três capítulos. Na primeira parte, a autora ressaltou que, em João Cabral, há certa vivência pessoal insubmissa da crise da representação, amparada pela exigência formal e teórica da tradição simbolista-racionalista, mas desviada pela situação histórica de opressão em que ecoou a fase mais problemática da Poética mallarmaica²⁸, que influenciou o poeta pernambucano. Por isso, a escolha do jovem poeta pela corrosão afirmativa da estética surrealista, já em 1938 nos primeiros poemas, é uma prova do peso da realidade histórica em sua escritura contra a armadilha da falsa alternativa simbolista entre falar ou não falar da “realidade”.

No auge das leituras críticas racionalistas, a apresentação da obra de João Cabral consistia em valorizar a coerência racional do projeto global do poeta, baseada num discurso lógico, que demonstrava a existência de um verdadeiro “plano” cabralino para controlar a linguagem pela razão. Segundo a pesquisadora, outra vertente conceitual – estruturalista e semiótica – contentou-se com ignorar, junto com a ideia de criação intencional, qualquer juízo de valores assumidamente estético, “deixando a tarefa da glorificação de João Cabral com o paratexto, no qual tudo tem ar de científica demonstração” (COSTA, C.H. 2014, p. 81). Mesmo que hoje a leitura estruturalista e semiótica tenham deixado de ser hegemônica, afirma a pesquisadora, o preconceito racional subsiste, “ora preconizando certa filiação valeryana, ora prolongando ainda a ideia de autonomia do texto, ora com a finalidade exatamente oposta de contestação do estruturalismo, mas em nome da realidade, ou da missão da poesia supostamente dotada de *voz ontológica*” (COSTA C.H., 2014, p. 82). Para Cristina Henrique da Costa, uma das consequências da priorização da imaginação está na possibilidade de questionamento do poder objetivante dos signos: “pedra” não significa solidez, e muito menos realidade objetiva; significa provação da diferença e do prolongamento em relação à perda, diz a autora. (COSTA C.H., 2014). Trata-se de criar imagens²⁹.

²⁸ Cristina Henrique da Costa aproximou João Cabral da teoria poética de Mallarmé, “cuja crítica da realidade também passou pelo questionamento do vínculo habitual entre ver, saber e fazer. Questionando o ‘eu’ individual, em suas míseras mistificações pessoais, Mallarmé pensou a poesia enquanto resultado da prática negativa do silêncio subjetivo com vistas à obtenção de alguma (quase impossível) linguagem outra. Em suma, recebeu o ‘não ver’ e o ‘não saber’ enquanto condições necessárias do ‘fazer’”. (COSTA C.H., 2014, p. 53)

²⁹ “Em primeiro lugar, enquanto para construir retoricamente uma metáfora é preciso apoiar-se na semelhança entre duas coisas, ou na correspondência entre elas fixada pelo código retórico, de maneira a substituir uma por outra, o caso da imagem é diferente. Para criar uma imagem, precisa-se de uma aproximação sem substituição; isto é, ao contrário da metáfora, precisa-se de duas coisas que não se parecem na percepção habitual, nem se correspondem retoricamente, mas que por isso mesmo comparecem “juntas”, na imagem, sem substituição. Sem explicação prévia e sem causa possível. Em segundo lugar, mesmo quando a metáfora estende-se ao plano semântico do discurso, definindo-se como obra de predicação impertinente e como processo criativo e vivo, como está em P. Ricoeur, é preciso ainda discutir se, para construí-la, parte-se da intenção de desvio criativo em relação ao uso comum da linguagem por uma comunidade falante em dado momento histórico. Dependendo da

A segunda parte do livro, “O poeta incandescente”, discute a questão da estrutura da poesia de João Cabral, que a pesquisadora identifica como o traço mallarmaico dominante do poeta, isto é, como um traço estético mais do que ontológico, o que a conduz a questionar a relação entre poesia e “realidade” em ambos os poetas, diferentes neste ponto de Valéry³⁰. A hipótese da pesquisadora é que João Cabral e Mallarmé se aproximam pela aversão ao conceitual; “o mallarmeísmo anticonceitual de João Cabral leva-o a ter estrutura – *une*; mas pessoal – *autre*”. (COSTA C.H., 2014, p. 160). Sobre esta questão estrutural, Cristina Henrique da Costa afirmou que os poemas d’*O engenheiro* são, do ponto de vista formal, experiências estruturais que aproveitam, aprofundam e ultrapassam a “combinatória cabralina” de Mallarmé com Reverdy, mantendo neste ponto certa coerência relativamente às opções estéticas, amplamente confessadas por João Cabral, na época de sua publicação. *O cão sem plumas* constitui a melhor e mais definitiva “experiência cabralina de enxerto reverdyano numa estrutura mallarmeana *alterada*, resultando na multiplicação ao infinito da capacidade figurativa da imagem poética captada no espelhamento universal do movimento”³¹ (COSTA, C.H. 2014, p. 174) Ainda sobre *O cão sem plumas*, a pesquisadora ressaltou que o “real”, que aparece pela primeira vez na obra cabralina, não se refere apenas à liberdade conquistada pelo poema para *falar* do real, como também à liberdade de *escolher* o real. Assim, desta dinâmica de falar do real e escolher o real resulta a impossibilidade de demonstração da referencialidade objetiva do poema. Isto explica que, na terceira parte do livro, “Moído pelo engenho”, em “Atravessando um deserto”, Cristina Henrique da Costa afirme que a dinâmica simbólica da pedra de João Cabral não é nada racional; há duas realidades da pedra: a referencial (*o Sertão*) e a concreta em que se manifesta tanto a recusa pelo poeta da referencialidade, enquanto ponto de partida da poesia, quanto o inconformismo com a ausência de referencialidade do poema.

Como João Cabral, ao contrário do que se afirma geralmente, é complexo, Cristina Henrique da Costa constrói para ele uma posição diferente da de Mallarmé no que tange a relação do poeta com o vazio. É o que mostram as imagens do corpo, espécie de

resposta a esta questão do desvio criativo, a diferença conceitual entre imagem e metáfora persiste, se considerarmos que a imagem consiste na insistência na literalidade das palavras que a compõem”. (COSTA C.H., 2014, p. 135)

³⁰ “Se em Valéry o poema precisa também ser pensado enquanto projeto, o pensamento do poema jamais coincide com o objeto feito”. (COSTA C.H., 2014, p. 157)

³¹ “Desta combinação entre imagem e estrutura depende a captação ao mesmo subjetiva e cósmica do movimento. A trajetória mallarmeana *alterada* vai da fixidez do signo, trazida para dentro do poema, e leva à imaginação do movimento cósmico; e a trajetória reverdyana vai da aproximação espiritual e sentimental, pela imagem, de realidades afastadas, até a *mimesis* do real. De fato, o que se nega o tempo todo não é a relação mimética, e sim o caminho, pelo signo, para chegar a ela; qualquer fixidez, qualquer paralisia será tratada como morte conjunta da poesia e do real”. (COSTA C.H., 2014, p. 174)

conquista sobre o nada na obra do Pernambucano, isto é, estratégias de resistência em relação ao vazio da criação, como está, por exemplo, em certa imaginação das bocas vinculada ao processo “nadificante”, bocas que aparecem abundantemente nos textos do poeta, muito mais que os olhos. Tais bocas e ameaças de bocas na obra cabralina aparecem, segundo Cristina Henrique da Costa, metamorfoseadas em poças, em poço fundo, em forno, em bueiros de usina, e a boca permanece constantemente um orifício perigoso.

*Psicologia da composição*³² é, para a pesquisadora, o livro mais difícil de João Cabral. O assunto desses poemas não é a metapoética do vazio, nem pode ser um juízo claro sobre o vazio, e muito menos uma escolha estética definível racionalmente. Estes poemas exprimem apenas uma posição subjetiva, imbuída de sentimento diante do vazio, dada a dimensão autoimplicada do sujeito do discurso poético. Para a pesquisadora, a lógica do poeta do livro de 1947, de encenar-se na posição subjetiva diante do vazio, desvela o aspecto mais importante da sua *Psicologia da composição* poética: “a contradição entre, por um lado, a necessidade do tempo histórico enquanto categoria desestabilizadora do tempo abstrato da fabricação racional do artefato e, por outro lado, a negação da história concreta enquanto obstrução da possibilidade do ideal” (COSTA C.H., 2014, p. 294).

É esta contradição criadora de um tempo histórico impossível que produz “O complexo referencial de João Cabral”, título do penúltimo capítulo do livro de Cristina Henrique da Costa, marcado pela descoberta de uma ambivalência de João Cabral diante da potência do real. “O cerne do drama”, diz ela, “é o sentimento de uma poesia que não passa por desafios de objetividade e sim pela tarefa subjetiva de catalisar o negativo acolhido como essência da realidade” (COSTA C.H., 2014, p. 326). Para Cristina Henrique da Costa, o referencial, longe de ser objetivo, é testemunho subjetivo da negatividade paradoxalmente produtiva do vazio do “real real”.

Nas análises dos poemas “O mar e o canavial” e “O canavial e o mar” – *A educação pela pedra* -, a autora insistiu na ligação entre o significado subjetivo do universo referencial e o caminho materialista pelo qual a poesia cabralina enveredou, uma vez que “reduzir paisagens inteiras à beleza de uma matéria é não só vivê-las na profundidade do elemento, como ensina Bachelard, como também é, no caso específico de João Cabral, reviver

³² O livro foi escrito entre 1946 e 1947 (amadurecido no Brasil, arrematado em Barcelona), dividido em três longos poemas (“Fábula de Anfion”, “Antiode”, “Psicologia da composição” propriamente dito). Os poemas foram vistos como metapoético. Para a crítica, os três poemas seriam: antimito, antivida e anti-história. Cristina Henrique da Costa reconheceu que o livro abunda em referências a sua própria filiação racionalista, a começar pelo título, alusão ao famoso *Philosophy of composition* de Edgar Allan Poe, ensaio traduzido por Baudelaire, e que originou a tomada de consciência por Mallarmé do problema da criação.

nelas o próprio açúcar enquanto elemento redutor de natureza, de cultura e de história”. (COSTA C.H., 2014, p. 360).

Finalmente, como se vê no último capítulo do livro, a hipótese da autora é que a violência da rejeição cabralina da história e a conseqüente crítica de João Cabral da ideologia sociológica de Gilberto Freyre estão vinculadas ao tema da pureza do resguardo de Pernambuco e revelam ainda a resistência subjetiva muito pessoal do poeta a desvelar o ideal pernambucano que determina sua ética poética. No estudo do poema “Psicanálise do açúcar” (*A educação pela pedra*), Cristina Henrique da Costa afirmou que João Cabral, ao identificar na fabricação do açúcar a presença de um “fundo antigo”, denuncia uma situação histórica negativa de exploração do povo, sem que nada tenha mudado com a vinda das usinas. Por isso, para a autora, a relação de João Cabral com a modernidade³³, enquanto modalidade histórica do Nordeste, é de decepção: “o ‘moderno’ mente porque finge a linguagem que transforma, para melhor transformar a linguagem em algo que não transforma positivamente” (COSTA C.H., 2014, p. 387).

O mal entendido quanto à forma poética cabralina de lidar com o real resultaria do fato de o pernambucano ter que “lutar em duas frentes”, com dois problemas estéticos antitéticos: não ser racional e não ser sentimental (no sentido de ter uma atitude puramente romântica) – e esta contradição será resolvida por João Cabral poeticamente, ou seja, simbolicamente e imaginativamente, como propôs a Costa em seu ensaio.

Estes estudos se mostram contrários à visão racionalista e estruturalista do conjunto da obra de João Cabral, questionando o estatuto da expressão “poeta engenheiro” que provocou contradições na leitura crítica de sua obra, como mencionamos no estudo crítico de Janaina de Alencar Mota e Silva Marandola (2011) que, apesar de ter proposto uma visão humanista por meio do geográfico e do telúrico, não conseguiu ultrapassar as barreiras do racionalismo cientificista que enfatiza o trabalho artesanal da linguagem. Isto não quer dizer que não existe trabalho com a linguagem nos poemas cabralinos, sobretudo nos livros *O engenheiro*, *Psicologia da composição* e *A educação pela pedra*, mas a leitura centrada nestas questões de linguagem e estrutura reduz a obra à objetividade e ao que é lógico, ao invés de ler a singularidade da obra inserida no contexto de escrita que, de certa forma, se relaciona com as reflexões éticas e estéticas do poeta, ou melhor, da exploração subjetiva do mundo.

³³ “N’A escola das facas, as ruínas dos engenhos, uma vez consumada a mastigação da própria aristocracia punida, redimem-na ainda no rastro da presença cultural-sentimental: uma presença que, nesse universo canavieiro insistentemente bucal, é, apesar de tudo, a da elite, cujo legado o poeta descreve em termos simétricos e opostos àqueles que seu primo usou para valorizar nossos escravos, quase que pirraça contra Gilberto. Pois o que ficou para João Cabral foi o que, da elite arruinada, a “moenda do tempo ainda não mastigou”, em meio àqueles escombros de sua civilização” (COSTA C.H., 2014, p. 404-405).

Retomo aqui a tese do livro de Cristina Henrique da Costa (2014) de que as competências “estrutural e simbólica de João Cabral devem ser atribuídas à sua imaginação criadora e não à racionalidade”, uma vez que o processo criativo está relacionado à subjetividade de João Cabral para representar e refletir sobre o mundo e o homem.

2) Ainda o poeta engenheiro: resquícios estruturalistas na leitura da obra cabralina

Contrariando a leitura dos estudos críticos anteriores, na leitura de alguns livros, teses e dissertações da fortuna crítica de João Cabral, encontramos a imagem de poeta engenheiro em estudos que realizaram uma análise formal e estrutural da obra do poeta pernambucano, como é o caso da tese de Gisele Alves, *O estudo dos compostos e fraseologismos criados por João Cabral de Melo Neto: proposta de estudo da coindexação semântica* (2013). Neste trabalho, a autora teve como objetivo levantar, descrever e analisar as criações lexicais, mais especificamente as palavras compostas e os fraseologismos, criados e empregados por João Cabral em sua obra poética, verificando os processos semânticos que coordenam as novas criações lexicais e, conseqüentemente, a instauração de novos sentidos no interior da poesia em estudo. A pesquisadora optou ainda por trabalhar com a primeira edição de cada obra do poeta pernambucano a fim de evitar as reedições que realizam alterações e substituições³⁴.

Podemos ser interessante destacar que Gisele Alves concluiu a sua pesquisa relatando o percentual de algumas ocorrências linguístico-semântica na obra de João Cabral como: processo de personificação em 2,41 % dos casos analisados; recurso à figura pleonástica em 6,76 % dos casos; recurso às figuras da ironia e da sinestesia ocorre, respectivamente, a 0,96 % e 0,48 % dos processos semânticos geradores de sentidos nos compostos que constituem o *corpus* de análise. O processo metonímico aparece numa proporção insignificante no *corpus*, correspondendo a 5,48 % dos casos apresentados; a figura semântica do pleonasma aparece

³⁴ *Poesias completas* (1968), Editora Sabiá, na cidade do Rio de Janeiro que reúne os seguintes poemas *Pedra do Sono* (1942), *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947), *Fábula de Anfion* (1947), *Antiode* (1947), *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1954), *Dois águas* (1956), *Morte e vida severina* (1956), *Paisagens com figuras* (1956), *Uma faca só lâmina* (1956), *Quaderna* (1960), *Dois parlamentos* (1961), *Serial* (1961), *Terceira feira* (1961), *A educação pela pedra* (1966); o livro *Agrestes*, primeira edição, de 1985, publicado pela Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, na cidade do Rio de Janeiro; *Crime na Calle Relator*, primeira edição, de 1987, publicado pela Editora Nova Fronteira, na cidade do Rio de Janeiro; *Primeiros poemas*, primeira edição, de 1990, publicado no Rio de Janeiro, pela Faculdade de Letras, da UFRJ; *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*, primeira edição, de 1985, organizado e editado por Antônio Carlos Secchin, publicado pela Global Editora, em São Paulo; *Poemas pernambucanos*, primeira edição, publicado em 1988, pela Editora Nova Fronteira, na cidade do Rio de Janeiro; e *Poemas sevilhanos*, primeira edição, publicado em 1992, pela Editora Nova Fronteira, também no Rio de Janeiro.

em 3,65 % dos fraseologismos enquanto a antítese e a sinestesia ocupam uma representatividade de 0,6 %. A pesquisadora adotou um modelo de análise formal e estrutural ao estudar as unidades lexicais e os registros no dicionário de Língua Portuguesa. Neste caso, a validade do estudo consiste em preparar uma explicação da semântica cabralina, mas seria abusivo extrapolar, afirmando que a verdade do texto da obra seja o resultado deste tipo de objetivação do poema.

A tese de Francisco José Alves Gonçalves, *Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto. Análise textual e prototextual* (2011), também abordou as questões linguísticas no estudo dos manuscritos de alguns poemas de João Cabral. O objetivo foi saber se o pensamento cabralino da criação se coaduna com o modelo eidético, ou arquitetônico, no qual a criação é concebida como um processo completamente controlado e “pré-visto”, ou se, diferentemente, participa do modelo poiético, que inclui a imprevisibilidade e a instabilidade na essência da factividade artística.

A pesquisa de Francisco Gonçalves foi dividida em três partes: “A criação como objeto científico”; “Representação da criação na obra de João Cabral de Melo Neto”; “Prática da criação: os manuscritos de João Cabral de Melo Neto”. Francisco Gonçalves abordou primeiro a poiética³⁵ da criação na versão proposta por René Passeron que tem como elemento fundamental a imprevisibilidade do processo criativo; a crítica genética, concebida por linguistas que observam a conduta criativa por meio da análise dos traços materiais da gênese da obra³⁶; e o método linguístico de interpretação do manuscrito, a paráfrase³⁷, definida como reformulação discursiva presente nos traços da operação de substituição de formas linguísticas por outras no processo de elaboração textual.

Francisco Gonçalves realizou em seguida uma leitura *poieticamente orientada* de poemas metalinguísticos de João Cabral e destacou que os valores processuais não programáticos da criação podem ser encontrados na obra do poeta como em seus livros *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da composição com a Fábula de Afion e Antiode* (1947), nos quais o poeta pernambucano representa a criação por meio do “espaço-tempo instável” da

³⁵ “A poiética – e desde Paul Valéry – está, sobretudo, calcada na observação que artistas-filósofos, ou artistas pesquisadores, fizeram de seu próprio trabalho criativo, no conhecimento íntimo do processo de criação”. (GONÇALVES, 2011 p. 55)

³⁶ Divergências entre crítica genética e poiética: “A crítica genética se interessa pelas operações escritas enquanto materializadas nos manuscritos, reconstituindo a gênese *retrospectivamente*; a poiética, por seu turno, pensa o ato criativo independentemente da existência ou não de seu traço, abordando a instauração da obra de uma maneira *inspectiva*”. (GONÇALVES, 2001, p. 96-97)

³⁷ Francisco Gonçalves apresentou duas concepções de paráfrase. A primeira, paráfrase como relação de equivalência, terá seus pressupostos revelados a partir da teoria linguística de Bernard Pottier. A segunda, paráfrase como relação de assimetria, a partir da teoria proposta por Catherine Fuchs.

página branca e de noções e modalidades, expressas em “metáforas vitalistas” que relativizam o controle total do processo criativo.

Por fim, em “Prática da criação: os manuscritos de João Cabral de Melo Neto”, o fazer literário como reformulação (paráfrase) contínua de um texto anterior será estudado como a atividade mesma de escrita, e isto por meio da análise dos traços manuscritos da conduta de João Cabral em poemas dos livros *Serial* (mudança do título do livro, “Velório de um comendador”, “Escritos com o corpo”, “Graciliano Ramos”); *A educação pela pedra* (“planta baixa”³⁸, notas metalinguísticas, “Uma ouriça”, “Fazer o seco, fazer o úmido”, “Habitar o tempo”, “Psicanálise do açúcar”, “A cana de açúcar de hoje”, “Catar feijão”) e *A escola das facas* (“O que se diz ao editor a propósito de poemas”, “Prosas da maré na Jaqueira”, “Descoberta da literatura”).

Para Francisco Gonçalves, tanto a poiética quanto a crítica genética - por meio do conceito de reformulação parafrásica, como produção de equivalências e assimetrias textuais que transformam e constituem as intenções de significação - possibilitaram mostrar que o processo criativo de João Cabral é imprevisível e instável; e não apagado pela racionalidade como a crítica tem retratado. Mas o problema desta abordagem de Gonçalves é pensar os manuscritos linguisticamente, como sendo apenas um trabalho com a linguagem, ou melhor, um processo parafrásico. Ora, se um poema se faz, desfaz e refaz, os acasos seguidos de escolhas não podem ser concebidos como racionais, pois as reformulações, as dúvidas, os processos de reescritura são ações subjetivas que demandam reflexão e estão ligadas a um princípio ético e estético de seu criador, portanto, a organização da obra não pode ser totalmente identificada somente por uma análise descritiva.

A dissertação de Wilquer Quadros dos Santos, *O poema narrativo em Crime na Calle Relator, de João Cabral de Melo Neto* (2011)³⁹, objetivou desvelar os núcleos temáticos que são revisitados nos poemas narrativos de *Crime na Calle Relator* (produzido entre 1985 e 1987) e analisar os preceitos vigentes do poema narrativo que permeiam a obra, em discrepância e aproximação com a ordem clássica, como: título, proposição, invocação, dedicatória, narração, epílogo, fábula, costumes, pensamentos e elocução. Para isto, o crítico

³⁸ “Planta baixa” do livro se refere às diversas mudanças micro-estruturais operadas pelo poeta, como mudanças das relações entre as unidades ou metades dos poemas, e entre as semi-partes de algumas unidades ou metades.

³⁹ No artigo “*O circo*” uma análise do poema narrativo de João Cabral de Melo Neto (2015), Samuel Carlos Melo realizou uma análise da narratividade do poema “O circo”, de João Cabral, publicado na obra *Crime na Calle Relator* (1987). O pesquisador apresentou um breve histórico sobre o poema narrativo na literatura ocidental, os elementos de sua composição convencionados pela tradição do gênero e a sua transformação, para, a partir destas informações, realizar a análise do poema, numa tentativa de compreender algumas peculiaridades do verso narrativo de João Cabral.

fez um levantamento dos principais aspectos do poema narrativo clássico, que tem seus maiores representantes em Homero, Virgílio e Camões, apontando o processo evolutivo do gênero até o Modernismo brasileiro.

No estudo dos aspectos narrativos modernos de *Crime na Calle Relator*, Wilquer dos Santos encontrou aproximações com a ordem clássica, como os títulos dos poemas que carregam o nome do herói ou mesmo o local da narrativa, o que anda em conformidade com o poema narrativo clássico⁴⁰. Entretanto, no poema narrativo clássico, o narrador atua em tempo e terras de Homero; ele é subordinado a uma figura de autoridade e a preceitos e valores coletivos. Em *Crime na Calle Relator*, o narrador oscilará entre diversos pontos de vista: ora ele se compatibiliza com os valores e atitudes do herói da épica clássica, ora empreende severa crítica ao herói e à sociedade que ele representa. O herói em *Crime na Calle Relator* não luta em nome da pátria, não é portador de caráter e pensamentos elevados, sua vida é mediana e sem grandes acontecimentos, é antes um lutador da própria sobrevivência e, por vezes, nem apontando qualidades como generosidade, bondade, compaixão, mas se coloca em plena consonância com os valores burgueses.

Wilquer Santos concluiu a sua dissertação afirmando que *Crime na Calle Relator* é constituído num polo de tensão entre alta literatura e literatura popular, em que os fatos prosaicos são descritos à similitude da literatura de cordel, e também recupera a imagem de grandes vultos da história e da literatura, bem como fatos oriundos da história Latino-americana.

A ênfase desta dissertação recai sobre o aspecto estrutural do poema narrativo de *Crime na Calle Relator* comparado ao poema narrativo clássico (ou seja, os valores situados fora da obra não são objeto de estudo), como também esta comparação não alcança fugir do esquema dualista de certa tensão que não se resolve; perspectiva de leitura que reencontramos no artigo de Wilquer dos Santos, *Crime na Calle Relator: o estatuto do herói e do narrador do poema narrativo moderno* em João Cabral de Melo Neto (2015).

A ideia de racionalidade poética no estudo dos poemas cabralinos está presente mesmo quando o assunto é a memória. Assim, na tese *Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira* (2011), Cláudia Coelho investigou como a poesia

⁴⁰ Exemplo citado por Wilquer Santos: “Crime na Calle Relator” (lugar), “A Tartaruga de Marselha” (lugar), “O Ferrageiro de Carmona” (herói e lugar), “Na Despedida de Sevilha” (lugar), “O Desembargador” (herói), “Funeral na Inglaterra” (lugar), “Rubem Braga” e o “Homem do Farol” (herói), “Antonio Silvino no Engenho do Poço” (herói e lugar), “Beco da Facada” (lugar), “Cenas da Vida de Joaquim Cardozo” (herói), “A Morte de Gallito” (herói).

cabralina evoluiu do referencial ao metapoético⁴¹ em um processo rigoroso e árduo de composição que, segundo a pesquisadora, atinge a sua máxima depuração em *A educação pela pedra*. Para Cláudia Coelho, “a poesia crítica exercida racionalmente cria uma poética que teoriza a si mesma, refletindo sobre seus próprios meios de construção” (COELHO, 2011, p. 7).

Analisando o livro *A educação pela pedra* com o mesmo ponto de vista linguístico já bastante ressaltado pela fortuna crítica cabralina, a autora defendeu que os poemas metalinguísticos, foco de seu estudo, partem da “representação mimética da realidade cotidiana externa e concreta como lugares, pessoas, coisas e, em especial, o fazer, para conseguir certo ar local sem cair no confessionalismo, tornando-se antilíricos por excelência” (COELHO, 2011, p. 86). Para Cláudia Coelho, a poesia de João Cabral não brota de dentro, não expressa os sentimentos do poeta, sendo antes uma poesia pétrea, seguindo rígidos padrões estéticos. Neste ponto, há uma contradição em seu estudo, pois se a memória do poeta está presente em seus poemas, como dizer que a poesia do poeta não brota de dentro? Para nós, a obra que pode brotar de dentro está também inserida num contexto social e histórico, o qual envolve concepções do homem e do mundo; as soluções técnicas são apenas a parte mais visível do processo.

Na dissertação *Metáforas de tempo e memória em João Cabral de Melo Neto* (2007), Regiane Cristina Fassi estudou imagem, tempo e memória em João Cabral. A autora realizou um estudo sobre a importância que o tempo e a memória adquiriram ao longo da existência humana, abordando as questões de tempo e memória na Grécia Arcaica ao dialogar com os livros *Confissões*, de Santo Agostinho, e *Matéria e memória, Memória e vida e A evolução criadora* de Henri Bergson; e a fortuna crítica sobre tempo e memória em João Cabral, trazendo estudos dos críticos Benedito Nunes (*João Cabral de Melo Neto – 1974*), Lauro Escorel (*A pedra e o rio – 1973*), Marta de Senna (*João Cabral: tempo e memória – 1980*), Marta Peixoto (*Poesia com coisas – 1983*), João Alexandre Barbosa (*A metáfora crítica – 1974*).

Sobre as figuras de linguagem relacionadas ao discurso metafórico (metáfora e alegoria), a análise de Regiane Cristina Fassi partiu da interpretação dessas figuras desde a tradição clássica greco-romana, passando pela Idade Média e chegando a alguns grupos contemporâneos, como os críticos Massaud Moisés (*Dicionário de termos literários – 1985*),

⁴¹ Obras críticas sobre João Cabral citadas na tese: BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 67-75. CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Paul Ricœur (*A metáfora viva* - 2000), Wolfgang Kayser (*Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura* – 1985) e João Adolfo Hansen (*Alegoria: construção e interpretação da metáfora* – 1987) com o intuito de apontar as características que as aproximam como figuras retóricas.

A conclusão de Regiane Cristina Fassi é de que o tempo e a memória são representados iconicamente em “coisas” até transformarem-se em formas, objetivando a ideia de tempo e memória e enfatizando o processo retórico de construção dos poemas estudados. Estão vedadas recordações da infância que poderiam impregnar a poesia de sentimentalismo e emotividade, e o que fica dessas lembranças é um didatismo que funciona como um antídoto contra a vulnerabilidade das emoções.

Em *Dois cães como objeto: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto. Aproximações com o cinema* (2009), dissertação defendida por José Roberto Araújo Godoy, a presença de elementos surrealistas correspondeu à estratégia de verificar se no livro *O cão sem plumas*, produzido oito anos após a publicação de *Pedra do sono*, a presença surrealista da poética cabralina desapareceu por completo ou se esta influência foi absorvida no amplo processo de construção artística no período de 1942 a 1950.

O crítico estabeleceu relações com procedimentos do cinema surrealista, em especial, as conexões entre montagem e metáfora e a utilização do símile como modo de composição do poeta, e mostrará que *O cão sem plumas* possui especificidades inéditas, como um instrumental retórico, a ordenação estrófica e a abordagem do contexto social por meio de novos modos de articulação, além de imagens, figurações linguísticas, nas quais o símile desempenha papel fundamental. Sobre a presença de elementos de base surrealista em *O cão sem plumas*, José Roberto Godoy se valeu das noções de Michel Riffaterre aplicadas nas análises de obras de teor explicitamente surrealista, como a poesia de Breton e Éluard.

Para José Roberto Godoy, os espelhamentos metafóricos e os desdobramentos reforçados ao longo da análise de *O cão sem plumas* reproduziram, dentro das especificidades do gênero poético e da materialidade da linguagem, processos comuns à montagem no campo cinematográfico. Desta forma, o procedimento verificável no “modo surrealista” de fazer filmes, alcançou soluções próximas às que João Cabral desenvolveu de forma única em *O cão sem plumas*. Neste estudo, as questões retóricas e de construção são bastante enfatizadas por Godoy para destacar os processos comuns no campo cinematográfico, dando mais ênfase aos aspectos estruturais da obra.

Além dos aspectos linguísticos e retóricos explorados no estudo da obra cabralina, a percepção visual, o plástico e o imagético também serviram de mote para abordar a poética

do poeta pernambucano. Em 2014, Ricardo Ramos Costa publicou o livro intitulado *Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró: a poesia como crítica de arte*⁴². Ricardo Ramos Costa encontrou em livros como *Pedra do sono* (1941), *O engenheiro* (1945), *Serial* (1961), *Museu de tudo* (1974) e *Agrestes* (1985) poemas que expressam o pensamento de João Cabral sobre vários artistas plásticos brasileiros e estrangeiros como Pablo Picasso, André Masson, Vicente do Rego Monteiro, Joan Brossa, Mondrian, Juan Gris, Mary Vieira, Vera Mindlin, Oscar Niemeyer, Franz Weissmann, Paul Klee e Francisco Brennand. Segundo Costa, foi a partir destas conexões que o poeta incorporou em sua poética uma revolução formal – cujo eixo reflexivo é a visualidade.

O crítico completa a ideia com um estudo comparativo da obra de João Cabral que inclui o ensaio sobre Joan Miró, com as obras do artista catalão, e organiza o estudo em torno dos eixos poesia x pintura, crítica x artes plásticas, poesia crítica x crítica poética. Enquanto o poeta pernambucano teria buscado se distanciar da lírica tradicional (em sua vertente romântica, ligada às sentimentalidades), procurando romper com a poesia de “inspiração”; Joan Miró cultivou a negatividade que se manifestou por meio da experimentação com a forma, abolindo a terceira dimensão para dar lugar ao dinâmico. Na comparação d’“As cores de Cabral nas cores de Miró”, título do terceiro capítulo, o crítico buscou referências no livro *Doutrina das cores* (1993) de J. W. Goethe para explorar as cores na obra de João Cabral e na pintura de Joan Miró e mostrar a ampla dependência da cor em relação à visão, ligada à percepção visual do poeta pernambucano.

Desta comparação entre João Cabral e Miró, Ricardo Ramos Costa concluiu que eles são artistas criadores de formas, precursores de uma estética original que cada um buscou por seus meios, produzindo uma nova ordem artística. Apesar dos aspectos comuns analisados como a construção lírica crítico-discursiva, os princípios de fragmentação, a negatividade de recusa à *mimesis*, entranhados, sobretudo, em todo o trajeto poético de João Cabral, ambos os artistas representam duas constelações próprias, cujos ritmos seguem compassos por vezes muito distintos:

Para um: palavra coisa, objeto concreto, agonia do verso que tem sede de cor. Para outro: poesia, poema-pintura, signo-palavra que se expande no quadro. Materializações negativas que, ao silenciar, produzem ecos. Estes são caminhos que nos levaram de um ao outro. Entre eles, a construção de uma poética da visualidade. (COSTA, 2014, p. 207)

⁴² Tese defendida em 2012 na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Aguinaldo Gonçalves, no livro *Transição & permanência: Miró/ João Cabral: da tela ao texto* (1989), também realizou um estudo comparativo das obras dos dois artistas em suas relações intertextuais.

Para nós, o poeta pernambucano não é apenas um criador de formas e nem tenta controlar a linguagem pela razão ao usar palavras coisas e objetos concretos de uma realidade objetiva; estes objetos e coisas possuem um sentido subjetivo na poesia, pois são imagens criadas pela imaginação do “eu”. Desta forma, a poética da visualidade em João Cabral não é objetiva, pois podemos pensar que suas visões são recriadas imaginativamente⁴³.

Helânia Cunha de Sousa Cardoso, em sua tese *A poesia de João Cabral e as artes Espanholas* (2007), também propôs uma leitura da poesia de João Cabral a partir de suas relações com as artes, mas, neste caso, ela evidenciou os modos de estruturação da linguagem cabralina em comparação com formas e articulações estruturais utilizadas nas linguagens da arquitetura, da literatura, da pintura, da dança e da música espanholas. Para a autora, a concepção que João Cabral tem de objetividade em arte ultrapassa a visão racionalista cartesiana; é uma racionalidade estética que implica também um ato reflexivo fenomenológico, na perspectiva da fenomenologia da percepção. Assim, segundo a autora, a busca do *visível* como categoria fenomenológica é o traço fundamental do lirismo de João Cabral, o qual marca a linguagem cabralina de *Pedra do sono* (1942) a *Sevilha andando* (1989).

A autora também ilustrou alguns dos possíveis procedimentos composicionais que aproximam a poesia de João Cabral e a pintura espanhola. Dentre eles, ela destacou o cubismo de Picasso, homenageado por João Cabral no poema “Homenagem a Picasso” (*Pedra do sono* – 1942); a técnica de Juan Gris; o trânsito estético-crítico entre Cabral e Miró, destacando a estética do vivo em Joan Miró e o movimento na poética de João Cabral. Em outro momento, Cardoso abordou as formulações de João Cabral em relação à música, à dança e à arquitetura espanholas. Na arquitetura, a autora constatou a possibilidade de articular arquitetura e poesia; mulher e espaço (cidade e casa); arte moderna e espaço urbano, para abordar os poemas sobre Recife e Sevilha.

A experiência estética, vivenciada pelo autor-leitor, pressuporia então a dinâmica do sentido da visão sobre os demais sentidos. Assim, Cardoso constatou que o processo da visualização atinge as quatro dimensões do discurso: morfológica, sintática, sonora e semântica:

No plano morfológico, através do uso de neologismos, os quais nos remetem aos espaços nordestino e espanhol. No sintático, o texto é organizado de tal maneira que as repetições, os paralelismos, os encadeamentos, os desdobramentos das metáforas

⁴³ Poemas e livros citados no estudo de Ricardo Ramos Costa: *A educação pela pedra* (“Os reinos do amarelo”), *Psicologia da composição*, *O engenheiro* (“A paisagem zero”), *O cão sem plumas*, *Museu de tudo*, *Pedra do sono*, *Paisagens com figuras* (“Pregão turístico de Recife”); “Lembrança do Mali” (*Agrestes*), “De um avião” (*Quaderna*).

inscrevem movimento ao texto, instaurando um processo de semiose infinita, no plano semântico. No seu aspecto sonoro, a palavra cabralina recupera a fala contundente e áspera do sertão nordestino, ao mesmo tempo em que situa o fio agudo do *cante flamenco*. (CARDOSO, 2007, 196)

Uma vez que estas dimensões do discurso são de natureza linguística, parece haver uma dupla confusão: por um lado, mencionar artistas ou obras não significa necessariamente construir com palavras a visualidade, e, por outro, restringir a obra cabralina somente à percepção visual, talvez seja objetivar demasiadamente a sua poesia em detrimento da compreensão poética.

No conjunto dos trabalhos críticos apresentados nesta parte, a lógica “meio” estruturalista⁴⁴ e a imagem de poeta engenheiro ainda permanecem, pois estes estudos focam o nível linguístico na análise lexical e semântica dos poemas; os processos de construção retórica, estrutural e as figuras de linguagem; o caráter metapoético; os aspectos visual e concreto da linguagem. Por vezes, notamos a tentativa de “saltar para fora do texto”, por meio do estudo da memória e das influências espanholas na obra cabralina, mas a leitura estrutural consagrada pela crítica inicial da obra do poeta pernambucano foi muito mais forte; não por acaso, ela está presente nestes estudos sem ser questionada.

A leitura restrita às questões estruturais impossibilita ler o livro *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013), composto de 31 folhas com anotações e fichamentos de leitura e 15 com rascunhos do auto (cinco momentos de escrita). Isto quer dizer que quem lê o texto publicado não imagina que o processo de criação de uma obra combina elementos extraliterários (leituras de vários tipos de texto – fase de documentação), reflexão e imprevisibilidade; marcas da subjetividade que deixam visíveis as questões éticas e estéticas do poeta na escrita de uma obra nos moldes de *Morte e vida Severina*, *O rio*, *O cão sem plumas*, *Auto do frade*, *Dois Parlamentos*, etc. que não podem ser lidar apenas sob a ótica estrutural. Assim, uma leitura fechada não nos possibilita ler o processo criativo de João Cabral, composto por elementos extraliterários.

⁴⁴ A leitura estruturalista realizada por uma tradição crítica que destacou o rigor de construção de livros como *O engenheiro*, *Psicologia da composição* e *A educação pela pedra* (1966) impossibilitou a compreensão de *Sevilha andando* (1989), como destacamos na dissertação *Sevilha no imaginário poético de João Cabral de Melo Neto* (2013) em relação às primeiras manifestações críticas, presentes nos dois artigos de Nelson Ascher: “Pouco encanto na nova obra do maior poeta brasileiro vivo” e “Crítico é uma tarefa difícil”. Ascher ressaltou que “na segunda metade de sua obra (que começa com “Museu de tudo”, 1966- 1974), encontram-se poemas - livros inteiros, às vezes – desnecessários. Este, infelizmente, é o caso de sua coletânea mais recente, ‘Sevilha andando’” (ASCHER, 1990, p. 01).

3) A relativização da imagem do poeta engenheiro

Nesta terceira parte de nossa leitura da fortuna crítica da obra de João Cabral, abordaremos as pesquisas que, de certa forma, relativizam a imagem de poeta engenheiro. Nesta tendência crítica, os pesquisadores questionam parcialmente a obra cabralina, por meio de estudos de um tema ou de uma obra, inserindo na análise dos poemas referências extrapoéticas como biografia, diálogos e cartas. Isto quer dizer que a abordagem estrutural dos textos cabralinos deixou de ser hegemônica e os elementos extratextuais passam a fornecer pistas para compreender a poética do pernambucano.

Começamos pelo diálogo comparativo de João Cabral com outra personalidade, presente no livro de Teresa Sales, *João Cabral e Josué de Castro: conversam sobre o Recife* (2014), mas agora em torno da temática do rio Capibaribe⁴⁵. Na primeira parte de seu livro intitulada “O Capibaribe de João Cabral”, Teresa Sales abordou os três poemas de João Cabral sobre o rio Capibaribe, destacando alguns elementos literários e extraliterários. Em todos eles, a cidade de Recife está integrada ao rio; a cidade é fecundada pelo rio que traz em seu percurso a história dos lugares e das gentes destes espaços. Em *O cão sem plumas*, inclusive, a imagem do cão sem plumas é da infância de João Cabral nos engenhos onde ele morou até os dez anos de idade. Ele teria se inspirado no Cancão de Fogo, personagem da literatura de cordel.

Em *Morte e vida Severina*, Teresa Sales verificou um paralelo inevitável entre a cena final (chegada de uma das ciganas com os vizinhos para festejar o nascimento do menino) e *O Ciclo do Caranguejo*, de Josué de Castro: “aprenderá a engatinhar/ por aí, com aratus,/ aprenderá a caminhar/ na lama, como goiamuns,/ e a correr o ensinarão/ os anfíbios caranguejos,/ pelo que será anfíbio/ como a gente daqui mesmo” (MELO NETO, 1997, p. 176).

Na segunda parte intitulada “O Recife de Josué de Castro”, Teresa Sales recuperou o livro *Fatores de localização da cidade do Recife* (1948), de Josué de Castro; a obra bem mais elaborada pelo escritor em termos literários. João Cabral e Josué de Castro, cada um a seu modo, descobriram que a cidade de Recife só se mostra em sua inteireza ao visitante quando vista do alto.

⁴⁵ João Cabral e Josué de Castro se encontraram em 1956. Neste período, Josué de Castro era então deputado federal por Pernambuco, pelo PTB, licenciado para assumir a presidência da FAO em Roma, e João Cabral estava morando em Sevilha para realizar uma pesquisa histórica no Arquivo das Índias e já tinha publicado a trilogia sobre o Rio Capibaribe – *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida Severina*. Novo encontro aconteceu em 1965, sob a liderança de Roberto Freire, para a encenação de *Morte e vida Severina* pelo Tuca. A peça no exterior reproduziu trechos de Josué de Castro para explicar o poema de João Cabral. (SALES, 2014).

O que mais chamou a atenção da autora no diálogo entre João Cabral e Josué de Castro, sobretudo na leitura de *O cão sem plumas*, foi a semelhança da paisagem do mangue, da lama, do ciclo do caranguejo, dos mocambos; guardadas as diferenças dos estilos literários: um constrói poesia, e o outro, ensaios, teoria. Além deste diálogo destacado por Teresa Sales no estudo dos livros dos dois autores, há outro diálogo, realizado pelos jovens estudantes da PUC-SP no preparo da encenação de *Morte e vida Severina*, que leram e discutiram a obra *Morte e vida Severina*, de João Cabral, e o ensaio *A geografia da fome*, de Josué de Castro, para compreender a primeira e traduzi-la para o palco.

Em 2013, Ricardo Souza Carvalho organizou o livro *João Cabral de Melo Neto: um autor em perspectiva* e trouxe leituras críticas de autores brasileiros e, sobretudo, espanhóis desconhecidos entre nós: Basilo Losada Castro (Universidade de Barcelona); Ricardo Souza de Carvalho; Antonio Carlos Secchin; Antonio Maura (Universidad Complutense de Madrid); Pablo Zambrano Carballo (Universidad de Huelva); Juan Antonio Gonzáles Iglesias; Hugo Milhanas Machado; Ascensión Rivas Hernández; Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca); Miguel Nieto Nuño e María Teresa Mora Álvarez (Universidade de Sevilha). Este material amplia o escopo crítico da obra de João Cabral⁴⁶.

No texto “Espanha na poesia de Cabral de Melo Neto”, Basilo Losada Castro (2013) destacou que: “a poesia tinha de ser revelação e crítica social, mas sem apriorismos políticos, evitando qualquer submissão e consignação exteriores”. (CASTRO, 2013, p. 21). Nesta mesma perspectiva social, Ricardo Souza de Carvalho, no texto “Encontro com o poeta Miguel Hernández” (2013), mostrou que, no encontro de João Cabral com as paisagens espanholas, com a literatura e poetas espanhóis em meio à produção de *O rio* e *Morte e vida Severina* - livros tão comprometidos com as formas ibéricas e a denúncia social -, estão os poemas de *Paisagens com figuras* – escritos justamente entre 1954 e 1955. Significativamente, é no centro de tal livro que está “Encontro com o poeta”, poema dedicado a Miguel Hernández, primeiro poeta do século XX. Ricardo Souza de Carvalho lamentou que o poema “Encontro com o poeta”, comentado por críticos brasileiros como Luiz Costa Lima e João Alexandre Barbosa, não tenha desembocado numa análise mais detida das relações do pernambucano com o poeta Miguel Hernández, cujos poemas estão enraizados em suas experiências com a vida pobre, áspera e difícil. Para Carvalho, inversamente, este poema representa o eixo de uma etapa decisiva da trajetória de João Cabral em relação às forças da paisagem e do homem que resiste às adversidades naturais e sociais.

⁴⁶ O núcleo destas contribuições críticas foi a Jornada João Cabral, realizada na Universidade de Salamanca, em outubro de 2011.

No mesmo livro, Antonio Carlos Secchin (2013) saiu um pouco do escopo da Espanha para estabelecer conexões de João Cabral com a literatura brasileira a partir de quatro polos: 1) as dedicatórias⁴⁷; 2) as epígrafes; 3) os títulos de poemas⁴⁸; 4) as referências e alusões no interior dos textos⁴⁹. Com exceção de Murilo Mendes, cuja dicção surrealista reverberou no livro de estreia cabralino, *Pedra do sono* (1942), os demais escritores citados pouco têm a ver com a poesia de João Cabral, alguns deles sendo considerados seus antípodas – é o caso dos líricos Schmidt⁵⁰ e Vinicius de Moraes⁵¹. Lêdo Ivo, escritor de gama variadíssima de recursos, foi amigo de João Cabral desde a adolescência e, à revelia, é considerado representante-mor da “Geração de 45”, estigmatizada pelos historiadores literários, e na qual, cronologicamente, João Cabral se insere, apesar de sempre haver sublinhado distâncias frente aos projetos estéticos e ideológicos do grupo de 1945. Em um segundo momento de seu artigo, “Algum Portugal”⁵², Antonio Carlos Secchin constatou que é bastante modesta a presença de “letras portuguesas” na poesia cabralina.

Dois artigos: “Pinturas, livros e poemas: João Cabral em Barcelona” (Antonio Maura) e “Uma lição de poesia: Mallarmé, Valéry e Eliot na configuração da poética de João Cabral de Melo Neto” (Pablo Zambrano Carballo) mantêm-se por caminhos já trilhados: seja a exploração do ensaio crítico do poeta pernambucano sobre a pintura de Joan Miró, seja a exploração das fontes modernas (Mallarmé, Valéry, Eliot) da poética cabralina. Para Carballo, o que João Cabral procurou em Mallarmé, Valéry e Eliot foi uma definição ou uma lição de poesia, por isso ele se interessou pela *poética* destes poetas, mais do que pela *poesia*. Sobre o antissubjetivismo, Pablo Zambrano Carballo esclareceu que João Cabral condena o

⁴⁷ Dos vinte livros de JCMN, quatorze são dedicados. As principais dedicatórias a escritores brasileiros estão nos livros *O engenheiro*, de 1945, “A Carlos Drummond de Andrade, meu amigo; *O cão sem plumas*, de 1952, “A Joaquim Cardozo, poeta do [rio] Capibaribe”; *A educação pela pedra*, de 1966, “A Manuel Bandeira, esta antilira para seus oitenta anos”; *Agrastes*, de 1985, “A Augusto de Campos”, seguido do poema-homenagem.

⁴⁸ São trinta títulos de poemas onde se localizam nomes de autores brasileiros ou títulos de suas obras. Secchin cita alguns deles: “Murilo Mendes e os rios”; “Rubem Braga e o homem farol”; “Contam de Clarice Lispector”; “A Willy Levin, morto”; “Na morte de Marques Rabelo”; “Graciliano Ramos”; “Ilustração para a ‘Carta aos puros’, de Vinicius de Moraes”; “Casa grande & Senzala, quarenta anos”; “A pedra do reino” – Ariano Suassuna; “Sobre *O sangue na veia*” – Marly de Oliveira.

⁴⁹ Pequenas histórias envolvendo obras e autores brasileiros.

⁵⁰ Schmidt pagou do próprio bolso a impressão do segundo livro de João Cabral, *O engenheiro*; ironicamente, financiou um tipo de poesia que iria destronar a sua própria.

⁵¹ Vinicius de Moraes, na avaliação de João Cabral, era o poeta brasileiro de maior talento desperdiçado, porém, nos descaminhos do lirismo amoroso. Talvez para provocar o amigo, João Cabral tenha-lhe dedicado uma de suas mais cerebrais e complexas composições: *Uma faca só lâmina* (1956).

⁵² Do ponto de vista biográfico, João Cabral foi cônsul na cidade de Porto entre 1985 e 1987 e casou-se com sua segunda esposa, Marly de Oliveira. No terreno literário, lançou em Lisboa, em 1960, o livro *Quaderna*; a Editora Portuguesa publicou, em 1963, a antologia poética *Poemas escolhidos* (seleção de Alexandre O’Neill); Publicação de *Poesia completa*, em 1886, pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda; em 2000, a revista *Colóquio Letras*, lançou um número duplo *Paisagem topográfica – homenagem a João Cabral de Melo Neto*.

subjetivismo romântico, por isso o debate cabralino se situa em como incorporar a emoção no poema sem ter que descrevê-la, ou melhor, conceitualizá-la.

No artigo “De Horácio a Cabral de Melo: artes poéticas e mitos” (2013), Juan Antonio Gonzáles Iglesias afirmou que o que exprimem os poemas espanhóis de João Cabral é o encontro com o povo, pois a arte popular é imprescindível para a arte nobre da poesia. Para o crítico, o forjador, o bailador de flamenco e os toureiros são imprescindíveis como criação mais do que como recepção, por isso eles integram-se no modelo de criação artística de João Cabral. Para Juan Antonio Gonzáles Iglesias, a poesia de João Cabral é amplamente humana, porque aborda o tema dos homens em geral, não de um único indivíduo. A superação do formalismo adotado nas primeiras obras de João Cabral se resumiu ao reencontro com os homens e, para o crítico espanhol, este assunto é de estirpe horaciana.

Hugo Milhanas Machado, no texto “De pedras e poemas. João Cabral de Melo Neto e alguns poetas portugueses recentes” (2013), abordou a capacidade do pernambucano em conformar a língua e produzir receptores poetas, o que de fato é uma questão que começa a surgir no momento em que se questiona a hegemonia do texto visto como estrutura. O crítico espanhol confrontou os poemas “Tecendo a manhã”, “A educação pela pedra” e “O sertanejo falando”, de João Cabral, com os poemas de Gonçalo M. Tavares, Daniel Jonas e Miguel Manso. Os últimos versos do poema “A educação pela pedra”, de João Cabral, são comparados ao poema 59 do livro *Investigações. Novalis* (2002), de Gonçalo M. Tavares, encontrando neles a proposta de uma tipologia mineral e maternal, ou melhor, a concepção da pedra como “una piedra de nacimiento”. O poema “O meu soneto entre outras coisas serve” (volume *Sonótono*), de Daniel Jonas, é um exemplo vivo de rigor cabralino no tratamento que dá à língua portuguesa. O poema “F.A.U.P” (*Santo subito* – 2010), de Miguel Manso, coloca problemas relativos à natureza dos materiais, à sua temperatura e permite fazer conexões com a noção de escrita como instrumento de aprendizado.

No texto “João Cabral de Melo Neto: um esboço de poética a partir da prosa” (2013), Ascensión Rivas Hernández realizou um estudo em torno das articulações entre prosa e poesia na obra do poeta pernambucano. Os textos em prosa são reflexões que vieram à luz nos anos 1950 e delas o crítico pode extrair um conceito pessoal da criação que coincide com a prática literária de João Cabral: *Poesia e composição* (1952), *Esboço de panorama* (1953), *Da função moderna da poesia* (1954), “Nota do autor”, que precede sua *Poesia crítica* (1982), discurso de recepção do *III Prêmio Rainha Sofia de Poesia Ibero-Americana* (1994), agradecimento pelo Prêmio Neustadt (1992). Para Ascensión Rivas Hernández, um poeta não é só um artista que experimenta com a palavra, mas também alguém que está em ótimas

condições de refletir sobre a obra ou de explicar como se origina e se desenvolve a sua tarefa de escritor. Por isso, em inúmeras ocasiões, as atividades de teórico e de criador coincidem numa mesma pessoa.

Javier Sánchez Zapatero ousou conexões mais biográficas. No artigo “João Cabral de Melo Neto, entre a diplomacia e a literatura” (2013), o crítico destacou que a atividade diplomática de João Cabral lhe ajudou a configurar a evolução de sua poética, pois depois de 1947, os polos temáticos de Pernambuco e Espanha adquiriram grande relevância enquanto espaços geográficos e culturais fundamentais para entender, de um ponto vital e artístico, a figura de João Cabral. Além disso, foi graças à atividade diplomática que João Cabral manteve contato tanto com as elites políticas e culturais, quanto com as classes populares. Javier afirmou que o contato com ambos os polos da sociedade permitiu a João Cabral não só observar um novo mundo, mas também observar de uma nova perspectiva seu próprio mundo.

No texto “Do auto natalino de João Cabral de Melo Neto ao teatro ritual de Alfonso Jiménez Romero”, Miguel Nieto Nuño e María Teresa Mora Álvarez (2013) contam que Alfonso Jiménez Romero conheceu João Cabral em uma gravação da representação de *Morte e vida Severina* no Festival de Nancy. O dramaturgo sevilhano recebeu a encomenda de Joaquim Arbide de compor romances que deveriam converter as inserções explicativas de *Morte e vida Severina* em texto representado. Surgiu assim o trabalho intitulado *Romances de la Explicadora. Introducción a las scenas de la obra Vida y Muerte Severina de João Cabral*.

Fazendo um pequeno balanço sobre o livro organizado por Ricardo Souza de Carvalho, observamos que ele possibilitou a releitura de múltiplos olhares da obra de João Cabral, embora alguns ângulos já tivessem sido explorados por críticos brasileiros.

A comparação da obra cabralina com outros autores também está presente no artigo de Eduardo Sterzi, *Terra devastada: persistências de uma imagem* (2014). Neste texto crítico, o pesquisador analisou a imagem da terra devastada em *Conte du Graal*⁵³, a *Commedia*⁵⁴ e *The Waste Land*⁵⁵ e, mesmo sem haver nexos palpáveis, que, no entanto, são imagináveis, como destacou Sterzi, esta imagem da terra desgastada foi reaproveitada nos poetas brasileiros João Cabral de Melo Neto, *Fábula de Anfíon*, e Augusto de Campos, *O rei menos o reino*.

⁵³ Chrétien de Troyes. *Le Conte du Graal, ou Le roman de Perceval, édition du manuscrit 354 de Berne* (ca. 1180-1191). Ed. Charles Méla. Paris: Livre de Poche, 1990.

⁵⁴ ALIGHIERI, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata* (1321). Org. Giorgio Petrocchi. 2ª ed. rev. Florença: Le Lettere, 1994. [A divina comédia. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2004.]

⁵⁵ ELIOT, T. S. *La Terre Gaste*. Trad. Michèle Pinson. Limoges: Adélie; Ivoy-le-Pré: Le Tailleur d'Images, 1996b.

A base filológica concreta que permitiu a Eduardo Sterzi elaborar a hipótese de uma possível ligação mais profunda entre a série Chrétien-Dante-Eliot e a série Cabral-Augusto-poetas contemporâneos⁵⁶ é a convergência, tanto numa quanto noutra, entre a paisagem da terra devastada, a qual já a partir de Eliot passou a se confundir com a do deserto, e a personagem do rei: “paisagem e personagem, cuja combinação era fundamental no *Conte du Graal*, na *Commedia* e em *The Waste Land*, aparecem também na *Fábula de Anfion* (Anfion, como se sabe, é rei de Tebas) e em *O rei menos o reino* (já desde o título)”. (STERZI, 2014, p. 101).

Sobre João Cabral, Eduardo Sterzi destacou uma verdadeira *ética-estética da aridez* em *Fábula de Anfion* que, num momento posterior da obra de João Cabral, “redundaria num interessante curto-circuito dialético, com o polo contrário e complementar da meditação em torno da paisagem mítica, constituído pela atenção realista às secas paisagens e vidas do Nordeste, sua região natal”. (STERZI, 2014, p. 103). Isto quer dizer que a imagem da terra devastada nos poemas cabralinos tem relação com o nordeste brasileiro: pela seca da terra que devasta a vida de muitos nordestinos, ou seja, há uma indissociabilidade entre terra e homem, uma vez que a secura da terra acomete a vida dos que vivem ali.

Eduardo Sterzi concluiu o seu artigo afirmando que uma montagem de títulos de livros de poesia publicados nos últimos anos revela que a “inspeção / contínua e dolorosa do deserto”, assim formulada por Drummond poucos anos depois da *Fábula de Anfion* e de *O rei menos o reino* (DRUMMOND DE ANDRADE, 1951, p. 680), é tarefa a que os poetas de hoje ainda não puderam renunciar. Para o crítico, estes poetas contemporâneos, quando dirigem o olhar ao mundo e aos objetos que os rodeiam, se defrontam com a imagem de uma terra devastada, por isso, assim como João Cabral e Augusto de Campos, eles insistem em “incorporar a negatividade da paisagem a suas próprias vozes, confundindo território e poema, devastação e linguagem”. (STERZI, 2014, p. 108)

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa⁵⁷, no artigo *O controverso legado cabralino em alguns poetas brasileiros contemporâneos* (2015), refletiu sobre o legado cabralino nos

⁵⁶ Poetas contemporâneos citado no artigo de Eduardo Sterzi: Marcos Siscar, com *A terra inculta*, seu primeiro livro, e Tarso de Melo, com *Deserto*.

⁵⁷ Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, na resenha SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: CITCEM, Edições Afrontamento, 2014. 119 p. (2016), se referiu à significativa fortuna crítica portuguesa sobre o poeta João Cabral. Citou os principais críticos portugueses: Vitorino Nemésio, Óscar Lopes, João Gaspar Simões e Eduardo Prado Coelho. Além disso, foi publicado um número especial a João Cabral na revista *Colóquio/Letras* de 2000, destacando-se, entre os atuais críticos cabralinos portugueses, nomes como Rosa Maria Martelo, Abel Barros Baptista, Joana Matos Frias, Carlos Mendes de Sousa e Maria Andresen Tavares. Além desses nomes lembrados no horizonte do presente e do passado, Solange Fiuza se referiu a Arnaldo Saraiva, um ensaísta que atravessa praticamente toda a recepção de

autores Augusto de Campos, Armando Freitas Filho e Eucanaã Ferraz. Para isso, a pesquisadora recorreu a entrevistas e metapoemas, nos quais se evidencia uma relação controversa entre esses poetas e João Cabral. Mesmo sabendo que os depoimentos dos poetas são, muitas vezes, incoerentes, pois se referem a um pensamento em transformação, Solange Yokozawa afirmou que este material é importante para evidenciar o modo como alguns poetas contemporâneos lidam discursivamente com o legado cabralino. “Augusto de Campos: o ‘leitor/ contra mais a favor’” foi reconhecido pelo próprio João Cabral como o sucessor de sua poesia, embora o pernambucano esclareça que não exerceu “influência sobre os poetas novos, seja do ponto de vista formal, seja no que se refere à cosmovisão”. Ele reconhece “apenas ter contribuído para que escrevam com mais consciência, razão, objetividade e contenção verbal”. (YOKOZAWA, 2015, p. 208).

Armando Freitas Filho (“entre a reverência e o deslocamento irônico”) incorpora, segundo a pesquisadora, muitas estratégias poéticas de João Cabral e, no poema de *Fio terra* (2000), ironiza, no nível do conteúdo, o processo criativo do autor reverenciado, propondo uma tensão entre forma e conteúdo. Sua recusa, ainda que modulada, da planificação cabralina, sinaliza uma desconsideração corrente da tensão, que está na base dessa poesia, entre espírito organizador e ímpeto criador. Quanto a Eucanaã Ferraz⁵⁸ (“um novo modo de lidar poética e criticamente com a tradição?”), parece dever a João Cabral a adoção de um materialismo (gosto pelo concreto e pela realidade exterior); o mesmo que o levou a se aproximar de Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade. No entanto, Eucanaã Ferraz parece ser um bom exemplo de poeta não cabralino, insistindo no fato que seu estudo crítico sobre Cabral não foi para ele fonte de influência poética.

Na conclusão de seu artigo, Solange Yokozawa ressaltou que o legado de João Cabral a poetas contemporâneos tem relação com a consciência crítica, a valorização da arte em detrimento das forças receptivas, a desconfiança em relação à espetacularização do eu, a contenção do sentimentalismo, a preferência por uma poesia que represente uma realidade em lugar de expressar ostensivamente os sentimentos do poeta, entre outros.

A perspectiva biográfica, como no artigo de Javier Sánchez Zapatero está presente na tese de Éverton Barbosa Correia, *A poética do engenho: a obra de João Cabral sob a*

Cabral em Portugal, dos anos 60 aos dias de hoje. Este crítico português publicou, em 2014, *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*, livro que reúne entrevistas, resenhas, ensaios, cartas, depoimento, enfim, alguns trabalhos inéditos e outros que, publicados em diversos veículos desde 1966, encontravam-se dispersos e eram, em sua maioria, de difícil acesso.

⁵⁸ Além de poeta, Eucanaã Ferraz é professor universitário e crítico, escreveu uma tese de doutorado sobre a poesia de Cabral, o que levou Solange Yokozawa inferir que a sua escolha crítica é também a construção de uma tradição própria, mas, nos seus depoimentos, coloca em xeque essa motivação que esteve na base das escolhas dos escritores críticos modernos.

perspectiva canavieira (2007), mas agora sob a ótica histórica e da terra natal do poeta pernambucano. No início de seu texto, o crítico se referiu à diversidade de interpretações e abordagens teóricas - de viés formal, estrutural, estilístico e até mesmo psicanalítico - realizadas da obra cabralina e praticadas no Brasil a partir do início da segunda metade do século XX. Em seu estudo, Éverton Correia abordou principalmente *A escola das facas* (1980), com base nas referências particulares ao autor, desdobradas do âmbito familiar para o histórico⁵⁹, seguindo uma estratégia de análise lexical, estrutural e contextual, esta última referente às questões familiares e do passado provinciano⁶⁰.

A tese foi dividida em duas partes: “Família, memória e subjetividade na poesia canavieira” e “Um frade, dois filhos de padre e um ateu: religiosidade, revolução e relações familiares na poesia de João Cabral”. Na primeira, Éverton Correia retratou a matéria canavieira em sua dimensão simbólica, cultural e histórica, pois é no universo da cana-de-açúcar que vem a modernização que substitui o engenho pela usina; a infância e o engenho como matéria de poesia em que o sujeito se revela como ente singular historicizado, criando em sua poesia um ponto de intersecção entre o universo familiar e a criação literária; as propriedades da família como matéria que impulsiona o discurso histórico, atrelado à sociabilidade canavieira. A segunda parte da tese se desenvolveu a partir de figuras que ilustram a história pernambucana, por meio de vínculos familiares, políticos e religiosos que, eventualmente, tocam na família do poeta.

A tese de Éverton Correia realizou um recorte temático do conjunto da obra cabralina ao enfatizar a história de Pernambuco e a biografia do poeta nos poemas do livro *A escola das facas* e permitiu a retomada de uma experiência histórica, familiar e subjetiva de João Cabral. No entanto, notamos que alguns poemas serviram de cenário para a história de Pernambuco, como “Antonio de Moraes”, “Descrição de Pernambuco como um trampolim” (Frei Caneca), “Um poeta pernambucano” (Natividade Saldanha) e “Abreu e Lima”. Lembramos que as dedicatórias não são exclusivas a estes personagens e nem a este livro, pois há, no conjunto da obra cabralina, inúmeros poemas dedicados às personalidades da

⁵⁹ Para Éverton Barbosa, as remissões históricas da obra de João Cabral estão atravessadas de referências familiares que permitem um diálogo com os historiadores de seu escopo familiar: José Antonio Gonçalves de Mello (avô), Gilberto de Mello Freyre, José Antonio Gonsalves de Mello (neto), Evaldo Cabral de Mello (irmão) e Frederico Pernambucano de Mello.

⁶⁰ Na concepção de Éverton Barbosa Correia, este passado deve ser entendido em função de uma sucessão de eventos a que a obra cabralina remete e que vão da Guerra dos Mascates (1710-1711) à Revolução Praieira (1848-1849), mas que são animados por um imaginário que remonta à expulsão dos holandeses, designada como restauração de Pernambuco pelos cronistas da província.

literatura, da pintura, da arquitetura e, como vimos no estudo de Éverton Correia, da família e dos heróis históricos de Pernambuco.

Em artigo publicado em 2014, *Memória, genealogia e subjetividade em João Cabral*, Éverton Barbosa Correia concentrou-se no poema “Autobiografia de um só dia”, publicado no livro *A escola das facas* com o intuito de investigar como o autor constrói a ideia de céu, para depois relacionar o seu ideário religioso com as determinações familiares, que passam a ser distintivas do seu lugar social. O crítico ainda apontou que não há nome, prenome ou sobrenome que distinga o poeta no corpo do poema e, se o leitor não conhecesse a autoria do texto, ela ficaria incógnita. Neste sentido, a subjetividade do autor se torna reconhecível apenas pela forte incidência de formas pronominais que apontam para o sujeito estruturador do texto: o possessivo (minha) e os oblíquos (me, mim).

Este aparecimento do “eu” no livro *A escola das facas* é um evento único e ressurge numa circunstância particular da escritura cabralina, “quando a especulação do passado familiar propicia a religação com o seu universo de origem, sob o filtro da memória que o ata a certa prática ritualística, carregada de religiosidade, com a qual o autor não lida pacificamente”. (BARBOSA, 2014, p. 46).

Na leitura da tese em História de Fernanda Rodrigues Galve, *De um porto a outro: um navegar histórico no multiverso da vida e obra de João Cabral de Melo Neto* (2012), nos deparamos com o itinerário histórico da vida do poeta pernambucano (diplomata, crítico, historiador, tipógrafo e homem da palavra) e o trabalho artístico de elaboração de seus poemas, além do mergulho nos diálogos interartísticos com seus amigos Murilo Mendes, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Juan Miró, Sophia de Mello Breyner Andersen. Os aspectos teóricos de sua tese foram norteados pela estética de Lukács e Bakhtin⁶¹, autores que entendem o mundo complexo da arte inserido em um contexto histórico de saberes, pois, segundo a autora, suas teorias possuem pontes que ligam a obra de João Cabral à dialética, à mimese e à polifonia na realização da arte poética.

A tese se propôs a apresentar maneiras de pensar a Arte, a Literatura, a História, as cidades e a sociedade. Com isto, a autora esperou incentivar e facilitar o prazer e a compreensão do modo de fazer História por meio do uso de uma obra literária e de uma biografia. A análise de alguns poemas, correspondências, notícias de jornais e entrevistas, permitiu à autora observar que a arte de João Cabral é realizada com base na contemplação da vida por todos os sentidos e sensações possíveis que são expressos em palavras, ou melhor,

⁶¹ Dialética entre a cultura e a literatura, procedimento aludido por Bakhtin em sua obra *Estética da criação verbal*.

em matéria poética. No entanto, como uma boa historiadora, Fernanda Galve deu muito mais ênfase aos fatos históricos, sociais e documentais do que propriamente aos poemas que são o resultado de uma realidade imaginada pelo poeta, ou seja, a imaginação transcende o cotidiano e traz novas possibilidades e maneiras de ser e viver.

Alguns trabalhos críticos abordaram a questão estética de apenas um livro de João Cabral. Como exemplo, temos a dissertação de Francisco Israel Carvalho, *O auto da morte e da vida: a escrita barroca de João Cabral de Melo Neto* (2010), que teve como objetivo interpretar a escrita cabralina do poema *Morte e vida Severina – Auto de Natal Pernambucano* em uma perspectiva barroca, tendo como base os suportes teóricos de Eugênio D’Ors⁶², Severo Sarduy⁶³, Omar Calabrese⁶⁴, Lezama Lima⁶⁵, Afonso Ávila⁶⁶, Affonso Romano de Sant’Anna⁶⁷. O crítico procurou relacionar o Barroco com o século XX e a poética cabralina como um elemento da contemporaneidade, atualizando o conceito do Barroco dos seiscentos que o autor, embasado no suporte teórico, definiu como síntese cultural de uma época de instabilidade e de transformação. Como é sabido, o Barroco exerceu forte influência na Geração de 27 com a figura de Gôngora e, como os poetas desta geração influenciaram a poesia cabralina, o pesquisador acredita que a existência de um diálogo contínuo entre as duas culturas permitiu ao poeta pernambucano compreender os pontos comuns da Espanha com o seu Nordeste e com a sua escrita.

Em sua pesquisa, Francisco Carvalho procurou ressaltar o maior número de confluências barrocas que identificou em *Morte e vida Severina*. Para o crítico, o duelo entre morte e vida, o corpo e a alma, a relação tempo e espaço, o herói, o labirinto, o sagrado e o profano, o trágico e o cômico, o erotismo, a carnavalização, a territorialização e desterritorialização (Deleuze)⁶⁸, tão recorrentes na arte barroca, estão presentes no texto *Morte e vida Severina*, escrito na sombra dos autos da tradição ibérica e do cancionero

⁶² D’ORS, Eugênio. *O Barroco*. Trad. de Luis Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1990.

⁶³ SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.

⁶⁴ CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Trad. de Carmen de Carvalho (até a p. 130) e Artur Moraes (a partir da p.131). Lisboa: Ed. Edições 70, 1987.

⁶⁵ LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Tradução, Introdução e Notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1998.

⁶⁶ ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I*. 3ª ed. atualizada e ampliada. – São Paulo: Perspectiva, 1994.b; _____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*. 3ª ed. atualizada e ampliada. – São Paulo: Perspectiva, 1994.a

⁶⁷ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à eclipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

⁶⁸ Segundo Francisco Carvalho, a retirada de Severino de um local para outro é vista, a partir de Deleuze e Guattari, como uma linha de fuga ou *desterritorialização* (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.17). Severino é o sujeito desterritorializado geograficamente, fazendo da sua caminhada um esforço para se reterritorializar em outra parte.

popular nordestino. Mais especificamente, buscando identificar as raízes de *Morte e vida Severina* na tradição ibérica, Francisco Carvalho concluiu que há uma relação entre a obra de João Cabral e os autos de devoção e conversão. Para o crítico, outros textos permanecem subscritos no poema, como é o caso dos textos da tradição do pastoril pernambucano e os autos medievais, assim como os textos dos evangelhos, fundadores da tradição natalina.

O recorte temático do lirismo em um livro de João Cabral é central na dissertação de Patrícia Marques, *Quaderna: a lírica erótico-amorosa de João Cabral de Melo Neto* (2010), mas não correspondeu a uma estratégia de saída “completa” da perspectiva racional da obra do poeta, mas teve êxito em propor uma saída parcial. A partir das considerações sobre lírica de Hamburger⁶⁹, Friedrich⁷⁰ e Adorno⁷¹, Patrícia Marques afirmou, por exemplo, que o tom de lirismo na poética de João Cabral não é confessional, pois é um lirismo imposto pela linguagem, que marca o olhar do leitor para outro plano, não o usual da língua, mas o plano sensorial, o plano da emoção racionalizada, o plano da construção calculada. Segundo a pesquisadora, o lirismo do poeta de *Quaderna* segue a vertente da lucidez e é realizado construtivamente, configurando o domínio do poeta sobre a linguagem. Neste sentido, as referências à mulher no livro *Quaderna* são feitas por meio de elementos naturais que remetem a sensações. A mulher é água (onda, poço, rio), fogo, animal, fruta, casa, vegetal, mineral, gaiola, palavra, enfim, a mulher é identificada por elementos naturais concretos, o concreto poetiza a imagem feminina.

Nesta tensão entre falar do lirismo amoroso na poética cabralina e se referir à construção dos poemas, a imagem de poeta engenheiro foi, contudo, relativizada, pois predomina a subjetividade do poeta na construção da lírica-amorosa, uma vez que a mulher é relacionada aos elementos da natureza e ao humano, o que nos leva a pensar que, indiretamente, este estudo não se afastou totalmente da realidade subjetiva do poeta.

⁶⁹ Segundo Patrícia Marques, Käte Hamburger, no livro *A lógica da criação literária* (1986), aponta para uma conceituação do lírico como fenômeno linguístico-artístico. A compreensão deste fenômeno dar-se-á dentro do sistema de enunciação da linguagem, no qual o sujeito enuncia a proposição com o objeto enunciador. O lirismo se faz presente pela palavra: linguagem poética e não pela manifestação de um sujeito pessoal, falante, como era identificado o lírico clássico.

⁷⁰ Do livro *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* (1978), de Hugo Friedrich, Patrícia Marques abordou a concepção de lirismo moderno que se refere ao poeta como operador particular da língua, como transformador do modo de ver o mundo, diferenciando-o do poeta romântico que produz a partir de um estado de ânimo pessoal e individualista. Hugo Friedrich trata a lírica como linguagem sagazmente trabalhada, a qual deixa de ser validada por seus significados linguísticos, para ser reforçada por suas consonâncias e dissonâncias.

⁷¹ Do livro *Notas de Literatura I* (2003), de Theodor W. Adorno, Patrícia Marques recuperou a ideia de que a lírica não fala na voz de um sujeito, mas ela passa a se tornar o sujeito que fala. Sendo assim, o eu-lírico ou sujeito-lírico é a própria enunciação. Nesse sentido, o teor de um poema se faz por suas formas estéticas, não pela intenção comunicativa, e a linguagem é veículo do estético que culmina no lirismo.

Nestes trabalhos críticos, a imagem de poeta engenheiro é relativizada, uma vez que os estudiosos da obra cabralina passaram a incorporar cartas, entrevistas e documentos para complementar a leitura dos poemas cabralinos; caso semelhante acontece na leitura dos diferentes textos que compõem e antecedem a escrita d'*A casa de farinha*. Além disso, estes estudos críticos passaram a inserir o poeta pernambucano historicamente (comparações, influências sobre ele, influências exercidas por ele, encontros artísticos etc.), ou seja, a objetividade do texto enquanto tal é colocada em “xeque”, dando lugar a diversas modalidades da subjetividade de João Cabral como meio de adentrar um pouco mais no universo de construção de seus poemas: estudos temáticos, estudos do lirismo amoroso, dimensão biográfica. Nesta empreitada, a escolha de um ângulo muitas vezes acarretou a escolha paralela de um recorte parcial do corpus. Enfim, nestes estudos críticos, a construção dos poemas ainda é o elemento a ser investigado, mas não mais de forma racional lógica ou fechada sobre si mesma; ela é relativizada.

4) Outros questionamentos globais do modelo estruturalista

Neste ponto do estudo da fortuna crítica de João Cabral, abordaremos os textos críticos que, como na primeira tendência, realizam um questionamento global da imagem de poeta engenheiro por meio da leitura mais geral da obra do pernambucano, incluindo uma variedade de tipos de publicação destes estudos: livro, tese, dissertação e artigo.

Thaís Mitiko Taussig Toshimitsu em sua tese, *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto* (2009), tentou costurar aproximações entre a obra, o poeta e seu tempo, para que os pressupostos da produção de João Cabral pudessem ampliar o espectro de compreensão de sua poesia e definir seu projeto estético, pautado pela aproximação das formas populares e, ao mesmo tempo, por seu oposto, sendo que o polo constituído pelas mais sofisticadas formas de arte de seu tempo não é a tradição, e sim a racionalidade. Uma das críticas da pesquisadora é que o Nordeste aparece na crítica estruturalista como algo atemporal e sem localização específica, ainda que seus poemas obsessivamente cite nomes, direções e localidades.

Em seu estudo, Thaís Toshimitsu afirmou que, por um lado, o processo de aproximação progressiva das tradições populares aponta para uma afinidade com a literatura oral nordestina, de origem ibérica, pois, no momento em que João Cabral começou a se aproximar das formas populares, havia um otimismo com as possibilidades do desenvolvimento técnico no Brasil, mas em lugar de procurar a tradução em forma de técnica,

o poeta buscou associá-la à vida atrasada dos homens pobres nordestinos. Segundo Thaís Toshimitsu, a forma da poesia popular revelava o processo do desenvolvimento desigual que formava o país, por isso, João Cabral passou a contar a vida de homens cuja única perspectiva era a cidade grande e o litoral. Desta forma, os poemas do Capibaribe vão a contrapelo do clima de 1950 e só mantêm certo otimismo pelo sentimento de esperança que finaliza estes textos⁷².

Por outro lado, a racionalidade encontrará outro lugar a partir dos livros seguintes aos poemas do Capibaribe, por meio do uso da quadra em *Uma Faca só Lâmina*, onde ela será forma estrófica única e, em *Quaderna*, essa forma estará não só em todos os poemas, como remeterá ao próprio título do livro. Como expressão coletiva e comum, ao mesmo tempo, “a quadra torna-se a marca de um poeta moderno, que transita entre a tradição erudita moderna e a popular-regional; num país em que o atraso é elemento de construção do moderno” (TOSHIMITSU, 2009, p. 172-173). Ao fazer uso da quadra, forma perfeita e elementar no construtivismo e expressão mais autêntica das camadas populares e do folclore no Brasil, João Cabral reinventa a sua poesia e vai em busca do sentido renovado para sua estética.

A leitura consciente que João Cabral faz do mundo, segundo Thaís Toshimitsu, se apresenta predominantemente dualista desde a divisão em suas antologias, passando por sua compreensão da dinâmica cultural brasileira (“elevação” e “extensão”) e por sua teoria do fazer literário (“inspiração e trabalho de arte”), até finalmente a formalização do real em muitos poemas. A dualidade é um modo de traduzir o mundo para João Cabral e está nos títulos de seus livros (*Morte e Vida Severina*, *Dois parlamentos*) e de seus poemas (“O poema e a água”, “A moça e o trem”, “Duas paisagens”, “A mulher e a casa”, “Rio e/ou poço”, “Fazer o seco, fazer o úmido”, “O canavial e o mar”, “Uma mulher e o Beberibe”, “Generaciones y Semblanzas” etc.). Está nos temas que se formam, muitas vezes, por oposição: escrita e existência; morte e vida; excesso e falta; abundância e miséria; seco e úmido; mar e rio. É fundamento na organização dos seus livros mais racionalmente arquitetados (*Serial* e *A educação pela pedra*) e ainda aparece na presença de duplos e de espelhamentos: *Auto de Natal Pernambucano* e *Auto do Frade*, *Uma Faca só Lâmina* e *Escola das Facas*, *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha*. O poeta ainda representa em seus poemas as contradições da sociedade: moderno e popular; riqueza e miséria.

⁷² Ainda neste capítulo, Thaís Toshimitsu se refere à perseguição política sofrida por João Cabral nos anos 1950 e ao período em o poeta começa a frequentar o grupo do *Gráfico Amador* (fundada em Recife em 1954), editora que pretendia de modo bastante artesanal pensar o livro como objeto artístico.

As duas faces da poesia cabralina compreendidas, durante longo tempo, como duas vertentes comunicáveis de sua poética teriam, segundo a autora, origem na consciência do poeta acerca do subdesenvolvimento, como condição do país. Por este motivo, é que João Cabral, primeiro, intenta a aproximação com a cultura popular, buscando nela a redução da distância entre as classes sociais no país; para em seguida incluir no poema as formas da modernização por meio das quais o país se transformava, tentando fazer do poema gesto de intervenção rigorosa sobre a matéria local. A saída dos impasses estruturalistas se dá aqui por certa ótica de inspiração marxista.

Nesta mesma linha teórica, a dissertação *O mar e o canavial: transfigurações do real na poética de João Cabal de Melo Neto* (2011), Marcos de Souza da Silva Filho também abordou a tensão entre refinamento estético e permanência do regional na poética de João Cabral, além do estudo da posição da poesia cabralina no sistema literário brasileiro e da relação entre tradição e vanguarda na composição dessa poética.

Para Marcos de Souza da Silva Filho, a realidade nacional, como processo social e histórico, aparece condensada poeticamente no curto circuito provocado pela transfiguração estética do mar e do canavial em imagens vivas que unificam e separam: o exterior e o interior; o geográfico e o político do país; o passado e o presente; o moderno e o arcaico; os elementos extraliterários e a sua internalização na obra; as formas estéticas estrangeiras e sua adaptação à realidade nacional; o centro e a periferia; o universal e o local.

Na discussão da presença de João Cabral no sistema literário brasileiro, Marcos de Souza propôs discutir a relação entre lírica e sociedade – subjetividade poética e objetividade da história – e afirmou que o “como fazer” cabralino deve ser visto como uma série de soluções encontradas pela subjetividade artística frente aos problemas estéticos que a ela se apresentam.

Sobre a relação entre tradição e vanguarda na composição da poética cabralina, Marcos de Souza centrou-se no caso específico da arte cubista⁷³ e procurou entender os dilemas que se apresentam para a subjetividade poética do escritor brasileiro quando se depara com as contradições entre os procedimentos de modernização e a realidade histórica nordestina. No entanto, para o crítico, o picturalismo, como forma transfiguradora da realidade nacional em poesia, não se compõe exclusivamente como derivação da arte cubista, mas como procedimento estético de adaptação do externo em interno, retomando criticamente

⁷³ Para Marcos de Souza, a técnica de escrita do poema “Paisagens com cupim”, de *Quaderna* (1960) – 10 quadros-poemas que mimetizam o movimento histórico de ascensão e decadência da economia canavieira – se assemelha muito à técnica de simultaneidade dos quadros cubistas que faz com que o objeto se mostre em vários ângulos apresentados num mesmo plano simultâneo.

um problema estético e histórico enfrentado pelos poetas dos momentos decisivos da formação de nossa literatura e que, em João Cabral, atesta tanto a consolidação da tradição lírica nacional em formas estéticas amadurecidas, quanto à permanência de limites sociais e históricos de nossa dependência e de nosso atraso ainda não superados.

No livro *João Cabral de Melo Neto: engenharia literária* (2012), de Francisco José Ramires, embora o título nos leve a pensar em um estudo que enfoca o engenheiro; poesia e vida são alvos deste estudo crítico que buscou um vínculo entre a poesia analisada, a trajetória do poeta e a vida social. Para aproximar-se o mais possível desse objetivo, o crítico procurou construir um método de interpretação dos temas abordados por João Cabral e das formas estéticas concebidas pelo escritor, a fim de cristalizar, em versos, suas intenções pessoais e suas concepções sobre o fazer literário. A investigação se valeu de correspondências trocadas entre João Cabral com escritores e não escritores; dos poemas e ensaios publicados pelo autor; de textos nos quais a apreciação crítica de sua produção foi apresentada. No momento em que João Cabral se tornou funcionário público do Estado, com a vinda para a capital federal, sua poesia passou a ser mais politizada. Ramires compreendeu este período como exercício constante de questionamento e reflexão acerca da condição de escritor do pernambucano.

As correspondências trocadas entre Lauro Escorel e João Cabral de Melo Neto são ricas em informações que permitem dizer que sua mudança para terras espanholas ofereceu condições muito favoráveis ao desenvolvimento de seus projetos literários. Assim, este estudo de Ramires ressaltou que a vida e a obra de João Cabral, e também suas veleidades literárias e sua trajetória de vida, devem ser analisadas em função de suas mudanças no espaço físico e literário.

Em 2014, o crítico português Arnaldo Saraiva reuniu no livro *Dar a ver e a se ver no extremo - O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto textos de diversa espécie (ensaio crônica, entrevista, carta, memória)*⁷⁴, escritos desde 1966 até 2013 sobre a obra⁷⁵ e o

⁷⁴ Proveniência dos textos publicados e reunidos neste livro: “Dar a ver e a se ver no extremo” In: *Meridianos Lusófonos – Prêmio Camões (1989-2007)*, org. de Petar Petrov, Lisboa, Roma Editora, 2008; “Mistérios do nome e do número” In: *Signótica*, vol. 24, n.º 1, Universidade Federal de Goiás, Janeiro-Junho, 2012; “A cidade real e a cidade ideal” In: *Línguas e Literaturas*, XIX, Porto, Faculdade de Letras, 2002. (Texto da conferência lida na Universidade de Salamanca em 31/5/1995 e na União Brasileira de Escritores-Recife em 22/5/2002); “A Educação (poética) pela Pedra” In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de Abril de 1966 e *Diário de Notícias*, Lisboa, 19 de Janeiro de 1967; “Agrestes: um novo retorno matriótico” In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 12 de Maio de 1986; “Auto do Frade: o real e o real-a-vir” e “Literatura e História”, actas do Colégio Internacional, vol. II, Porto, Faculdade de Letras, 2004; “A estreia carioca de *Morte e Vida Severina*” In: *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 5 de Janeiro de 1966; “Uma confusão de Cabrais” In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 16 de Janeiro de 1990; “O senhor Embaixador no Porto” In: *Jornal de Notícias*, Porto, 16 de Fevereiro de 1985; “Entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 7 de Setembro de 1987

poeta pernambucano. No texto “Dar a ver e a se ver no extremo”, o crítico afirmou que toda a poesia cabralina está de acordo com o que se lê na prosa teórica de *Poesia e Composição* (1952): que a poesia exige “o esforço continuado”, o enfrentamento dos “infinitos problemas que implica o poema que o poeta se impõe, com seu tema e estrutura” (SARAIVA, 2014, p. 11). A discussão parece girar em torno do esclarecimento dos valores cabralinos, vinculados ao seu empenho social e político sem se inclinar para o panfletarismo, nem ceder a maniqueísmos neorrealistas, nem pagar qualquer tributo ao primarismo ideológico. Este compromisso é lido até mesmo nos poemas nos quais João Cabral escreve sobre artistas, poetas, arquitetos e pintores e também as cidades onde ele viveu como diplomata, mas o objetivo da discussão talvez seja pronunciar-se contra a impressão de ambiguidade que certos críticos detectam em João Cabral.

Em “A cidade real e a cidade ideal”, Arnaldo Saraiva estudou a relação de João Cabral com as cidades, as quais entram na sua poesia quando o poeta se muda, passando a habitar sua memória. Isto pode ajudar a perceber o que há de elaboração mental, conceitual e relacional na poesia do pernambucano, já que “a cidade ideal só se pode fazer a partir da cidade real, e não pode dispensar as casas da criação artística, sobretudo quando esta é tão sólida (tão genial) como a de João Cabral de Melo Neto”. (SARAIVA, 2014, p. 28)

No texto “A educação (Poética) pela pedra”, o crítico português ressaltou que *A educação pela pedra* é um livro “difícilimo de ler”. Para Saraiva, as dificuldades de leitura do livro são resultado do “adensar-se compacto” da linguagem pelo uso que o poeta faz de certas figuras de pensamento ou recurso morfo-semânticos e, sobretudo, no uso acumulado de símbolos. Para o crítico, João Cabral esforça-se sempre por dar “uma configuração concreta aos símbolos, decompondo-os ou analisando-os em estratos, parcelas, séries, e dá clara preferência aos símbolos concretos, objetivos, como esse da pedra”. (SARAIVA, 2014, p. 33). Cabe aqui uma dúvida quanto à natureza dos símbolos: não seriam eles símbolos do concreto, ao invés de símbolos concretos?

Em “Agrestes: Começar de novo aos ‘Sessenta e mais anos’”, Arnaldo Saraiva destacou que o título *Agrestes* permite a hesitação entre “o valor substantivo e adjetivo”, apontando para o “rústico” e para o “rude”, para o comportamento humano “agredido” ou

(parcialmente reproduzida no mesmo jornal em 20 de Outubro de 1999). Republicada no livro *Conversas com Escritores Brasileiros*, Porto, Congresso Portugal-Brasil, 2000; “Entrevista ao *Jornal do Fundão*”, 29 de Janeiro de 1988; “Entrevista à *Antena 1 – RDP*”, 3 de Setembro de 1987; “Aniki Bobó, um texto esquecido, ignorado ou desprezado” (inédito); “O último (?) poema” (inédito); “Guerrilha do ser” In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 20 de Outubro de 1999; “Na morte de João Cabral – Carta a Antonio Carlos Secchin”; (inédito); “Na morte de João Cabral – Carta a Mário Hélio” In: *Jornal do Comércio*, Recife, 11 de Outubro de 1999; “*Notas para a recordação do meu mestre e amigo*” (inédito).

⁷⁵ Discutiremos com os textos referentes à obra de João Cabral.

“agressivo”, para o espaço nordestino brasileiro e para tantos espaços estrangeiros, relacionados à sua atividade diplomática. Para o crítico, aparece em alguns poemas desta obra – escritos entre a “poesia” e a “prosa”- um João Cabral “autobiografado como nunca tínhamos visto: referências à idade, às viagens, à profissão (um poema intitula-se “Em missão, de Dacar a Bissau”), referências às conversas, às histórias vividas ou ouvidas pelo autor-diplomata, e até referências à sua própria obra”. (SARAIVA, 2014, p. 36). Arnaldo Saraiva também observou que nunca, porém, João Cabral terá sido tão pessimista como em *Agrestes*, sobretudo na parte intitulada “A indesejada das gentes”, constituída por apontamentos sobre a morte.

A partir de uma leitura cuidadosa do *Auto do frade*, Saraiva mostrou que o pernambucano não se limitou a representar o real histórico, porque o interpreta e o projeta no “real-a-vir”, porque injeta nele um sentido novo, ou melhor, o imaginado pelo próprio poeta. A partir destas análises, podemos pensar toda a poesia cabralina que se lança, como bem ressaltou Arnaldo Saraiva, à envergadura simbólica. Esta poesia não é presente dos deuses, mas constrói-se pelas ideias, pelas emoções e pela experiência concreta, atenta ao “sotaque do ser” e valendo-se sempre como uma “guerrilha do ser”.⁷⁶

Menos segura da univocidade simbólica dos valores de João Cabral, no artigo *No ritmo do Anfíon de João Cabral de Melo Neto: acolhendo/recusando a história* (2014), Cristina Henrique da Costa estudou o poema *Fábula de Anfíon* do livro *Psicologia da composição* e insistiu na perplexidade frente às ambiguidades que o texto impõe, o que, para ela, justifica o risco da interpretação. A autora afirmou que, na leitura de *Fábula de Anfíon*, há uma conflituosa convivência entre a estética positivista do cálculo racional e a lógica do discurso negativo que parece desejá-la para melhor censurá-la, ou seja, existe uma “copresença perturbadora dos valores teóricos e práticos que na estética racionalista não se encontram, cultivando os efeitos paradoxais e implosivos de um texto psicologicamente obcecado pelo racional e, no entanto, poeticamente aproveitável graças às ressonâncias subjetivas que ecoam em sua prescrição de indecisão”. (COSTA C.H., 2014, p. 62).

Na leitura de *Fábula de Anfíon*, Cristina Henrique da Costa se referiu à estratégia retórica da indeterminação do poema que não decide se fala de Mito ou de História e, antes de qualquer interpretação, a autora sugeriu que *Fábula de Anfíon* recusa e acolhe a História: “recusa-a, como conceito, como teoria, como conteúdo determinado e determinante para o

⁷⁶ Referência ao texto “Guerrilha do ser” presente neste livro de Arnaldo Saraiva.

poema; mas acolhe-a, como posição de historicidade crítica” (COSTA C.H., 2014, p. 64), apontando, no poema, a subjetividade de uma posição crítica altamente poética.

Cristina Henrique da Costa concluiu o seu artigo ressaltando que ler este poema não consiste em voltar ao deserto, destruir, fazer ou refazer *Tebas*, mas, em meio aos restos de coisas marcantes do passado, apontar para a “capacidade de imaginar e dizer *um* passado negativo, prescrito, proscrito e escrito” (COSTA C.H., 2014, p. 78). O leitor, para não cair nas ambiguidades que o texto impõe, deve manter o envolvimento e o distanciamento, “lendo no ritmo e pulando para fora da retórica do poema”.

No artigo *Estragos do real: o reconhecimento do mal na poesia de João Cabral de Melo Neto* (2018), Cristina Henrique da Costa retomou a leitura de *Fábula de Anfion* de seu livro *Imaginando João Cabral imaginando* (2014) pelo ângulo da relação tensa do poeta com o “real” que a pesquisadora, no artigo, associa à dimensão ética da existência humana. Para Cristina Henrique da Costa, o real de João Cabral mobiliza a linguagem no plano poético sob a forma de símbolos, imagens, metáforas, narrativas e mitos que permanecem enigmáticos.

No subtítulo “Dor de real, dor do mal”, Cristina Henrique da Costa afirmou que qualquer que seja o ângulo de visão e de leitura de *Fábula de Anfion*, a experiência do “mal do real”, com a qual o poeta se depara a cada vez que se anima a falar de realidade, é algo que sempre permanece vivo no poema. Neste artigo, Cristina Henrique da Costa ressaltou a importância da experiência do mal e, na tentativa de investigar uma raiz comum ao filósofo Paul Ricœur⁷⁷ e ao poeta João Cabral, a pesquisadora encontrou uma chave nova para ler a inquietação histórica e o sentimento poético do poeta pernambucano, “sob a forma de uma tortura e de uma doçura”.

Na conclusão “*Vers une (Autre) architecture*”, Cristina Henrique da Costa, sobre a construção de *Tebas* em *Fábula de Anfion*, destacou que o espaço arquitetônico não se resume ao “cubo habitacional”, pois todo “espaço construído é também um espaço habitado”, portanto, a utopia arquitetônica de João Cabral não é apenas utopia da construção do objeto. Para a pesquisadora, as experiências estética, ética e política da arquitetura envolvem “uma utopia da habitação do espaço onde, se o tempo linear couber, necessariamente há também de caber a fragilidade do homem e a possibilidade do mal” (COSTA C.H., 2018).

⁷⁷ Para Cristina Henrique da Costa, *A simbólica do mal (La philosophie de la volonté* possui 2 tomos: tomo 1, *Le volontaire et l'involontaire* – 1950 e tomo 2, *Finitude et culpabilité* – 1960. *La symbolique do mal* é a segunda parte do tomo 2 do livro), de Paul Ricœur, “não é um discurso filosófico qualquer, e sim uma reflexão sobre os limites do pensamento filosófico em sua pretensão abstrata de universalização da experiência humana do mal” (COSTA, 2018).

Lemos nestes textos críticos abordados neste capítulo que a leitura estruturalista deixou de ser hegemônica no estudo da obra cabralina e os elementos biográficos, sociais, éticos e estéticos passaram a integrar algumas discussões críticas. Em nenhum estudo crítico há a possibilidade de pensar a obra cabralina como construção do acaso, nem como uma reprodução do real, no sentido empírico. Nas três tendências críticas destoantes da lógica racionalista que foram apontadas, o que surge é um desejo de ler João Cabral de outro modo, exceto na segunda tendência, seja fragmentando as leituras que passam a estudar aspectos parciais de algumas obras do pernambucano (item 3), seja no questionamento global da “ideologia do engenheiro” (itens 1 e 4).

O percurso crítico de associação dos elementos biográficos, sociais, éticos e estéticos aos poemas, bem como as aproximações entre a obra, o poeta e seu tempo representam uma tentativa de definir o projeto estético do poeta pernambucano que recria a realidade por meio de soluções artísticas originais, e por que não dizer “subjetivas”? Estas características apontadas pelos estudos críticos que questionam globalmente o modelo de leitura estrutural da obra cabralina nos fornecerão as bases para refletir sobre o processo criativo em *Notas sobre uma possível A casa de farinha* que se constitui de dúvidas, incertezas, rasuras, acréscimos, mudanças de perspectivas, (re)construções, leituras e interrupções em que as marcas subjetivas estão muito presentes, assim como o contexto de produção.

A questão que precisamos abordar em nosso próximo capítulo é o fato de que algumas tendências críticas não contemplam os problemas do manuscrito *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013), de João Cabral de Melo Neto, que abrange um emaranhado de informações em torno da construção da psicologia-ideologia dos personagens da casa de farinha, dos temas, das hipóteses de escrita e do cenário; das leituras e citações de autores lidos pelo pernambucano, ou seja, de textos que ingressam no universo dos recursos que complementam a criação e o pensamento em (trans)formação do poeta; da construção de diálogos, ou seja, do início do texto. Enfim, trata-se de um projeto de escrita composto muito mais por elementos extraliterários (planos, esboços, fichamentos) do que propriamente a escrita do texto. Portanto, uma leitura estrutural não nos permite refletir sobre o processo criativo deste objeto de estudo. Há ainda a questão da modernidade *versus* tradição que percorre a obra de João Cabral, uma vez que, em *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, o trabalho artesanal do fazer farinha dará lugar à fábrica - processo de modernização parecido com o que ocorreu com a mudança dos engenhos de açúcar para as usinas e que marcará os poemas cabralinos.

Mais especificamente, o estudo do manuscrito *Notas sobre uma possível A casa de farinha* está na contramão da ideia de poeta engenheiro e racional, defendida por uma tradição crítica da obra de João Cabral, na medida em que temos uma obra inacabada; não é o manuscrito de um poema publicado, mas que podemos lê-lo sob a ótica de outras obras de mesma estirpe social. Por este motivo, no estudo dos manuscritos d'*A casa de farinha*, propomos uma leitura mais aberta que perpassa as questões éticas e estéticas de João Cabral, sobretudo na escolha do tema, da forma popular e das leituras de diferente tipologia textual que conduzem as reflexões subjetivas do poeta.

2 A IMPREVISIBILIDADE DO PROCESSO CRIATIVO EM *NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

João Cabral de Melo Neto, em meados dos anos 1980, entregou a sua filha Inez Cabral um pequeno fichário escolar, de capa castigada, lhe dizendo que não tinha conseguido terminar e que ela fizesse algo com as anotações. Era o planejamento de um poema-livro inédito que o poeta vinha escrevendo desde 1966 sobre “A casa de farinha”⁷⁸. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, como o próprio título alude, são notas de uma fase particular do que seria uma obra sobre a casa de farinha.

Nestas folhas manuscritas⁷⁹ e datiloscritas, João Cabral não escreve imediatamente o texto, ele prepara planos, roteiros, notas e fichamentos de leitura que reúnem textos de variada tipologia documental. Esse material manuscrito representa o percurso de uma gênese textual, um planejamento poético que antecede a escrita da obra literária e serve de testemunha criadora, uma vez que quem lê o texto acabado não pode imaginar os inúmeros papéis que ligam a primeira ideia da obra ao livro publicado. A obra não pôde ser concluída pelo poeta pernambucano, mas como João Cabral não teorizou sobre os seus livros, talvez, este conjunto manuscrito não seja só o projeto de um livro inacabado, mas também um exemplo de como ele escrevia seus poemas, ou melhor, os seus poemas-livros como *Morte e vida Severina*, *O cão sem plumas*, *O rio*, *Dois parlamentos*, *Auto do frade*.

As folhas manuscritas desse planejamento poético foram escritas em papéis de tipos e tamanhos diferentes: folhas sulfite com dois furos para fichário; papel timbrado “On board Varig’s Intercontinental Jet” dobrado ao meio e com escritos em três das quatro partes; quatro folhas de papel timbrado da “Academia Brasileira” - Ad Immortalitatem (Rumo à imortalidade – lema da academia); duas folhas de caderno espiral; folhas dobradas, sem linhas e sem furos para fichário e recorte de algum material de informação sobre a Sudene⁸⁰. A

⁷⁸ Referência ao texto de Armando Freitas Filho, *O caso da casa de farinha*, que antecede o fac-símile *Notas sobre uma possível A casa de farinha*.

⁷⁹ Há uma certa concorrência entre os termos “manuscrito” e “rascunho”. “Alguns consideram a palavra ‘manuscrito’ como um termo genérico, englobando todos os estados manuscritos conservados de uma gênese, e ‘rascunho’ como um estado preciso da gênese, a saber, aquele que a escritura deixa a fase dos planos e roteiros para começar a fase propriamente redacional, a da textualização” (GRÉSILLON, 2007, p. 102-103). “A fim de evitar qualquer confusão, propomos manter o termo ‘manuscrito’ para designar o conjunto dos documentos suscetíveis de esclarecer a gênese de uma obra. Se, em seguida, deseja-se precisar um pouco mais, pode se instaurar uma equivalência entre ‘rascunho’ e ‘manuscrito’ de trabalho e designar assim a fase redacional que sucede aos trabalhos preparatórios que são as notas de leitura, planos, roteiros, esboços e começos”. (GRÉSILLON, 2007, p. 106).

⁸⁰ Não há referência a nenhum jornal ou revista, mas trata-se de uma informação com a descrição do impacto da Sudene.

maior parte das notas foi escrita somente na frente da folha (total de 39) e algumas com escritos frente e verso (total de 9, sendo uma folha com três rascunhos da escrita do auto). Lápis, caneta, lápis-tinta⁸¹, qualquer um desses instrumentos de escrita que estivesse à mão servia para escrever o imaginado no papel. Letra caprichada nas notas com algumas inserções minúsculas nas laterais e nas entrelinhas; esgarçada na pressa do registro quando começa a escrever o rascunho do auto; algumas poucas folhas datiloscritas⁸².

Pelo registro que consta nas *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, João Cabral começou a escrevê-las em 11 de setembro de 1966⁸³ e seu último escrito é datado de 5 de novembro de 1985⁸⁴. Durante a escrita dessas notas, o pernambucano publicou *Museu de tudo* (1966-1974) – livro de oitenta poemas esparsos, escritos entre 1946 e 1974, que retratam circunstâncias sobre viagens, lugares, paisagens, amigos, poetas, jogadores de futebol, experiências de leitura -; *A escola das facas* (1975-1980) – com 45 poemas referentes aos engenhos, aos canaviais, ao sertão, ao Recife, temas que fazem parte da vida, da história e da memória do poeta -; *Auto do frade* (1984) – auto que retrata os últimos instantes de vida de Frei Caneca, da cela até o local de execução, e tem respaldos históricos que são aproveitados na recriação do personagem -; *Agrestes* (1981-1985) – livro de 93 poemas, dividido em seis partes que retratam Pernambuco, Sevilha, a África, os Andes e poemas que trazem uma meditação sobre a morte, a “indesejada das gentes”. Após o último escrito datado das *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, João Cabral publicou os livros *Crime na Calle Relator* (1985-1987) e *Sevilha andando* (1989)⁸⁵ em que predomina o tema sevilhano e a narrativa de seus tipos, da cidade, da tourada, do cante e do baile flamenco, dos aspectos culturais e humanísticos de Sevilha.

⁸¹ São 29 notas escritas somente à caneta; 9 escritas à caneta e com anotações de revisão e de dúvida à lápis; 13 escritas à lápis, sendo 2 com anotações à caneta.

⁸² Há uma nota de leitura datiloscrita; 3 folhas escrita à máquina com o “início possível da Casa de Farinha”.

⁸³ No livro manuscrito *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, João Cabral datou 15 páginas, a saber: 1) 16.9.66 (1º manuscrito, p. 28); 2) 17.9 (2º manuscrito, p. 30); 3) 11.9.966 (3º manuscrito anulado pelo poeta, p. 32); 4) 14.9.66 (4º manuscrito, p. 34); 5) 17.9.966 (5º manuscrito, p. 36); 6) 17.9.966 (6º manuscrito, p. 38); 7) 17.9.966 (10º manuscrito, p. 46); 8) 17.9.66 (11º manuscrito, p. 48); 9) 19.9.966 (12º manuscrito, p. 50); 10) 18.X.966 (21º manuscrito, p. 68); 11) 4.VI. 1969 (37º manuscrito, p. 100); 12) 11.10.85 (51º manuscrito, p. 130); 13) 5. XI.85 (54º manuscrito, p. 136); 14) 5.XI.85 (55º manuscrito, p. 138); 15) 5.XI.85 (56º manuscrito, p. 140).

⁸⁴ Período de ditadura no Brasil até 1985. Neste intervalo de tempo, João Cabral passou por muitos países: Berna (1966), período em que recebeu uma carta de Silney Siqueira, diretor teatral que pedia a autorização para a montagem de *Morte e vida Severina*, musicada por Chico Buarque de Holanda; Barcelona (1967); em 1968 foi eleito para a Academia Brasileira de Letras e logo depois foi transferido para a embaixada no Paraguai até 1972, quando foi nomeado embaixador no Senegal, Maurítânia, Mali e Guiné; Dacar (1975); Quito no Equador (1980); Honduras (1981); Porto em Portugal (1984).

⁸⁵ Edição consultada: MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Neste período de 19 anos (1966 a 1985), a obra teve um período intenso de criação nos meses de setembro e outubro de 1966⁸⁶ e longos períodos de suspensão, ou melhor, de descanso na gaveta com o risco do inacabamento, até João Cabral recomeçar a escrita de notas em junho de 1969 e o início da redação do auto nos meses de outubro e novembro de 1985. Não foi a morte a responsável pelo inacabamento da obra, visto o poeta ter publicado outras duas obras⁸⁷ após a última data presente neste manuscrito. As razões de seu inacabamento são desconhecidas, no entanto, outras obras ficaram esquecidas na gaveta, como é o caso de “Juízo final do Usineiro”, mencionado nas cartas de João Cabral para Lauro Escorel nos dias 2 de abril de 1951 (Londres) e 21 de maio de 1951 (Londres): “Esse negócio ainda não me aparece claramente. Estou por isso chocando o Juízo Final. Talvez possa fazer com ele uma espécie de romanceiro, inspirado na poesia popular de cordel de Pernambuco, riquíssima, aliás.” (MELO NETO, 1951). O projeto de um auto sobre Jerônimo de Albuquerque, antepassado conhecido pelo nome de Adão Pernambucano, também permaneceu inacabado.

A publicação do planejamento desse livro atija a imaginação dos leitores que gostariam de ter a chance de lê-lo na íntegra, em sua última versão publicada. Eu, como leitora de João Cabral e envolvida nas folhas manuscritas desse auto sobre a casa de farinha, gostaria de ter tido o prazer de ler e apreciar toda a trama entre raladoras e raspadoras que se expressam no extremo do otimismo e do pessimismo em meio a um emaranhado de discussões envolvendo os personagens/trabalhadores da casa de farinha. Mas a verdade fatural está aí: precisamos lidar com o luto de ter em mãos um poema-livro acabado, no lugar do qual temos uma obra inacabada.

O manuscrito *A casa de farinha* foi transcrito e organizado por Inez Cabral que o dividiu em três partes. Na primeira, João Cabral desenvolve o que ele chama de *plot* (enredo em português)⁸⁸ e descreve as ações a serem executadas pelos personagens. Do 1º manuscrito (página 28) ao 19º (página 64), o poeta pernambucano constrói a psicologia-ideologia dos personagens – raladoras, raspadoras, carregadores, prensador, quebrador -, relacionada ao trabalho que cada um realiza; esboça os temas e subtemas; as hipóteses de escrita; o cenário; faz correções; anota dúvidas e estratégias de discussão; faz comparações com três de suas

⁸⁶ Das 56 páginas do manuscrito, 20 foram escritas no mês de setembro de 1966.

⁸⁷ *Crime na calle Relator* (1985-1987), *Sevilha andando* (1989)

⁸⁸ O enredo é o mapa da história onde os acontecimentos serão traçados, como os conflitos e obstáculos que irão interferir na história, a introdução dos personagens, do cenário, o clímax.

obras, *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade* (escritos durante o mês de setembro de 1966)⁸⁹.

Na segunda, João Cabral é antes de tudo um pesquisador, um leitor de texto, como podemos notar pela inserção de citações de autores, não só de literatura, mas também de outras áreas. Do 20º manuscrito (página 66) até 32º (página 90)⁹⁰ há citações de Karl Jaspers⁹¹; James Joyce⁹²; Rainer Maria Rilke; do personagem Godot da peça teatral de Samuel Becket, *Esperando Godot*; há texto informativo - “O impacto da Sudene”; Gustavo Barroso, Terra do Sol, citado por Oswaldo Lamartine de Faria⁹³; duas notas dadas por Tulio, primo de João Cabral, sobre a fábrica de farinha purificável de Pumaty; *Lavoura caiçara* de Carlos Borges Schmidt⁹⁴; e três páginas com citações do livro *L'Amateur du Théâtre ou la Règle du Jeu*, de Pierre-Aimé Touchard. Em meio ao que seria a terceira parte do manuscrito, há uma citação do poema “Comme deux gouttes d’eau” (1933) do livro *La rose publique*, de Paul Éluard, enfim, informações bastante distintas sobre realidade e estética.

Na terceira parte deste dossiê⁹⁵, João Cabral continua a projetar suas ideias no papel e avança na escrita do auto. Do 33º manuscrito (página 92) até o 36º (página 98), o poeta pernambucano enumera de 1 a 7 as cenas da entrada de cada personagem envolvido no fazer farinha, rascunha diálogos dos arautos e, por fim, inicia o rascunho do livro no 51º manuscrito (iniciou esta parte em 1969 e retomou a escrita em 1985).

As folhas manuscritas de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* apresentam poucas datas, o que dificulta o processo de organização das fases de escrita e exige um olhar analítico e interpretativo para constituir uma ordem mais próxima possível do pensamento criativo do poeta. Por este motivo, o processo de transcrição e de organização do manuscrito realizado por Inez Cabral implicou em uma escolha, porque transcrever um manuscrito exige, como afirma Grésillon (2007), um esforço intelectual para traduzir o espacial em temporal,

⁸⁹ *Auto do Frade* (1984) aparece, na organização de Inez Cabral, na terceira parte.

⁹⁰ Nesta parte de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, somente o 24º manuscrito não apresenta uma citação, trata-se de uma nota.

⁹¹ JASPERS, Karl. *O homem obreiro de si próprio*. Tradução de M. Pinto dos Santos. In: *Humboldt*: Revista para o mundo luso-brasileiro. Ano 6, nº 13. Editora Übersee-Verlag, Hamburgo – Alemanha, 1966. Deste texto, João Cabral citou o último parágrafo.

⁹² De James Joyce, João Cabral cita uma frase: “Praisers of days gone by”.

⁹³ FARIA, Oswaldo Lamartine de. *Conservação de alimentos nos sertões do Seridó*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Ministério da Educação e Cultura, 1965.

⁹⁴ SCHMIDT, Carlos Borges. *Lavoura Caiçara*: documentário da vida rural. Nº 14. Serviço de Informação Agrícola. Rio de Janeiro, 1958.

⁹⁵ Chama-se de dossiê de gênese o conjunto material de documentos e manuscritos ligados à gênese que está sendo estudada. “O dossiê de gênese é composto de ‘arquivos’ em geral conservados em instituições patrimoniais, públicas ou privadas. Podem ser encontrados documentos propriamente genéticos como manuscritos de juventude, correspondência, planos e redação de obras não realizadas ou inéditas, documentos preparatórios, rascunhos, cópias de provas corrigidas das obras impressas, etc.”. (BIASI, 2010, p. 40)

comparar o antes com o depois, pesar ganhos e perdas, por meio da análise e da interpretação do dossiê.

A leitura de Inez Cabral contemplou separar os esboços, as citações e os rascunhos da escrita inicial do poema-livro em partes sem estabelecer uma relação entre elas. Em “Nota da organizadora”, texto que antecede o manuscrito, Inez Cabral escreveu:

Quanto à transcrição, procurei manter total fidelidade ao texto, ordenando-o cronologicamente, na medida do possível. A transcrição visa apenas à compreensão da letra manuscrita do poeta. A ortografia e a gramática foram atualizadas e, em casos pontuais, retificadas. Em alguns trechos uma linha horizontal marca um vazio no verso. Palavra a ser melhor pensada por ele, deixada portanto com a mesma marcação original. Algumas poucas palavras ilegíveis foram marcadas com reticências na transcrição. Leituras futuras poderão elucidar seus significados, ou mesmo corrigir uma eventual palavra que tenha sido transcrita incorretamente. (CABRAL, 2013, p. 20)

Por essas palavras, é possível perceber que Inez Cabral, na medida do possível, tentou ordenar cronologicamente os manuscritos. No entanto, ela separa as citações dos planos de escrita, e deixa de interligar algumas partes que, em nossa opinião, não deveriam estar separadas, uma vez que integram leituras que o poeta realizou antes de esboçar algumas de suas ideias, como por exemplo, “Notas sobre a fábrica de farinha purificável da Pumaty”⁹⁶, (27º manuscrito), “Notas (dadas por Tulio)” (28º), “O impacto da Sudene” (25º) e a citação do livro “Conservação de alimentos nos sertões de Seridó” de Oswaldo Lamartine de Faria que deveriam ser os primeiros manuscritos, porque fazem parte da pesquisa de João Cabral para iniciar a escrita sobre a casa de farinha. Embora essas notas não sejam utilizadas diretamente na escrita do poema-livro, elas servem como ponto de partida para recriar uma realidade exterior ao texto. Ainda nesta citação, Inez Cabral afirmou que “A transcrição visa apenas à compreensão da letra manuscrita do poeta”, o que significa pensar que o foco foi tornar público esse material e não organizá-lo de modo a interligar e refletir sobre as etapas de escrita, por isso, cabe a nós, enquanto pesquisadores, analisar e interpretar este dossiê.

Nessas folhas manuscritas, notamos que escrever envolve dois momentos transformadores: “a percepção e a seleção de recursos artísticos. Percepção é a criação de uma nova realidade, oferecida pela obra de arte. O processo de apreensão envolve recorte, enquadramento e angulação singulares”. (SALLES, 2004, p. 89)⁹⁷. Isto quer dizer que o

⁹⁶ Esta nota também foi dada pelo primo de João Cabral, Tulio Cabral. Nesta nota, Tulio menciona: “Uma fábrica dessas poderá ser usada como assunto de conversa, com a conotação de grande progresso, etc.”

⁹⁷ “A percepção é a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas. Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas a seu grande projeto poético. Encontramos, no entanto, a unicidade de cada obra e a

projeto poético está ligado a princípios éticos de seu criador, ou seja, a seus valores, à captação sensível de tudo o que o rodeia e da forma de ver e representar o mundo. A esse projeto ético sobre como o poeta olha a realidade externa à obra, relaciona-se o propósito estético do artista. O que está em jogo em *Notas sobre uma possível A casa de farinha* é o processo transformador desempenhado pela percepção do poeta nesta ação de apreender a realidade do grupo de trabalhadores dessa casa de farinha que está prestes a ser fechada; os motivos formam a discussão raladoras *versus* raspadoras.

A crítica genética nos auxiliará como ferramenta metodológica para lançar um olhar crítico sobre a transcrição e a organização destes manuscritos. Esta crítica definiu, progressivamente, seu objeto próprio: os manuscritos de trabalhos dos escritores enquanto suporte material, espaço de inscrição e lugar de memória das obras *in statu nascendi* e elaborou seus métodos e suas finalidades. Por este motivo, nesta parte do trabalho, a crítica genética é um instrumento que se adapta ao material em estudo; ela possibilita entender o não-texto – *l'avant-texte* – repleto de referências extrapoéticas, presentes nas leituras realizadas pelo poeta sobre o contexto histórico-social da casa de farinha, contrariando os pressupostos do Estruturalismo que se caracteriza pela recusa aos elementos extratextuais, como fonte de explicação da obra literária.

Neste ponto da pesquisa, precisamos entender os conceitos desta teoria à luz de alguns estudiosos do assunto e o que ela representa para os estudos dos textos inacabados. Antes disso, faz-se necessário distinguir a Filologia da Crítica Genética:

A crítica genética tanto quanto a filologia estuda textos da Idade Média ou do século XX, mas os resultados não terão o mesmo teor nem o mesmo sabor. (...) A filologia surgiu no século passado em pleno positivismo, século do desenvolvimento da energia a vapor, de uma epistemologia da ordem, bem como da estabilidade e de uma concepção unitária do homem. A crítica genética emergiu nos anos sessenta de uma “visão estrutural, de conjunto e generativa das ciências da linguagem” (Mitterand), no século da instabilidade, da descoberta do espaço, das rupturas e da psicanálise. Uma delas lida com a variante, o texto original, o desvio ou o erro; a outra, com lições, textos múltiplos e pluralidade cultural. Uma segue o modelo rígido lanchmaniano ou o mais flexível de Bédier no estabelecimento dos textos; a outra, procurando seu modelo, defende os rascunhos, o prototexto, o uso do hipertexto, as sinopses e os textos integrais. Uma comenta as mudanças singulares, as variantes; a outra investiga os processos de criação. (WILLEMART, 1999, p. 197-198)

A crítica genética⁹⁸, como podemos ler na citação, pouco tem a ver com os antigos estudos de gênese influenciados por uma certa erudição positivista que tinham como finalidade identificar os textos que poderiam ter influenciado a obra do autor, ou seja, uma espécie de estudo das fontes; ela se preocupa com a maneira como estes textos poderiam ter sido integrados na redação da obra e realiza um estudo dos dossiês de documentos reunidos pelo escritor, tais como cadernos de anotações, fichas de leitura, cadernetas, etc.

Há ainda, dentro da Crítica Genética, a categoria da Genética textual, que segundo Biasi:

permite colocar em ordem e tornar legível o material manuscritológico no qual a crítica genética poderá embasar seu estudo interpretativo. Este trabalho implica a realização sucessiva e complementar de três grandes operações de pesquisa: o estabelecimento do dossiê e a especificação das peças, a classificação dos rascunhos, o deciframento e a transcrição. (BIASI, 2010, p. 67)

Isto quer dizer que antes de realizar a crítica da gênese, é preciso organizar toda a documentação que serviu de aporte para a escrita da obra e que chamamos de dossiê de gênese, o conjunto material de documentos e manuscritos ligados à gênese em estudo. O dossiê é composto de documentos propriamente genéticos, correspondências, planos e redação de obras, documentos preparatórios, rascunhos, cópias de textos corrigidos. Em *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, estas três grandes operações de pesquisa apontadas por Biasi (2010) foram realizadas por Inez Cabral, por isso, o que nos interessa é o modo como elas foram organizadas.

A crítica genética toma por objeto a dimensão temporal do devir-texto, colocando como hipótese que a obra, na sua perfeição final, conserva o efeito de suas metamorfoses e contém a memória de sua própria gênese e seu estudo inclui objeto, método e intenção:

Seu objeto: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo da escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um *fazer*, como atividade, como movimento. (GRÉSILLON, 2007, p. 19)

⁹⁸ A Crítica Genética surgiu com um grupo de estudiosos franceses que se organizaram na década de 70 sob o comando de Louis Hay através do CNRS (Centro Nacional de Pesquisa Científica) na França. Tudo começou com problemas enfrentados pela equipe de pesquisadores de origem alemã liderada por L. Hay, problemas esses, de ordem metodológica, quando lidaram com manuscritos de um poeta alemão: Heinrich Heine. Esses pesquisadores estavam enfrentando problemas semelhantes aos de outros que estudavam manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert. A partir daí surgiu um laboratório apropriado para este tipo de problemas no CNRS: o Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) dedicado ao estudo exclusivo do manuscrito literário. Ela teve o seu ingresso no Brasil por intermédio do I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo (1985), sob a responsabilidade do Prof. Philippe Willemart.

O texto definitivo é o resultado de um longo processo em que o autor se dedica à pesquisa de documentos, à preparação dos esboços, faz correções e revisões, escreve notas de dúvidas para depois iniciar a redação do texto. Por estas características apresentadas em muitos autores, denominada de escrita roteirizada, a crítica genética procura tornar visível uma etapa pouco conhecida pelo leitor: o processo integral que originou a obra.

Na impossibilidade da leitura da obra completa publicada, neste capítulo, pretendemos explorar o processo de criação literária de João Cabral, com o intuito de: 1) recuperar os caminhos percorridos pelo poeta para o desenvolvimento desse projeto manuscrito, pois ele serve de testemunha material de uma dinâmica criadora; 2) rearranjar esse dossiê e relacionar os rascunhos e as anotações, ou seja, seguir o percurso de dúvidas, ajustes, leituras, esboços e escrita dos primeiros diálogos dos personagens. Nessa parte do trabalho, faremos a análise crítica da transcrição e da organização de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* realizada por Inez Cabral.

2.1 Um olhar crítico sob a transcrição e a organização de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*

A transcrição de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* realizada por Inez Cabral e a disponibilidade desse material para o público foram de grande importância para a cultura brasileira e também para os estudiosos da obra cabralina. A publicação deste dossiê com a transcrição de um lado e o fac-símile do outro permitiu que as anotações do projeto do livro *A casa de farinha* fossem facilmente lidas e pudessem circular entre os estudiosos e não estudiosos da obra do poeta pernambucano. Essa transcrição possibilitou a leitura rápida do conteúdo, mas somente um leitor atento perceberá os trechos reescritos, as rasuras e as notas de dúvidas que não são marcadas em algumas páginas transcritas por Inez Cabral. Sobre a transcrição, Grésillon afirma:

Seu único poder: permitir que seja facilmente lido o que outros tiveram o trabalho de decifrar e que, a partir de então, pode circular entre os especialistas. Disso provém uma função que é evidente: disponibilizar para os pesquisadores essa ferramenta preciosa, através da qual eles encontrarão, apresentados simultaneamente, de um lado, o fac-símile, que *dá a ver*, e de outro, a transcrição, que *dá a ler*. Isso não tem nada de um positivismo, nem antigo nem novo, é uma “estratégia de facilitação”, como diriam, numa terminologia pouco elegante, os psicólogos. Por outro lado, uma transcrição, por mais legível que seja, não é assimilável a um *texto*, e é absurdo sacrificar os princípios de exaustividade ou de fidelidade dessa reprodução (o que frequentemente faz a transcrição linearizada), sob pretexto de propor um documento que seja legível “*como um texto*”. (GRÉSILLON, 2007, p. 170)

Nesse excerto sobre a transcrição, é possível perceber que, dos dois tipos de transcrição – linear⁹⁹ e diplomática¹⁰⁰ - Grésillon opta pela diplomática, uma vez que sua função é ajudar o pesquisador a decifrar; permitir que o transcritor recorra a um número mínimo de códigos e convenções e imite com maior exatidão a escrita manuscrita. Ainda nessa citação, Grésillon (2007) afirma que, na transcrição linear,¹⁰¹ há uma tentativa de propor um documento legível “*como um texto*”¹⁰², no sentido da disposição sintagmática da linha, ou seja, no ponto em que o texto impresso permite uma leitura linear, sem excluir as outras não lineares, às quais recorre toda interpretação¹⁰³. A leitura do manuscrito é, necessariamente, quebrada pelas intervenções interlineares e marginais¹⁰⁴, pelas voltas e por todo tipo de sinais gráficos que impõem ao leitor navegar a olho, por isso, não seria conveniente que se perdessem todas estas características utilizando uma transcrição linearizada que supõe a criação de sinais que identificam, por meio de legendas, os tipos de rasuras (de supressão, de substituição, de deslocamento ou transferência, de suspensão ou utilização), os acréscimos nas margens e nas entrelinhas.

A transcrição de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* não é linearizada, porque não faz uso de códigos convencionais para indicar as rasuras e os acréscimos à margem; ela também não é diplomática, mesmo quando transcreve alguns escritos marginais respeitando a tipografia do manuscrito. As rasuras não são marcadas, a quebra da linha não coincide com a do manuscrito e a reescrita interlinear é inserida linearmente sem marcações,

⁹⁹ Transcrição linear: reduz-se à dimensão paradigmática das reescrituras ao curso sintagmático da linha. No livro de Grésillon (2007), há um código de transcrição de nove sinais convencionais utilizados na transcrição feita por Pierre-Marc de Biasi da página de *São Julião, o Hospitaleiro* de Gustave Flaubert: < > acréscido em entrelinha; [] tachado rasurado, apagado; [< >] acréscido e, em seguida, rasurado; <[]> rasurado em um conjunto acréscido em entrelinha; “ ” acréscido na margem; (?) transcrição provável, porém hipotética; (illis.) palavra ilegível.

¹⁰⁰ Transcrição diplomática: respeita a disposição topográfica – página, linha, margem e reescrituras interlineares – do original.

¹⁰¹ Em nota de rodapé, Grésillon escreve que os únicos casos nos quais pleiteará uma transcrição linearizada são os casos dos manuscritos pobres em reescrituras, por exemplo, “os documentos autobiográficos como o diário, os cadernos ou bloco de notas, ou o diário de viagem. Para esses casos, poderá inspirar-se no sistema de transcrição adotado por Pierre-Marc de Biasi para a edição dos *Carnets de travail* (1988) ou do *Voyage au Egypte* (1991) de Flaubert” (GRÉSILLON, 2007, p. 170).

¹⁰² Chamamos texto a “todo o discurso fixado pela escrita. Segundo esta definição, a fixação pela escrita é constituída do próprio texto. Mas o que é que, assim, é fixado pela escrita? Dissemos: todo discurso. Significação que atinge a relação referencial da linguagem com o mundo, quando o texto ocupa o lugar da fala”. (RICOEUR, Paul. Do texto a acção: ensaios de hermenêutica II. Trad. Alcino Cartaxo. Maria José Sarabando. Porto: Rés-Editora, 1989, p. 41).

¹⁰³ Entende-se a interpretação no sentido proposto por Paul Ricoeur (1989) como uma apropriação, ou seja, a interpretação de um texto completa-se na interpretação de si de um sujeito que doravante se compreende melhor, se compreende de outro modo, ou que começa mesmo a compreender-se. Interpretar é tomar o caminho de pensamento aberto pelo texto.

¹⁰⁴ Das 56 notas do manuscrito, 15 apresentam reescritas interlineares e marginais. São escritos referentes à fase inicial dos esboços, quando a ideia está se construindo no papel e na mente do poeta (11 folhas) e aos rascunhos do auto (4 folhas). Além das rasuras, este processo de reescrita faz parte do processo de revisão do poeta.

ou seja, só é possível perceber que houve um processo de reescritura e revisão dos esboços e rascunhos se lermos atentamente o fac-símile. Isso quer dizer que a publicação desse manuscrito teve como objetivo propiciar a leitura do conteúdo e sua disponibilização para o público.

Notas sobre uma possível A casa de farinha é uma obra inacabada que inclui reescritas, mudanças de perspectiva, hipóteses, correções, enfim, uma rede de ideias que se inter-relacionam no percurso de produção. Ressaltamos, por isso, a importância de transparecerem essas marcas em uma transcrição que não permita apenas ler o conteúdo, mas também refletir sobre a gênese textual e sobre as implicações desse processo, as quais não podem ser pensadas apenas tendo a imagem do manuscrito. Por este motivo, transcreveremos algumas folhas manuscritas que apresentam maior problema de interpretação em relação à ausência das marcas de rasuras e de reescritura que, de certa forma, interferem na leitura e na interpretação deste manuscrito. Para isso, faremos uso da transcrição diplomática, porque ela se aproxima mais da escrita deste manuscrito, principalmente, em relação às rasuras e aos escritos marginais.

Sobre a organização, ressaltamos que ela se distancia do ato criador, porque não segue o percurso da gênese textual. Na organização das notas, as leituras feitas pelo poeta foram separadas e concentradas na segunda parte do dossiê sem nenhuma interação com os esboços de escrita. Por este motivo, reordenaremos estas folhas manuscritas seguindo a ordem cronológica e relacionando suas partes para nos aproximarmos do percurso criativo. Sobre a organização dos manuscritos, Biasi afirmou que:

Essa colocação em ordem é artificial, pois tais documentos de trabalho nunca foram materialmente organizados dessa forma pelo escritor que os produziu e manipulou de forma sucessiva, parcial e instrumental. Contudo, essa colocação em ordem artificial corresponde à imagem de uma coerência produtiva bem real: a que deu à luz a obra através de um trajeto temporal cujas peças constituem os indícios materiais e as etapas. (BIASI, 2010, p. 42)

Este processo de organização torna o manuscrito mais coerente, pois aproxima os documentos de origem da produção do escritor. No entanto, a constituição deste material, segundo Biasi (2010), não classifica e nem decifra os documentos em função de pressupostos interpretativos (seja ele sociólogo ou psicanalítico), mas podemos interrelacionar as partes tentando nos aproximar do percurso de escrita do projeto, principalmente, em relação às citações, às anotações e à criação de cenário e dos personagens.

Neste capítulo, não objetivamos realizar a transcrição de todas as folhas manuscritas, mas refletir sobre estas questões e mostrar como uma edição preocupada com a veiculação do conteúdo interfere na leitura deste planejamento poético.

2.1.1 Transcrição: rasuras e reescritas marginais e interlineares

As rasuras e as reescritas marginais e interlineares não são apenas processos de correções e ajustes, mas caracterizam momentos nos quais o fluxo de escrita é freado, ou seja, o texto é interrompido para o escritor ler aquilo que acabou de escrever. Nesse ato de leitura, ele pode prosseguir com a sequência frasal daquele ponto interrompido, rasurar ou acrescentar palavras ou frases ao que foi escrito ou substituir palavras rasuradas, ou seja, ler o texto em construção corresponde a um momento de silêncio em que atua o primeiro leitor, isto é, o próprio escritor.

Nas 56 folhas¹⁰⁵ com programação roteirizada¹⁰⁶ de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, as folhas que apresentam mais rasuras¹⁰⁷ se referem ao enredo, às hipóteses, às estruturas dialéticas e à psicologia-ideologia das personagens, aos subtemas, enfim, uma rede de ideias que começam a ser construídas no papel, mas sobre as quais o escritor ainda tem dúvidas. Nessas folhas rasuradas, encontramos palavras com substituição imediata, tardia e interlinear; a eliminação de uma página e de um parágrafo de sete linhas referente à obra *Auto do frade* (1984). Das 22 folhas com mais rasuras, 15 apresentam reescritas marginais e interlineares, o que mostra a criação sendo feita com seus avanços e seus bloqueios, seus recomeços e suas hesitações, seus acréscimos e seus riscos.

Os manuscritos sem rasuras¹⁰⁸ se referem às citações, às notas, à pesquisa documental, a alguns esboços de cena, aos rascunhos de escrita de diálogos – escritos posteriormente aos arautos -, aos datiloscritos, ou seja, no momento em que o poeta

¹⁰⁵ São 31 folhas com planos, anotações e roteiros; 15 com rascunhos da escrita do auto; 10 folhas com citações de autores literários e não literários e notas dada por Tulio, primo de João Cabral (destas, uma folha tem a citação de James Joyce em meio a uma anotação para explicar o motivo de as raladoras serem pessimistas).

¹⁰⁶ Na escritura como “programação roteirizada”, há um trabalho de concepção preliminar que precede a escritura, sob a forma de planos, roteiros, anotações, esboços, pesquisas documentais, que tem como função preparar e organizar uma redação que poderá depois ser realizada parte por parte, capítulo por capítulo página por página, segundo um sistema de reescritura finalizante, ponderado por um jogo permanente de idas e vindas entre redação local e roteirização global. (BIASI, 2010, p. 44)

¹⁰⁷ Folhas: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 23, 38, 41, 42, 43, 55, 56 (**total 22**).

¹⁰⁸ Folhas: 18, 20, 21, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54 (**total de 25**). Nestes manuscritos, há alguns momentos em que o escritor começou a escrever uma palavra e, imediatamente, rasurou, por isso, não entendemos como uma rasura significativa.

pernambucano avança na elaboração da escrita e no desenvolvimento de seu projeto poético, as rasuras e acréscimos diminuem e deixam transparecer as linhas da escritura.

A transcrição apresentada na publicação de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* não nos mostra a obra em estado de criação com suas interrupções, rasuras e reescritas¹⁰⁹, inseridas, na maior parte, linearmente no parágrafo. Por este motivo, das 22 folhas com mais rasuras e reescritas marginais e interlineares, analisaremos algumas transcrições que apresentam maior impacto na leitura deste material em comparação com o fac-símile e faremos a transcrição diplomática destas folhas em três momentos: 1) páginas com muitas rasuras – longas e curtas - (folhas 3, 10 e 38); 2) reescritos interlineares e marginais inseridos linearmente (folhas 1, 4, 8 e 11); 3) lacunas e transcrições equivocadas (folhas 41 e 42).

Primeiro, abordaremos as características da transcrição publicada em 2013, apontando as rasuras com círculos verdes no fac-símile e setas verdes para as ausências delas na transcrição; em outras cores os reescritos marginais e interlineares em comparação com o fac-símile. Depois, faremos a transcrição diplomática que permite ler o manuscrito com as intervenções das rasuras e das reescritas. Na transcrição diplomática, utilizaremos poucos códigos para marcar algumas situações, sem fazer uso de um sistema complexo e exaustivo de sinais que pode comprometer a leitura e exigir do leitor a memorização deles para ler a transcrição:

- Palavras ilegíveis: [ileg.]
- Rasuras ilegíveis: [~~ileg.~~]
- Rasura decodificada: tachada
- Escritos a lápis: cor cinza
- Escritos a caneta: cor preta
- Escritos interlineares: mesma posição do fac-símile.

1) Rasuras longas e curtas

Exemplo 1: Fº 3 frente – transcrição e fac-símile (MELO NETO, 2013, p. 32-33)

Folha de fichário sem linhas, letra cursiva escrita a lápis.

¹⁰⁹ As reescritas marginais só aparecem quando não há indícios de onde elas seriam inseridas no texto.

A folha 3 é o primeiro esboço escrito por João Cabral sobre a casa de farinha, terceiro na organização da edição de 2013. É uma folha totalmente rasurada, “Uma possibilidade”, como escreve João Cabral no dia 11 de setembro de 1966, mas que não foi transcrita. Esta folha manuscrita foi totalmente suprimida do projeto de escrita da casa de farinha e o que antes era “Uma possibilidade”, única frase transcrita, foi abandonada pelo escritor por meio de escolhas, seleções e combinações. Assim, as rasuras são vistas como um aprimoramento do processo de construção textual, ou seja, aquilo que não se enquadrava ao propósito do escritor é suprimido, recriado ou substituído por outras ideias. Desta forma, a rasura dá sentido ao processo construtivo do texto, na medida em que explicita o percurso de escrita.

Fº 3 frente – transcrição diplomática

①

11.9.966

- Uma possibilidade:

~~- o pessoal da casa de farinha está excitado porque [ileg] [ileg] vão mandar novo aviamento. Esse é o tema central, a expectativa. As raspadeiras começam a imaginar coisas, os carregadores trazem notícias, outras citam exemplos (esse é o personagem muito importante seria tipo popular, o que sabe de uma casa), [ileg.] etc. No fim vão embora sem chegar nada, ou melhor : 1) depois que as raspadeiras saem vêm apenas umas quieés; 2) depois que só está o forneiro vem um sujeito para derrubar a casa para montar uma indústria de amido, etc. (a reparação do telheiro, que está caindo, seria por onde ia começar a reforma; mas quando vem alguém não é para reformar é para derrubar); ou então a excitação primeira em volta também da onda de acabar naquele dia toda a farinhada; no fim se descobre que é para fazer ali uma fábrica de borracha sintética) (virar)~~

aquela é a última vez em que vão trabalhar ali naquela velha casa de farinha o motivo disso é que dá lugar às suposições otimistas ou pessimistas

As rasuras nessa folha manuscrita acontecem em dois momentos. No primeiro, elas são mais difíceis de serem decifradas e estão no fim da segunda linha e na primeira metade da terceira. Nesse ponto, o escritor insere na entrelinha a palavra “Sudene” antes do verbo “vão” e, nessa mesma posição, traça uma linha para indicar a substituição do trecho rasurado pelo reescrito/acréscimo marginal: “Aquela é a última vez em que vão trabalhar ali naquela velha casa de farinha. O motivo disso é que dá lugar às suposições otimistas ou pessimistas”. No segundo momento, João Cabral rasura todos os escritos dessa folha por meio de riscos horizontais linha por linha e um X que perpassa toda a página; o reescrito marginal é suprimido com dois riscos verticais, uma dupla negação do que foi escrito.

Nessa folha manuscrita, o segmento substitutivo não é totalmente nulo, uma vez que o escritor conservou alguns rastros e os desenvolveu de outra forma em outras folhas. Desse manuscrito, ele recuperou algumas ideias em esboços posteriores: “suposições otimistas e pessimistas” sobre o fechamento da casa de farinha (reescrito marginal) são retomadas em “O conflito dramático da peça é o choque otimismo x pessimismo”; a reforma como motivo do fechamento reaparece em “Suposições possíveis sobre o fechamento da casa de farinha”. A caracterização dos carregadores como apenas noticiosos está presente em “Psicologia-ideologia dos personagens”; o aspecto imaginativo das raspadoras é recuperado na folha a respeito do “Cenário”: “raspadoras entre si começam a imaginar coisas”. Por último, “a expectativa” é retomada no escrito no dia 16.9.66 em: “A dramaticidade vem: da expectativa”.

Exemplo 2: Fº 10 frente – transcrição e fac-símile (MELO NETO, 2013, p. 46-47)

Folha de fichário sem linhas, letra cursiva escrita à caneta com algumas anotações a lápis.

- 10
- 17.9.966
- 1 - as raspadoras
 - 2 - as raspadoras
os carregadores
 - 3 - as raspadoras sós
 - 4 - as raspadoras
os raladores
 - 5 - as raspadoras
os raladores
os carregadores
 - 6 - as raspadoras
os raladores
o prensador
 - 7 - os carregadores
as raspadoras
os raladores
o prensador
 - 8 - as raspadoras
os raladores
o prensador
o quebrador
 - 9 - as raspadoras
os raladores
o prensador
o quebrador
o forneiro
 - 10 - as raspadoras
os raladores
o prensador
o quebrador
o forneiro
os carregadores
 - 11 - o forneiro
- anúncio pessimista?
- 1º clímax
- anúncio otimista
- 2º clímax
- anúncio pessimista (quiproquó que dá lugar a otimismo?)
- 3º clímax
- anúncio do fato real (que esclarece o quiproquó)

- 17.9.966
1. - as raspadoras
 2. - as raspadoras
os carregadores
 3. - ~~as raspadoras sós~~
as raspadoras sós
 4. - as raspadoras
os raladores
 5. - as raspadoras
os raladores
os carregadores
 6. - ~~as raspadoras sós~~
as raspadoras
os raladores
o prensador
 7. - os carregadores
as raspadoras
os raladores
o prensador
 8. - as raspadoras
os raladores
o prensador
o quebrador
 9. - as raspadoras
os raladores
o prensador
o quebrador
o forneiro
 10. - as raspadoras
os raladores
o prensador
o quebrador
o forneiro
os carregadores
 11. - o forneiro
- anúncio pessimista?
- 1º clímax
- anúncio otimista
- 2º clímax
- anúncio pessimista (quiproquó que dá lugar a otimismo?)
- 3º clímax
- anúncio do fato real (que esclarece o quiproquó)

Nessa folha manuscrita, a indecisão do escritor está presente, sobretudo, nas rasuras iniciais que anularam e corrigiram a estruturação da ordem dos personagens nas cenas do auto, como podemos notar pelos círculos em verde no fac-símile, marcando as rasuras; e as setas verdes, a ausência delas na transcrição.

Nesse manuscrito, João Cabral realiza a leitura de seu próprio texto em dois momentos: no primeiro, o escritor rasura e substitui imediatamente as palavras utilizando o mesmo material da escrita, a caneta; no segundo, ele reaparece para acrescentar novas ideias e expandir o texto, mas agora o material é outro, o lápis.

Nesta segunda leitura, há a substituição de uma palavra rasurada por “pessimista?” (em azul) e o acréscimo de duas frases: “(quiproquó, que dá lugar a otimismo?)” (em vermelho) e “(que esclarece o quiproquó)” (em roxo). Notadamente, a inserção desses escritos a lápis altera e completa informações sobre os anúncios que provocam os climaxes do auto. Na transcrição, não temos a visão desse processo de reescrita do texto que aparenta ter sido escrito sem interrupções, com a lucidez do poeta engenheiro, mas o fac-símile desmistifica esta imagem.

Fº 10 frente – transcrição diplomática

17.9.966

1. – as raspadoras ~~sós~~
2. – as raspadoras ~~entram~~ os carregadores) anúncio ^{pessimista?} ambíguo
- 3 – ~~os carregadores saem~~
as raspadoras ~~sós~~
- 4 – as raspadoras] 1º clímax
as raladoras ~~entram~~
- 5 – as raspadoras) anúncio [ileg.] otimista
os raladores
os carregadores ~~entram~~
- 6 – ~~os carregadores saem~~] 2º clímax
as raspadoras
os raladores
o prensador ~~entra~~

- 7 – os carregadores ~~entram~~
 as raspadoras
 os raladores
 o prensador
- 8 – as raspadoras
 os raladores
 o prensador
 o quebrador
- 9 – as raspadoras
 os raladores
 o prensador
 o quebrador
 o forneiro
- 10 – as raspadoras
 os raladores
 o prensador
 o quebrador
 o forneiro
 os carregadores
- 11- o forneiro
- (qui proquó, que dá lugar a
 anúncio pessimista otimismo?)
- 3° clímax
- anúncio do fato real (que esclarece
 o qui proquó)

A estrutura dialética dos personagens, a enumeração das cenas, os lembretes sobre os anúncios pessimistas e otimistas e os três climaxes são arquitetados por João Cabral para servir de suporte à escrita da redação. No entanto, a sequência dos personagens nos blocos de cenas, sobretudo no início da página, as rasuras, as substituições e as reescritas a lápis representam os momentos de instabilidade do ato de criação.

Essas marcas de instabilidade estão ausentes no fac-símile publicado, como por exemplo, as rasuras dos verbos “entrar” e “sair” de alguns personagens: “~~entram~~ os carregadores”; “o prensador ~~entra~~”; “os carregadores ~~entram~~”; “~~os carregadores saem~~”. A supressão desses dois verbos exclui a rubrica¹¹⁰ de movimento do texto teatral, talvez, porque a intenção não era desenvolver o cenário, mas articular os diálogos dos personagens em blocos de cenas e intercalar os climaxes entre os anúncios pessimista e otimista.

As alterações a lápis representam outro momento de leitura e de ajustes realizados pelo escritor, mas a dúvida expressa pelo ponto de interrogação em “pessimista?” e em “(qui proquó que dá lugar a otimismo?)” assinala que algo ainda poderá ser alterado, porque o

¹¹⁰ As rubricas são frases ou palavras indicadoras de um texto teatral; orientam os atores sobre o modo de proceder no palco.

escrito se mostra instável. Isto significa que o material poético pode ser indefinidamente trabalhado e reformulado após cada interrupção da escrita.

Nas cenas enumeradas de 1 a 11, tanto o anúncio pessimista, quanto o otimista ou fato real sempre acontecem com a presença dos carregadores, neutros e noticiosos como na psicologia-ideologia atribuída a eles. Nos três climaxes, há o confronto entre o pessimismo, encarnado pelos raladores,¹¹¹ e o otimismo, pelas raspadoras que discutem e imaginam hipóteses sobre o fechamento da casa de farinha: reforma, venda, outra indústria? A instabilidade gerada pelas suposições pessimistas e otimistas sobre o futuro dos trabalhadores também está presente na escrita do texto e nas escolhas de hipóteses que precisam ser definidas posteriormente pelo escritor no desenvolvimento do auto.

Exemplo 3: Fº 38 frente (escrito frente e verso) - transcrição e fac-símile (MELO NETO, 2013, p. 102-103)

Folha pequena de caderno espiral com linhas, escrita a caneta.

¹¹¹ Posteriormente, João Cabral vai se referir às raladoras no feminino.

38

— Quanto à C. de F.: o negócio é o 1º verso, ou melhor, como abordar o assunto: o tema deve ser proposto de saída, p. ex., as pessoas que vão chegando: se toda a gente de perto/ vem moer sua mandioca/ um dia não bastará/ nem que se fique a desoras. (Outras fazem variações sobre o tema, esclarecendo o prazo que têm.) O melhor é moer junto/ a mandioca de todos/ e dividir a farinha/ depois de sair do forno (variações etc.). Sempre as falas iniciais devem expor a situação e explicar os grupos

em duas linhas dialogadas. Certas
vezes (p. ex. ex. 1, o momento de
tirar a batida e vestir a alga
do cozimento pode ser muito; o
pai jogando o saquinho para, tam-
bém; a ~~do~~ entrega do corpo
ao cozimento, também.

— Quanto à C. de F.: o negócio é
o 1º verso, ou melhor, como abordar
o assunto: o tema deve ser propo-
sto de saída, p. ex. as pessoas que
vão chegando: se toda a gente de
perto/ vem moer sua mandioca
um dia não bastará/ nem que se fique
a desoras. (Outras fazem variações sobre
o tema, esclarecendo o prazo que têm)
O melhor é moer junto/ a mandioca
de todos/ e dividir a farinha/ depois
de sair do forno (variações etc.). Sem-
pre as falas iniciais expor
a situação e explicar os grupos

A ausência de marcas das cinco rasuras é representada pelos círculos verdes no fac-símile e as setas de mesma cor na transcrição. Os reescritos interlineares não são numerosos e integram o processo de revisão do primeiro leitor, o escritor: “iniciais” (em vermelho) que especifica as falas e “expor” (em roxo) que substitui o termo rasurado.

A transcrição só reproduz o texto da segunda parte da folha; a primeira foi suprimida do projeto de escrita com riscos em formato de ondas, misturado a um círculo maior, como destacado pelo retângulo azul no fac-símile e a sua ausência na folha transcrita.

Fº 38 frente (escrito frente e verso) – transcrição diplomática

2

em verso livre dialogados. Certas cenas (p. exemplo, o momento de tirar a batina e vestir a alva dos condenados pode ser mudo; o pai jogando os santos fora, também; a [ileg.] entrega do corpo ao convento, também.

- Quanto à C. de F.: o negócio é o 1º verso, ou melhor, como abordar o assunto: o tema deve ser proposto de saída. P. ex. as pessoas que vão chegando: se toda a gente de perto/ vem moer tua ~~farinha~~ mandioca/ um dia não bastará/ nem que se fique a desoras. (outras fazem variações sobre o tema, esclarecendo o prazo que têm) O melhor é moer junto/ a mandioca de todos/ e dividir a farinha/ depois de sair de forno (variações etc). Sem-
 (iniciais)
 pre as falas ^{dever} [ileg.] explicar
 expor
 [ileg.]/ a situação e explicar os grupos
 em

Nesse manuscrito, o parágrafo rasurado se refere ao livro *Auto do frade*, provavelmente, em construção, quando da escrita desta página. Esse trecho da folha foi rasurado, porque não se refere à casa de farinha, mas não foi eliminado de sua obra *Auto do frade*. O que significa pensar que, em meio à construção de algumas cenas da morte de Frei

Caneca, surgem algumas ideias para a casa de farinha, como lemos na segunda parte da folha: “- Quanto à C. de F.: o negócio é o 1º verso...”.

No segundo trecho transcrito, deciframos duas rasuras: ~~farinha~~, substituída imediatamente por “mandioca” por se aproximar do verbo “moer”; ~~explicar~~ substitui uma rasura anterior e é substituída por outra, ambas invisíveis, por isso não foram transcritas. A rasura que substitui ~~explicar~~ também foi eliminada para dar lugar à palavra “expor” escrita na entrelinha. A última rasura se refere ao início provável da escrita de uma palavra. A palavra “iniciais”, escrita na entrelinha, especifica quais falas devem expor a situação e explicar os grupos.

Nestes três exemplos de longas rasuras de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, entendemos que rasurar integra a dinâmica de leitura do escritor e esse processo não se define simplesmente em um risco que corrige uma sintaxe ou elimina uma informação, mas ela é, segundo Willemart (1999), um movimento do pensamento e da escritura que abre um mundo ao escritor. Ainda segundo esse mesmo teórico:

Toda a rasura e todo o acréscimo podem ser considerados início de uma nova página e de um novo parágrafo. Os começos são múltiplos, os pontos de partidas infinitos, o texto novo pode emergir de qualquer acréscimo. O inacabado é fundamental, as possibilidades surgem a qualquer instante como sob a varinha mágica de uma feiticeira (WILLEMART, 1999, p. 91)

Isto quer dizer que a rasura é um componente complexo da escritura, porque, juntamente com o acréscimo, pode representar começos múltiplos, uma vez que rasurar e acrescentar são dinâmicas de revisão e mudanças de perspectiva do texto em construção. Por estas significações, elas foram analisadas segundo uma perspectiva de concretização em suspenso, porque elas são o traço material da operação de modificação discursiva; é o momento de reformulação do que foi escrito; é um traçado operatório que, segundo Biasi (2010), marca a decisão de anular um segmento previamente escrito para substituí-lo por outro segmento, eliminar sem substituir ou mesmo eliminar para recriar.

Voltemos ao primeiro manuscrito em que o único trecho transcrito foi “Uma possibilidade”. Essa possibilidade demonstra que mesmo em um projeto programático, há imprevisibilidade. No poema “Fábula de Anfion”, do livro *Psicologia da composição*, após o acaso atacar e fazer soar a flauta, Tebas se faz sob a ótica do imprevisível. O personagem se lamenta diante de sua obra, cidade que não “quisera assim/ de tijolos plantada”, por isso ele joga a flauta “aos peixes surdos-/mudos do mar”. O sentido da rasura de supressão nessa folha

manuscrita é mais ou menos¹¹² similar a esse gesto imprevisível de construção de Tebas, quando comparado à instabilidade da escrita. No entanto, os rastros de ideias do que foi rasurado no primeiro manuscrito será reaproveitado em esboços posteriores, o que dá a entender que os peixes aqui eram surdos-mudos, mas não cegos, pois o escritor volta a olhar a folha rasurada para reaproveitar as ideias ali presentes. Não por acaso, essa folha manuscrita está em meio às anotações do projeto de escrita e não foi totalmente descartada.

Desta forma, a obra é reinventada no processo de sua elaboração, uma vez que o sujeito que rasura demonstra insatisfação com o que escreveu. Isto o leva à possibilidade de reformulação, pois incorre na ideia de que nada pode ser determinado como pronto, acabado; tudo está em processo constante de criação e recriação. A instabilidade do projeto de escrita da obra pode alterar a semântica e a estrutura do texto, mas manter alguns rastros dos elementos rasurados, instaurando novos conteúdos, ou melhor, novas formas de lidar com o tema da modernidade das casas de farinha.

2) Reescritos interlineares e marginais

Exemplo 1: Fº 1 frente – Transcrição e fac-símile (MELO NETO, 2013, p. 28-29)

Folha de fichário sem linhas; letra cursiva a caneta preta com um lembrete do escritor a lápis no final, como mostra o x.

¹¹² Não podemos afirmar que a relação de jogar a flauta aos peixes surdos-mudos do mar e eliminar uma folha de seu projeto é idêntica, pois, no poema “Fábula de Anfion”, o poeta está dialogando com as estéticas Simbolista e Romântica; já no manuscrito em questão, trata-se de um gesto de escritura.

1

(plot)

16.9.66

O pessoal da casa de farinha está excitado e surpreso porque receberam notificação do dono de que era a última vez que podiam trabalhar naquela instalação (sem dar os motivos). Os motivos dão lugar a várias hipóteses. O auto se desenrola nessa expectativa, com os personagens (ou grupos de personagens) representando uma atitude psicológica condizente com o trabalho que cada um executa. A dramaticidade vem: da expectativa (acentuada pelas chegadas dos carregadores e dos que vão chegando); do choque entre a psicologia das raspadoras e raladores, isto é, dos 2 grupos de personagens (expressados nas discussões a respeito dos motivos do fechamento da c. de f., e que construirão os climaxes, e também da figura do Doutor Sudene, que deve estar ligada às suposições sobre o fechamento, tanto quanto a figura do Coronel-dono. Essas discussões vão crescendo: a última é a mais tensa).

(Quanto ao desfecho: virá no final, deve ser inesperado, não ter nada com o que conversavam, etc., etc. Esse desfecho não precisa ser estabelecido agora. Pensar lentamente nele, porque ele não mudará o que irá, antes dele, no decorrer do auto. Esse desfecho será apenas o que os carregadores, no final, anunciarão, objetivamente, sem comentar; eles aparecerão no momento crítico da discussão quebrador X forneiro: como a Maria, no auto de natal). (Ver, no fim, umas notas sobre possíveis desfechos.)

16.9.66

(plot)

O pessoal da casa de farinha está excitado e surpreso porque receberam notificação do dono de que era a última vez que podiam trabalhar naquela instalação (sem dar os motivos). Os motivos dão lugar a várias hipóteses. O auto se desenrola nessa expectativa, com os personagens (ou grupos de personagens) representando uma atitude psicológica condizente com o trabalho que cada um executa. A dramaticidade vem: da expectativa (acentuada pelas chegadas dos carregadores e dos que vão chegando); do choque entre a psicologia das raspadoras e raladores, isto é, dos 2 grupos de personagens (expressados nas discussões a respeito dos motivos do fechamento da c. de f., e que construirão os climaxes, e também da figura do Doutor Sudene, que deve estar ligada às suposições sobre o fechamento, tanto quanto a figura do Coronel-dono). Essas discussões vão crescendo: a última é a mais tensa). (Quanto ao desfecho: virá no final, deve ser inesperado, não ter nada com o que conversavam, etc., etc. Esse desfecho não precisa ser estabelecido agora. Pensar lentamente nele, porque ele não mudará o que irá, antes dele, no decorrer do auto. Esse desfecho será apenas o que os carregadores, no final, anunciarão, objetivamente, sem comentar; eles aparecerão no momento crítico da discussão quebrador X forneiro: como a Maria, no auto de natal). (Ver no fim, umas notas sobre possíveis desfechos.)

A transcrição não segue a topografia da linha do fac-símile; ela é orientada pela quebra simétrica da página justificada e se distancia da sequência do original. Isto porque os reescritos interlineares e, às vezes os marginais, são inseridos linearmente, dando um novo formato para os escritos cabralinos ao tentar se assemelhar à organicidade do texto impresso com toda a sua perfeição gráfica e composicional após revisões e edições. De certa forma, o aspecto visual da transcrição nos conduz à ideia de acabamento da obra, uma vez que não há marcas da inserção dos reescritos interlineares.

Os sete círculos verdes no fac-símile se referem às rasuras, cuja ausência na transcrição está marcada pelas setas verdes. As demais cores fazem referência aos reescritos interlineares, inseridos linearmente na transcrição, como podemos observar: “vão” (em roxo); “das raladoras e das raspadoras, isto é,” (em vermelho); “2 grupos de” (em azul); “Essas discussões vão crescendo: a última é a mais tensa” (em laranja).

Fº 1 frente - transcrição diplomática

16.9.66 (plot)

O pessoal da casa de farinha está excitado e surpreso porque receberam notificação do dono de que era a última vez que podiam trabalhar naquela instalação (sem dar os motivos). Os motivos dão lugar a várias [ileg.] hipóteses. O auto se desenrola nessa expectativa, com os personagens (ou grupo de personagens) representando uma atitude psicológica condizente com o trabalho que cada um executa. A dramaticidade vem: da expectativa [ileg.] (acentuada ^{vão} pelas chegadas dos carregadores e dos que chegando); do choque entre a [ileg.] psicologia ^{das raspadoras e raladoras, isto é} ^{(2 grupos de} dos personagens (expressados nas ~~lutas~~ discussões a respeito dos motivos do fechamento da c. de. f., e que construirão os climaxes ~~);~~ e também da figura do Doutor Sudene, que deve estar ligada às suposições sobre o fechamento, tanto quanto a figura do Coronel-dono). Essas discussões vão crescendo: a última é mais tensa). (Quanto ao desfecho: virá no final, deve ser inesperado, não ter nada com o que conversavam, etc, etc. Esse desfecho não precisa ser estabelecido agora. Pensar lentamente nele, porque ele não mudará o que [ileg.] irá, antes dele, no decorrer do auto ~~).~~ Esse des-

fecho será apenas o que os carregadores, no final, anunciarão, objetivamente, sem comentar; eles aparecerão no momento crítico da discussão quebrador x forneiro: como a Maria, no auto de natal). (ver no fim, umas notas sobre possíveis desfechos.

Na transcrição diplomática, as palavras ilegíveis rasuradas são representadas por [ileg.] e as legíveis com ~~tachado~~. A única palavra que conseguimos decifrar nessa folha é a quarta rasura presente na frase “(expressadas nas ~~lutas~~ discussões...)”. Nesse caso, embora “lutas” e “discussões” estejam no campo de sentido do choque entre raladoras e raspadoras que o escritor pretende adotar em seu auto, a substituição imediata é coerente, porque o duelo entre esses dois grupos de personagens será produzido no nível de debates de ideias contrárias e não na luta corpo a corpo. Nesse caso, a substituição da palavra rasurada é realizada no próprio fluxo da escritura, ou seja, o segmento substitutivo, “discussões”, é colocado na mesma linha, logo após o segmento rasurado “lutas”. Ou seja, o trabalho de criação literária exige do escritor escolhas não só de palavras, mas também de sentidos, pois a substituição de uma palavra pela outra nos leva à suposição da existência de uma intenção significativa.

Algumas rasuras não foram decodificadas, porque foram suprimidas por João Cabral com riscos circulares. A primeira, - mantida como ilegível, mas que hipoteticamente pode ser “teorias”- foi substituída imediatamente por “hipóteses”; a segunda, talvez o início de alguma palavra, foi suprimida do manuscrito em um gesto de interrupção do pensamento do escritor para, posteriormente, inserir uma explicação entre parêntese, dando sequência a “da expectativa”: “(acentuada pela chegada dos carregadores e dos que vão chegando)”. A terceira e a quarta rasuras foram suprimidas do manuscrito sem impacto no sentido.

Nos reescritos interlineares, há mudança de perspectiva de uma ideia que vinha sendo desenvolvida pelo escritor ou acréscimo de informação/explicação para desenvolver melhor uma cena, ou um pensamento anterior, ou seja, nesse processo de reescritura, vemos a dinâmica do texto em criação, como algo vivo que não nasce pronto, por isso é moldado pelo escritor em suas leituras e revisões.

A dramaticidade do auto se desenvolverá, em um primeiro momento, “da expectativa (acentuada pelas chegadas dos carregadores e dos que vão chegando)”; no segundo, “do choque entre a psicologia dos personagens”. É em meio a essa frase que ocorre a inserção mais significativa de uma nova ideia que esclarece e delimita os personagens que atuarão nesta cena de choque de ideias contrárias: “das raspadoras e raladoras, isto é,”, que especifica de quais personagens será a psicologia; e “2 grupos de”, delimita que o choque se

dará entre dois grupos e não entre uma raladora e uma raspadora, pois a intenção é formar um todo, ou seja, um bloco de uma única ideia de cada grupo que condiz com o trabalho que cada grupo executa na casa de farinha, como é desenvolvido na frase anterior do fac-símile: “O auto se desenrola nessa expectativa, com os personagens (ou grupos de personagens) representando uma atitude psicológica condizente com o trabalho que cada um executa”.

Neste caso, os reescritos interlineares nos permitem duas leituras: uma sem a reescritura, envolvendo a psicologia de todos os personagens no choque de ideias; outra com os reescritos, onde o debate acontecerá entre raladoras e raspadoras. Na leitura com o antes e o depois da reescritura, é possível, literalmente, ler nas entrelinhas não só o que é graficamente representado, mas o triplo sentido do antes, do depois e da intenção do escritor.

A frase “Essas discussões vão crescendo: a última é a mais tensa” foi inserida posteriormente na entrelinha, dando continuidade (como mostra o parêntese fechado em “a figura do Coronel-dono”) à terceira explicação sobre como se constituirá a expectativa acentuada pelas chegadas dos carregadores e dos que vão chegando e do choque entre a psicologia das raladoras e raspadoras. A inserção deste trecho pode ser um complemento da informação anterior e um procedimento meta-escritural, pois lembra o próprio escritor de que a última discussão tem de ser a mais tensa.

Nessa folha, o abre e fecha parêntese é bastante recorrente, justamente por se tratar do enredo (*plot*) que exige de João Cabral um esforço maior para explicar suas ideias para ele mesmo e, posteriormente, desenvolver a escrita do auto. O escrito a lápis no último parágrafo - “Ver no fim, umas notas sobre possíveis desfechos” - faz parte de um outro momento de revisão do que foi escrito e representa um processo meta-escritural, ou melhor, um lembrete para João Cabral, enquanto leitor de seu próprio texto.

Além do lembrete a lápis “Ver no fim, umas notas sobre possíveis desfechos”, o último parágrafo dessa folha manuscrita é todo dedicado ao “desfecho” que, segundo João Cabral, deverá vir no final, “deve ser inesperado”, “não precisa ser estabelecido agora”, “ele não mudará o que irá antes dele, no decorrer do auto”. Essa descrição contraria a ideia de poeta-arquiteto, pois, neste projeto manuscrito, notamos que sua escrita está em processo, ela não é prevista, já que o desfecho será pensado “lentamente” e deverá ser “inesperado”.

Exemplo 2: Fº 4 frente – Transcrição e fac-símile (MELO NETO, 2013, p. 34-35)

Folha de fichário sem linhas; letra cursiva escrita a lápis.

4



- É preciso escolher:

Se minha intenção é gozar a gota d'água sudenese, o novo caitetú (o soi-disant progresso do nordeste, que está virando lugar-comum) novas é melhor do que a solução final de derubar o telheiro para fazer uma fábrica de banana sintética.

- Se o negócio é mostrar o irrealismo da coisa toda, então a derubada é melhor.

- Ver o que é que eu acho mesmo. A primeira solução, hoje, 14.9.66, me parece melhor e mais honesta, porque mesmo que façam indústrias que não aproveitarão imediatamente aquela gente, à la longue, a industrialização aproveitará.

Trata do desfecho.

- Enfim: isso depois verei; é o que fazer no fim e não mudará o que deve ir antes. Também a solução do novo caitetú pode ser feita no fim, discretamente, por 2 sujeitos silenciosos que entram e mudam o troço, na frente do forneiro calado (e irônico?). As quicés não funcionam porque pôr novas quicés não se interromperia o trabalho. Mudar o forno? Talvez seja melhor. Melhorar o telheiro? Talvez. Ou então introduzir o rolo de descascar: porque precisa instalação (e, portanto, justificaria a interrupção dos trabalhos) e porque, aperfeiçoando ridiculamente pouco, tira o trabalho precisamente das otimizistas (o inconveniente é que pode não parecer tão pouco assim, e a demagogia do desemprego).

Uma hipótese: quando os carregadores, no fim, comunicam a verdade, confirmam a existência do Doutor Sudene, mas o que vem dele será pouco: quicés, descascador, caitetú novo, etc.

o novo caitetú

2

- É preciso escolher: se minha intenção é gozar a gota da fina sudenese, ~~o novo caitetú~~ novas é melhor do que a solução final de derubar o telheiro para fazer uma fábrica de banana sintética.

o soi-disant progresso do nordeste que está virando lugar-comum

- Se o negócio é mostrar o irrealismo da coisa toda, então a derubada é melhor.

- Ver o que é que eu acho mesmo. A primeira solução, hoje, 14.9.66, me parece melhor e mais honesta, porque mesmo que façam indústrias que não aproveitarão imediatamente aquela gente, à la longue, a industrialização aproveitará.

Trata do desfecho.

isso depois verei; é o que fazer no fim e não mudará o que deve ir antes. Também a solução do novo caitetú pode ser feita no fim, discretamente, por 2 sujeitos silenciosos que entram e mudam o troço, na frente do forneiro calado (e irônico?). As quicés não funcionam porque pôr novas quicés não se interromperia o trabalho. Mudar o forno? Talvez seja melhor. Melhorar o telheiro? Talvez. Ou então introduzir o rolo de descascar: porque precisa instalação (e, portanto, justificaria a interrupção dos trabalhos) e porque, aperfeiçoando ridiculamente pouco, tira o trabalho precisamente das otimizistas (o inconveniente é que pode não parecer tão pouco assim, e a demagogia do desemprego).

- Enfim: isso depois verei; é o que fazer no fim e não mudará o que deve ir antes. Também a solução do novo caitetú pode ser feita no fim, discretamente, por 2 sujeitos silenciosos que entram e mudam o troço, na frente do forneiro calado (e irônico?). As quicés não funcionam porque pôr novas quicés não se interromperia o trabalho. Mudar o forno? Talvez seja melhor. Melhorar o telheiro? Talvez. Ou então introduzir o rolo de descascar: porque precisa instalação (e, portanto, justificaria a interrupção dos trabalhos) e porque, aperfeiçoando ridiculamente pouco, tira o trabalho precisamente das otimizistas (o inconveniente é que pode não parecer tão pouco assim, e a demagogia do desemprego).

Essa folha manuscrita apresenta somente rasuras e reescrita marginal. Das quatro reescritas marginais, as duas em amarelo mantiveram a mesma posição topográfica do fac-símile, porque não há indicação de onde poderiam ser inseridas e se referem ao processo meta-escritural: “Trata do desfecho” e “- Uma hipótese: quando os carregadores, no fim, comunicam a verdade, confirmam a existência do Doutor Sudene, mas o que vem dele será: quicés, descascador, caitetu novo, etc.”

As outras duas reescritas marginais: “o novo caitetu” (em vermelho) e “o soi-disant progresso do Nordeste, que está virando lugar comum” (em azul) foram inseridas linearmente na transcrição, de acordo com a posição indicada pelos traços desenhados por João Cabral. Ambas as reescritas marginais substituem uma rasura ausente na transcrição.

Fº 4 frente - transcrição diplomática

- o novo caitetú
- ②
- É preciso escolher:
Se minha intenção é gozar a gota d'água sudenesca, ~~as quicés~~ novas é melhor do que a solução final de derrubar o telheiro para fazer uma fábrica de banana sintética.
- Se o negócio é mostrar o irrealismo da coisa toda, então a derrubada é melhor.
- Ver o que é que eu acho mesmo. A primeira solução, hoje 14.9.66, me parece melhor e mais [ileg.] honesta, porque mesmo que façam indústria que não aproveitarão imediatamente aquela gente, à la longue, a industrialização aproveitará.
- Enfim: isso depois verei; é o que fazer no fim e não mudará o que deve ir antes. Também a solução do novo ~~quicé~~ caitetú pode ser feita no fim, discretamente, por 2 sujeitos silenciosos que entram e mudam o troço, na frente do forneiro calado (e irônico?). As quicés não funcionam porque por novas
- o soi-disant progresso do nordeste, que está virando lugar comum
- Uma hipótese: quando os carregadores, no fim, comunicam a verdade, confirmam a existência do Doutor Sudene, mas o que vem dele será pouco: quicés, descascador, caitetu novo, etc
- Trata do desfecho

quicés não se ~~modificaria~~ interrom-
peria o trabalho. Mudar o forno?
Talvez seja melhor. Melhorar o telheiro?
Talvez. Ou então introduzir o ralo de
descascar: porque precisa instalação (e
portanto justificaria a interrupção dos
trabalhos) e porque, [Heg.] aperfeiçoando ridi-
culamente pouco, tira o trabalho precisamente
das otimistas (o inconveniente é que pode não parecer tão
pouco assim, e a demagogia do desemprego)

Nessa folha manuscrita, há cinco rasuras, das quais, três puderam ser decodificadas. A primeira palavra rasurada foi “as quicés”, substituída por “o novo caitetu” e por “o soi-disant progresso do nordeste, que está virando lugar comum” na marginal da folha. Neste caso de substituição e acréscimo, João Cabral não é o poeta do menos¹¹³, do corte, pois ele expande a sua ideia ao substituir uma palavra por outra e acrescentar uma frase com uma explicação.

A substituição de “quicés” nesse primeiro caso é justificada no último bloco em “As quicés não funcionam porque por novas quicés não se interromperia o trabalho”. Essa explicação surge logo após o escritor rasurar novamente a palavra “quicés” e substituí-la imediatamente por “caitetu”, como podemos notar no trecho a seguir: “Também a solução ~~dao~~ ~~novao~~ ~~quicé~~ caitetu pode ser feita no fim...”

Nesse ponto do manuscrito, vemos o projeto da obra se constituir em meio à consciência reflexiva do escritor e à dúvida de como interromper o trabalho na casa de farinha. As possibilidades apresentadas até o momento não são suficientes, pois nem pôr novas quicés e nem mesmo o novo caitetu dão conta de suspender o trabalho, por isso, o escritor estabelece um diálogo com ele mesmo: “Mudar o forno? Talvez seja melhor. Melhorar o telheiro? Talvez. Ou então introduzir o ralo de descascar: porque precisa instalação (e portanto justificaria a interrupção dos trabalhos)”. A forma interrogativa destas frases e também da função do forneiro na frase: “2 sujeitos silenciosos que entram e mudam o troço, na frente do forneiro calado (e irônico?)” encaminham o texto para a incerteza da construção do projeto da obra.

A intenção de interromper o trabalho na casa de farinha é o ponto máximo dessa folha manuscrita, por isso, não por acaso, a terceira palavra rasurada e identificada na

¹¹³ Referência ao livro de Antonio Carlos Secchin *João Cabral: a poesia do menos*.

transcrição diplomática é “modificaria”, substituída por “interromperia”. As duas outras palavras rasuradas são invisíveis, por isso utilizamos [~~ileg.~~].

O processo meta-escritural e as mudanças de orientações no nível semântico indefinem o que se pretende desenvolver na obra; são muitas as hipóteses de interrupção do trabalho na casa de farinha. Isto quer dizer que a composição na obra de João Cabral não é exatamente arquitetônica, controlada e determinada por meio de uma intenção clara; há instabilidade durante o processo de escrita, como mostram os seguintes trechos desta folha: “É preciso escolher”; “Se minha intenção...”; “Se o negócio é mostrar...”; “Ver o que é que eu acho mesmo. A primeira solução, hoje 14.9.66, me parece melhor e mais honesta”; “Enfim: isso depois verei; é o que fazer no fim e não mudará o que deve ir antes”.

As marcas de enunciação do “eu” estão muito presentes nessa folha manuscrita em “Se **minha**”; “Ver o que é que **eu** acho”; “**me** parece melhor”; “isso depois **verei**” (grifos nossos), tais termos se referem ao sujeito criador no puro presente da atividade de escrita e mais uma vez presenciamos o diálogo do escritor com ele mesmo.

Ainda nessa folha manuscrita, há outros dois escritos marginais, mantidos na mesma posição na transcrição. O primeiro, lado esquerdo, se refere a uma anotação do escritor sobre esse manuscrito, “Trata do desfecho”, ou melhor, da parte final da obra, momento em que “a solução do novo caitetu pode ser feita no fim”. Na marginal do lado direito, o escritor desenvolve uma hipótese sobre o grande final: “quando os carregadores, no fim, comunicam a verdade, confirmam a existência do Doutor Sudene, mas o que vem dele será pouco: quicés, descascador, caitetu novo, etc.”, ou seja, nesta hipótese final, encontramos as possibilidades de interrupção do trabalho, escritas no último parágrafo: quicés, caitetu e o rolo de descascar. No entanto, isto é apenas uma hipótese, não há certeza sobre como será o fim que “não mudará o que deve ir antes”.

Exemplo 3: Fº 8 frente – transcrição e o fac-símile (MELO NETO, 2013, p. 42-43)

Folha de fichário; letra cursiva escrita a lápis e o assunto, a caneta.

8

Cenário

(Ajustar ao que está: ao ajustar, escrever cada cena numa folha diferente.)

1. ~~carregadores~~ entram e trocam notícias entre si.
2. ~~raspadoras~~ entram e pedem notícias: carregadores saem.
3. ~~raspadoras~~ entre si começam a imaginar coisas fabulosas (reforma da c. de farinha) (mostrar o pouco que podem imaginar).
4. ~~raladoras~~ entram e discutem com as raspadoras, dizem que não é reforma: é que o dono quer vender a c. de f.
5. ~~carregadores~~ entram e dizem para ~~raspadoras~~ e ~~raladoras~~ que não é reforma: o dono vendeu ~~mesmo~~ mas vão botar ali uma fábrica. Carregadores saem.
6. ~~entra o prensador~~: ele, ~~raspadoras~~ e ~~raladoras~~ discutem: as raspadoras estão de cima porque seu otimismo parece ter tido confirmação (fábrica nova é mais do que reforma). (O ~~prensador~~ entre outras ponderações esclarece que fábrica não significa trabalho para todo o mundo, só para quem entende: que vão trazer gente de fora, etc.).
7. ~~carregadores~~ entram e dão como certo (ouviram de alguém ligado ao dono) que ele vai fechar a casa de farinha porque não rende. Saem os ~~carregadores~~.
8. ~~entra o quebrador~~: ele, o ~~prensador~~, as ~~raspadoras~~ e as ~~raladoras~~ (e todo o mundo au complet) discutem a notícia: agora o tema da discussão é mais o Doutor Sudene (antes eram contas ou o dono; agora é o Doutor, que já tinha aparecido).

Cenário (aporta as p. 1
ou aporta, escrever cada cena numa folha diferente.)

1. ~~carregadores~~ entram e trocam notícias entre si.
2. ~~raspadoras~~ entram e pedem notícias: carregadores saem.
3. ~~raspadoras~~ entre si começam a imaginar coisas fabulosas (reforma da c. de farinha) (mostrar o pouco que podem imaginar).
4. ~~raladoras~~ entram e discutem com as raspadoras, dizem que não é reforma: é que o dono quer vender a c. de f.
5. ~~carregadores~~ entram e dizem para ~~raspadoras~~ e ~~raladoras~~ que não é reforma: o dono vendeu ~~mesmo~~ mas vão botar ali uma fábrica. Carregadores saem.
6. ~~entra o prensador~~: ele, ~~raspadoras~~ e ~~raladoras~~ discutem: as raspadoras estão de cima porque seu otimismo parece ter tido confirmação (fábrica nova é mais do que reforma). (O ~~prensador~~ entre outras ponderações esclarece que fábrica não significa trabalho para todo o mundo, só para quem entende: que vão trazer gente de fora, etc.).
7. ~~carregadores~~ entram e dão como certo (ouviram de alguém ligado ao dono) que ele vai fechar a casa de farinha porque não rende. Saem os ~~carregadores~~.
8. ~~entra o quebrador~~: ele, o ~~prensador~~, as ~~raspadoras~~ e as ~~raladoras~~ (e todo o mundo au complet) discutem a notícia: agora o tema da discussão é mais o Doutor Sudene (antes eram contas ou o dono; agora é o Doutor, que já tinha aparecido).

As rasuras, nessa folha, estão mais concentradas no início, justamente por integrarem os primeiros escritos sobre a dialética da entrada e da saída de personagens em cena. Elas são de palavras – imediatamente substituídas - e de parágrafos posteriormente riscados com traços que permitem a leitura. São quatro rasuras de palavras e nenhuma é marcada na transcrição, como podemos notar pelos círculos verdes no fac-símile e as setas de mesma cor na transcrição.

Os reescritos interlineares são, como nas transcrições anteriores, inseridos linearmente: “entram e” (em vermelho); “para raspadoras e raladoras” (em azul); “mesmo” (em roxo); “entra o prensador: ele” (em laranja). As marcações em amarelo representam a ênfase que o escritor dá ao verbo “discutir” na terceira pessoa do plural e remete ao processo meta-escritural que dá a ver os grupos de discussão, ou seja, em quais cenas haverá discussão entre os grupos. Processo semelhante acontece com os grifos dos personagens, como uma espécie de orientação da distribuição deles nas cenas em construção.

A anotação a caneta na parte superior da folha mostra que houve outro momento de leitura e revisão do texto que ficou definido como o “Cenário”, seguido de uma orientação para o próprio escritor: “(ajustar ao que está: ao ajustar, escrever cada cena numa folha diferente)”.

Fº 8 frente – transcrição diplomática

- Cenário (ajustar ao que está:**
ao ajustar, escrever cada cena numa folha diferente.
- ~~primeiro~~ entram e)
1. ~~carregadores~~ trocam notícias entre si:
 2. ~~entram~~
 - ~~raspadoras~~ entram e pedem notícias: ~~carregadores~~ saem
 3. ~~carregadores~~ saem
 - 3 raspadoras entre si começam a imaginar coisas fabulosas (reforma da c. de farinha) mostrar o pouco que podem imaginar)
 - 4 raladoras entram e discutem com as raspadoras, dizem que não é reforma: é que o dono vendeu a c. de f.
 - 5 carregadores entram e dizem que não é reforma:
o dono vendeu mesmo mas vão botar ali uma fábrica. Carregadores saem
-) para raspadoras e raladoras

- entra o prensador: ele,
 6. raspadoras e raladoras (discutem) as raspadoras estão de cima porque seu otimismo parece ter tido confirmação (fábrica nova é mais do que reforma). (O prensador entre outras ponderações esclarece que fábrica não significa trabalho para todo o mundo, só para quem entende: que vão trazer gente de fora, etc)
7. carregadores entram e dão como certo (ouviram de alguém ligado ao dono) que ele vai fechar a casa de farinha porque não rende. Saem os carregadores
8. entra o quebrador: ele, o prensador, as raspadoras e as raladoras (e todo mundo au complet) (discutem) a notícia: agora o tema da discussão é mais [~~ileg.~~] o Doutor Sudene (antes eram contas ou o dono; agora é o Doutor, que já tinha aparecido

As rasuras nesse manuscrito, quatro no total, representam alguns momentos de indecisão do escritor sobre a dinâmica da entrada e da saída dos personagens nas cenas do auto, como é o caso de “~~primeiro~~”, no início da folha; “~~entram~~” (cena 2), imediatamente substituída por “raspadoras entram e pedem notícias”; e ~~3 carregadores saem~~, suprimida neste ponto do cenário para ser inserida ao final da cena 2 e substituída por “3 raspadoras entre si começam a imaginar coisas fabulosas”. A última rasura dessa folha não foi decodificada, por isso, é marcada por [~~ileg.~~].

A sequência das cenas é enumerada de 1 a 10 (9 e 10 continuam na próxima folha); as duas primeiras foram suprimidas por João Cabral com riscos espaçados, sem alteração da sequência numérica. No entanto, na escrita a caneta no início da folha: “Cenário (ajustar ao que está: ao ajustar, escrever cada cena numa folha diferente)”, o escritor muda de ideia, pois o lembrete escrito de forma exprimida na página, pede para ajustar ao que foi escrito, sem eliminar as duas primeiras cenas.

A primeira reescrita interlinear está na cena 1, com a inserção de “entram e”, que funciona como um acréscimo de ideia e, juntamente com o verbo “sair”, cria uma dinâmica relacionada às discussões dialéticas entre os personagens, garantindo o movimento de entrada e saída das próximas cenas: “1. carregadores **entram**”; “2. raspadoras **entram** e pedem notícias”, “carregadores **saem**”; “4. raladoras **entram** e discutem com as raspadoras”; “5. carregadores **entram** e dizem”, “carregadores **saem**”; “6. **entra** o prensador”; “7.

carregadores **entram** e dão como certo”; “8. **entra** o quebrador” (grifos nossos). Como a casa de farinha não tem, como afirma João Cabral, a dramaticidade-viagem fácil do Auto de Natal, ela será construída na base: “1) da expectativa (criada pela conversa e referências à entrada dos carregadores”; 2) das discussões (as discussões): estas terão de ser muito mais fortes do que no auto (aliás, no auto não há discussões, há conversas: a única discussão, e fraca, é Carpina x Severino)”. (MELO NETO, 2013, p. 72).

Os demais reescritos interlineares não substituem palavras rasuradas, porque são acréscimos de informações sobre a dinâmica dos personagens. Na cena 5, foi acrescentado “para raspadoras e raladoras”, uma referência ao interlocutor da mensagem dos carregadores que entram e dizem “que não é reforma: o dono vendeu mesmo mas vão botar ali uma fábrica”. A inserção das raspadoras e raladoras como interlocutores da mensagem dos carregadores contribui para o conflito dramático da peça entre o otimismo do primeiro grupo e o pessimismo do segundo. A ausência do interlocutor, como estava antes, não garante o conflito entre os dois grupos, ponto máximo do auto.

Na cena 6, foi acrescentado “entra o prensador: ele” que, juntamente com as raspadoras e raladoras discutem a notícia da cena 5, dada pelos carregadores. A figura do prensador foi inserida para que ele pudesse fazer ponderações a respeito do otimismo das raspadoras em relação à instalação da fábrica nova que não significa, segundo ele, trabalho para todo mundo. Essa intervenção do prensador no diálogo das raspadoras e raladoras favorece o pessimismo destas últimas; sem ele, a discussão entre os dois grupos de personagens teria acabado no otimismo das raspadoras.

As ideias desenvolvidas neste manuscrito, como: reforma (cenas 3 e 4); venda da casa de farinha (cenas 4 e 5); fábrica nova (cenas 5 e 6); a figura do Doutor Sudene (cena 8 – todos os personagens); alugar (cena 9 – próxima folha) estão presentes em “Suposições possíveis sobre o fechamento da casa de farinha”. Isto quer dizer que o desenvolvimento das ideias do autor manifesta uma interligação destas últimas.

Exemplo 4: Fº 11 frente – transcrição e fac-símile (MELO NETO, 2013, p. 48-49)

Folha de fichário sem linhas, letra cursiva escrita à caneta com algumas anotações a lápis.

11

17.9.66

Psicologia-ideologia dos personagens

- Ligada ao tipo de trabalho que executam.
- carregadores: neutros, apenas noticiosos.
 - raspadoras: otimismo infantil, beato (raspam, descascam, limpam a mandioca e a realidade). (tese)
 - raladores: pessimismo radical, infantil (ralam, destroem a mandioca numa massa informe). (antítese) (Botar duas raladoras e dois homens na roda. A igualdade de trabalho fazemos pensar igual.)
 - prensador: procura a média nos exageros dos dois grupos (espremem a massa, para reduzi-la, tirar a manipueira venenosa, chegar à verdade). (síntese) (ver dúvida)
 - quebrador: tenta salvar, embelezar: melhorar, ampliar a massa dura e reduzida que o prensador deixa (ele desmancha, areja, à mão ou com um pau, ou com peneira jogando para cima os bolões da mandioca pensada). (tese) (ver dúvida)
 - forneiro: tenta destruir esse outro otimismo não infantil (ele no forno desidrata a mandioca, destrói sua água pelo calor); personagem positivo. (antítese) (ver dúvida)
 - (síntese final): a notícia do que realmente aconteceu, trazida p. ex., pelos carregadores, no fim de tudo (quando já não vêm com mandioca por algum motivo). E que, como arautos, anunciam, não discutem.
 - importante: os choques serão entre raspadoras e raladores: eles farão dois climaxes tese-antítese (um antes da chegada do prensador outro depois). O choque quebrador forneiro é o final: intenso, mas curto, como o diálogo Carpina x Severino.

17.9.66

Psicologia-ideologia dos personagens.

- ligada ao tipo de trabalho que executam.
- carregadores: neutros, apenas noticiosos.
 - raspadoras: otimismo infantil, beato (raspam, descascam, limpam a mandioca e a realidade). (tese)
 - raladores: pessimismo radical, infantil (ralam, destroem a mandioca numa massa informe). (antítese) (Botar duas raladoras e 2 homens na roda. A igualdade de trabalho fazemos pensar igual).
 - prensador: procura a média nos exageros dos dois grupos (espremem a massa, para reduzi-la, tirar a manipueira venenosa, chegar à verdade). (síntese) (ver dúvida)
 - quebrador: tenta salvar, embelezar: melhorar, ampliar a massa dura e reduzida que o prensador deixa (ele desmancha, areja, à mão ou com um pau, ou com peneira jogando para cima os bolões da mandioca pensada). (tese) (ver dúvida)
 - forneiro: tenta destruir esse outro otimismo não infantil (ele no forno desidrata a mandioca, pelo calor); personagem positivo. (antítese) (ver dúvida)
 - (síntese final): a notícia do que realmente aconteceu, trazida, p. ex., pelos carregadores, no fim de tudo (quando já não vêm com mandioca por algum motivo). E que, como arautos, anunciam, não discutem.
 - importante: os choques serão entre raspadoras e raladores: eles farão dois climaxes tese-antítese (um antes da chegada do prensador outro depois). O choque quebrador forneiro é o final: intenso, mas curto, como o diálogo Carpina x Severino.

Na transcrição, a imagem que se tem é a do poeta-engenheiro, como podemos notar pela ausência da indicação das rasuras, setas verdes, e da marcação dos reescritos interlineares que são inseridos linearmente: “Botar duas raladoras e dois homens na” (vermelho), “embelezar” (roxo), “ou com peneira jogando para cima” (laranja), “destruir” (azul), “destrói sua água” (amarelo).

A frase “ver dúvida”, presente na construção dialética do prensador, do quebrador e do forneiro, mostra o inacabamento do texto que, visualmente, parece acabado. Além disso, “ver dúvida” é uma anotação feita pelo escritor a lápis em outro momento de leitura de seu material e remete à folha sobre o desenvolvimento de duas estruturas dialéticas dos personagens (A e B).

Fº 11 frente – transcrição diplomática

17.9.66

Psicologia-ideologia das personagens.

- Ligada ao tipo de trabalho que executam.

- carregadores: neutros, apenas noticiosos.
- raspadoras: otimismo infantil, beato (raspam, descascam, limpam a mandioca e a realidade).
(tese)
- raladoras: pessimismo radical, infantil (ralam destroem a mandioca numa massa (botar duas raladoras e 2 homens na informe). roda. a igualdade de trabalho fazem-nos pensar igual).
(antítese)
- prensador: procura a síntese a média nos exagernos dos dois grupos (espremem a massa, para reduzi-la, tirar a manipueira venenosa, chegar a verdade).
(síntese)
(ver dúvida)
- quebrador: tenta salvar, ^(embelezar,) melhorar, ampliar a massa dura e reduzida que o prensador deixa ^{areja,} (ele desmancha, ^{à mão ou com um} ou com peneira jogando para cima pau , ^{os bolões da mandioca prensada}).
(tese)
(ver dúvida)
- forneiro: tenta ~~forneirar~~ ^{destruir} [leg.] esse outro otimismo não infantil (ele no forno ^{destrói sua água} desidrata a mandioca, pelo calor); personagem positivo.
(antítese)
(ver dúvida)

- (síntese : a notícia do que realmente aconteceu,
final) trazida, p. ex., pelos carregadores, no
fim de tudo (quando já não vêm com
mandioca por [~~ileg.~~] algum motivo). E
que, como arautos, anunciam, não discutem.

- importante: os choques ~~básicos~~ serão entre ras-
padoras e raladoras: eles farão
dois climaxes tese-antítese (um
antes da chegada do prensador outro
depois). O choque quebrador forneiro
é o oficial: intenso mas curto, como
o diálogo Carpina x Severino.

Essa folha manuscrita apresenta dois momentos de revisão. No primeiro, encontramos os reescritos interlineares e as rasuras escritas à caneta; no segundo, as anotações de dúvida sobre a dialética dos personagens aparecem escritas a lápis.

Os reescritos interlineares nesta folha manuscrita mais expandem o texto do que suprimem ou substituem um termo rasurado. Estes acréscimos delineiam melhor a psicologia-ideologia dos raladores: “(botar duas raladoras e 2 homens na roda. a igualdade de trabalho fazem-nos pensar igual)”; do quebrador: “embelezar”, “areja”, “ou com peneira jogando para cima”; do forneiro: “destrói sua água”. Isto mostra o texto em constante movimento, uma vez que o escritor cada vez mais especifica e descreve as ações e as atividades dos personagens para atender seus objetivos éticos e estéticos.

Na síntese final, a frase “que, como arautos, anunciam, não discutem” foi inserida de forma exprimida na linha inferior, caracterizando um acréscimo de ideia. A palavra “destruir”, na entrelinha superior, substitui “forneirar”, rasurada pelo escritor. O vocábulo “síntese” foi substituído na sequência frasal por “procura a ~~síntese~~ a média nos exageros dos dois grupos” (caracterização do prensador).

No fim do manuscrito, lemos uma nota considerada “importante” para o escritor, pois esclarece que os choques serão entre raspadoras e raladoras e constituirão dois climaxes: “tese-antítese (um antes da chegada do prensador outro depois)”, ou melhor, otimismo *versus* pessimismo, ambos infantis, já que o exagero é quase sempre prejudicial. Nesse ponto, o escritor rasura a palavra “básicos” em “assim como os choques ~~básicos~~ serão entre raspadoras e raladoras”.

Nesses exemplos de reescrita marginal e interlinear, notamos que reescrever é alterar uma ideia pré-concebida pelo escritor ou mesmo um mecanismo meta-escritural onde podemos ver a anotação, o lembrete ou o comentário que o escritor faz para seu próprio uso e

sobre sua própria escritura. Em *Notas sobre uma possível A casa de farinha* este processo meta-escritural se constitui nos seguintes trechos: “Ver, no fim, umas notas sobre possíveis desfechos”; “preciso rever este quadro”; “Trata do desfecho”; “Ver dúvida que surgiu sobre esta estrutura dialética”; “Ver dúvida”; “A dúvida que tenho só se colocará, realmente, no terço final do auto”; “Dúvida que surgiu”; “Ajustar ao que está: ao ajustar, escrever cada cena numa folha diferente”; “lembrar isso”; “Coisas que o texto deve deixar claro”; ou mesmo nos acréscimos de palavras ou frases.

Na transcrição, notamos que há uma redução da dimensão paradigmática das reescrituras ao curso sintagmático da linha, como se não houvesse ali a dinâmica criadora do escritor que lê o seu próprio texto e o refaz, pois ele é um sujeito que cria e tenta dominar a matéria linguística. Este procedimento que elimina da transcrição as etapas da escrita – rasurar, acrescentar, substituir – impede a análise da conduta criativa do escritor e do processo de constituição de sentidos do texto em construção, o que compromete a leitura deste material.

João Cabral, de certa forma, arquiteta o texto antes de escrever, mas isto não faz dele um engenheiro no sentido racional, pois na construção dos personagens, como pudemos notar, há muito mais um João Cabral humano que, mais do que atribuir uma psicologia-ideologia para os trabalhadores da casa de farinha, tem consciência de que a atividade que cada grupo executa influencia suas formas de pensar: o trabalho conduz diversas formas de subjetivação e de constituição dos grupos. Nesta construção dos personagens, há um trabalho de concepção preliminar que precede a escritura cabralina, por isso ela não é espontânea, embora haja momentos de dúvidas e um jogo de idas e vindas para a construção do projeto com suas reformulações e alterações do que foi escrito.

3) Lacunas e transcrições equivocadas

No início da redação do auto, a escrita cabralina é bastante espaçada e a letra, por vezes, difícil de ser compreendida. Em carta a Lauro Escorel, em 10 de junho de 1965 (Berna), João Cabral se referiu a sua letra: “Minha letra está piorando nos últimos tempos de uma maneira fantástica. Não sei que perturbação neurológica me estará ocorrendo”¹¹⁴. Além disso, a letra da redação do auto é bem diferente dos esboços de planos, porque há um lapso

¹¹⁴ Carta lida na Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

de tempo entre estas duas etapas, ou porque o escritor não quer perder a ideia a ser desenvolvida, por isso escreve de forma apressada.

Por estas particularidades da letra de João Cabral nesta fase de escrita, encontramos, na publicação de 2013, algumas folhas com algumas lacunas e transcrições equivocadas, como poderemos notar nas folhas 41 e 42 abaixo reproduzidas.

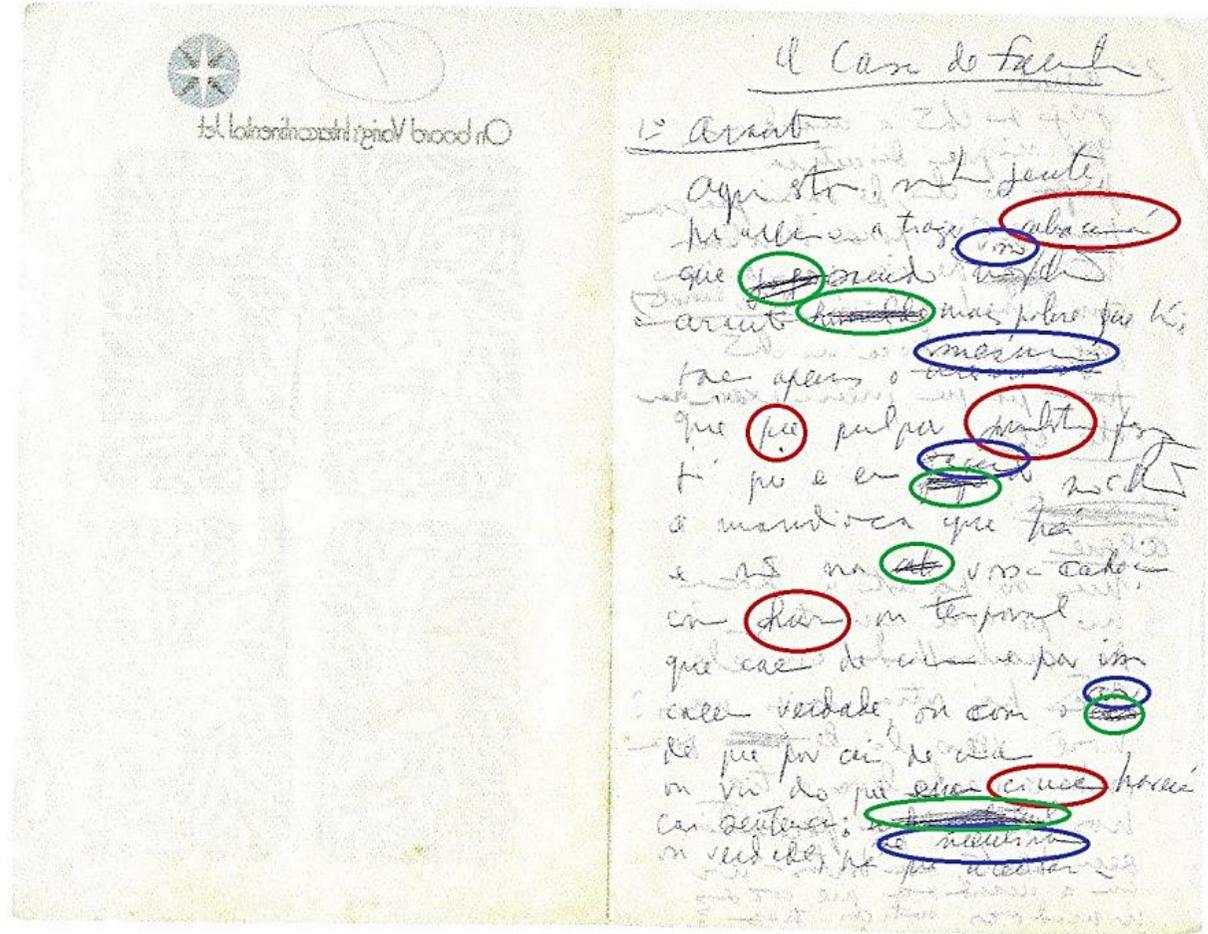
Exemplo 1: Fº 41 frente (escrito frente e verso) – transcrição e fac-símile (MELO NETO, 2013, p. 108-109)

Folha de papel timbrado “On board Varig’s Intercontinental”, escrita a caneta.

41

A Casa de Farinha1º Arauto

Aqui estou minha gente
 Primeiro a trazer [...] 
 Que prendo no vosso chão 
 O arauto mais pobre que há;
 Que apenas o mesmo
 Que [...] julga [...] faz 
 Já que eu jogando no chão
 A mandioca que há 
 E não na vossa cabeça
 Como [...] no temporal.
 Que cai de cima e por isso
 Calei verdade ou com o ar 
 De que pois cai de cima
 Ou vai do que essa [...] haverá 
 Cai sentença se mentira
 Ou verdade há que aceitar.



Os círculos azuis no fac-símile e na transcrição se referem à reescrita interlinear, inserida linearmente no texto transcrito, ocultando os processos de leitura e reescrita realizados pelo escritor. Os círculos e as setas verdes identificam as rasuras presentes no fac-símile e a inexistência delas na transcrição. O código [...] circulado em vermelho na transcrição e no fac-símile nos remete à ausência de palavras que não foram transcritas. Entretanto, estas lacunas não estão vazias, pois, como podemos observar pelos círculos vermelhos no fac-símile, há palavras que não foram transcritas, porque estão ilegíveis, por isso deveriam ser marcadas como [ileg.].

Esta lacuna, representada pelo código “[...]” sem uma legenda ou nota que o especifique, dá a impressão de que este espaço vazio será preenchido posteriormente pelo escritor quando pensar na palavra mais adequada. A escrita visivelmente apressada em um papel timbrado “On board Varig’s Intercontinental Jet” representa o despertar do escritor para escrita, mesmo estando longe do material de trabalho utilizado no planejamento do manuscrito. Justamente nesta fase da redação, aparecem variados tipos de papel.

Fº 41 frente (escrito frente e verso) – transcrição diplomática

A Casa de Farinha

1º Arauto

- 1 Aqui estou minha gente
- 2 primeiro a trazer [ileg.]
- 3 que ~~jogo~~ prendo no ^{vosso} chão
- 4 arauto ~~humilde~~ mais pobre que há;
- 5 tal apenas o ^{mesmo} [ileg.]
- 6 que [ileg.] julga [ileg.] faz
- 7 já que e eu ~~jogo~~ no chão
- 8 a mandioca que há
- 9 e não na ~~cab~~ vossa cabeça
- 10 como chuva no temporal.
- 11 que cai de cima e por isso
- 12 calei verdade ou com o ^{ar} [ileg.]
- 13 de que pois cai de cima
- 14 ou vai do que essa [ileg.] haverá
- 15 cai sentença: ~~indisutível~~
- 16 ou verdade há que aceitar.

As sete rasuras desta folha manuscrita possuem um segmento substitutivo. Destas, três foram substituídas na sequência frasal: no verso 3¹¹⁵, o verbo “jogo” foi substituído por “prendo” no “vosso chão”; no verso 4, “humilde”, substituída por “mais pobre”, caracterizando a carência do necessário à sobrevivência deste arauto¹¹⁶ que fala; no verso 9, o início da escrita de uma palavra “cab” foi rasurado e acrescido “vossa cabeça”.

Nas outras quatro rasuras, como a substituição foi a posteriori, os acréscimos estão na entrelinha: no verso 5, a rasura ilegível foi substituída por “mesmo”; no verso 7, o verbo “jogo”, no presente do indicativo, foi substituído pela sua forma no gerúndio, “jogando”, pois caracteriza a ação simultânea de jogar a mandioca no chão ao mesmo tempo em que o arauto fala com a gente da casa. No verso 12, a rasura ilegível é substituída por “ar”; no verso 15, a palavra “indiscutível” é rasurada para dar lugar, na entrelinha inferior, a “se mentira”. Esta última substituição resulta da dualidade “mentira” ou “verdade” (verso 16) em relação ao otimismo e ao pessimismo dos personagens e às hipóteses sobre o fechamento da casa que são trazidas pelos carregadores/arautos. A identificação de qual linha o escrito interlinear “se mentira” pertence está relacionada ao sentido do verso posterior.

No verso 10, o vocábulo “chuva” não foi transcrito e o código “[...]” marca a ilegibilidade da palavra, no entanto, esta palavra integra o sentido da comparação sobre jogar a mandioca que há no chão “e não na vossa cabeça/ como chuva no temporal”. Este código aparecerá nos versos 2, 6 (duas ocorrências), 10 e 14 para indicar os vocábulos ilegíveis, mas que dão o sentido de lacunas que poderiam ser preenchidas posteriormente pelo poeta.

A construção semântica nesta folha manuscrita não é prioridade para o escritor, uma vez que observamos trechos sem conexão de sentido, impossibilitando a transcrição de algumas palavras que, hipoteticamente, podem ser “cabacemá” (verso 2); “jornalista” (verso 6); “cima” (verso 14), aparentemente sem relação com o verso onde se encontram. A primeira escolha lexical se justifica para fixar a rima toante em “a” (em negrito) dos versos pares, por isso a palavra ilegível no verso 2 pode ser “cabacemá”. As demais palavras foram deduzidas, embora não façam sentido no verso.

Exemplo 2: Fº 42 verso (escrito frente e verso) – transcrição e fac-símile (MELO NETO, 2013, p. 110-111).

Folha de papel timbrado “On board Varig’s Intercontinental”, escrita a caneta.

¹¹⁵ Para melhor direcionamento das discussões desta folha, sobretudo em relação às rasuras, enumeramos as linhas na transcrição diplomática.

¹¹⁶ “Arauto: 1. Oficial (inferior ao rei-de-armas e superior ao passavante) que na Idade Média levava as declarações de guerra e servia de parlamentar; 4 – Mensageiro”. Disponível em <https://dicionariodoaurelio.com/arauto>

42

2º Arauto

Jogo no chão a mandioca

Que ninguém discutirá

↓ No chão, de baixo para cima

Para que a possa descascar.

↓ Não de cima para baixo

Como milagre ou (lei, decreto)

Jogo a mandioca no chão

Pra quem queira examinar

Etc. etc.

3º ArautoAlguém

Mas só há esta mandioca

No que você aqui traz

De embrulhado com ela

Não há outras coisas mais?

↓ Você veio lá de fora

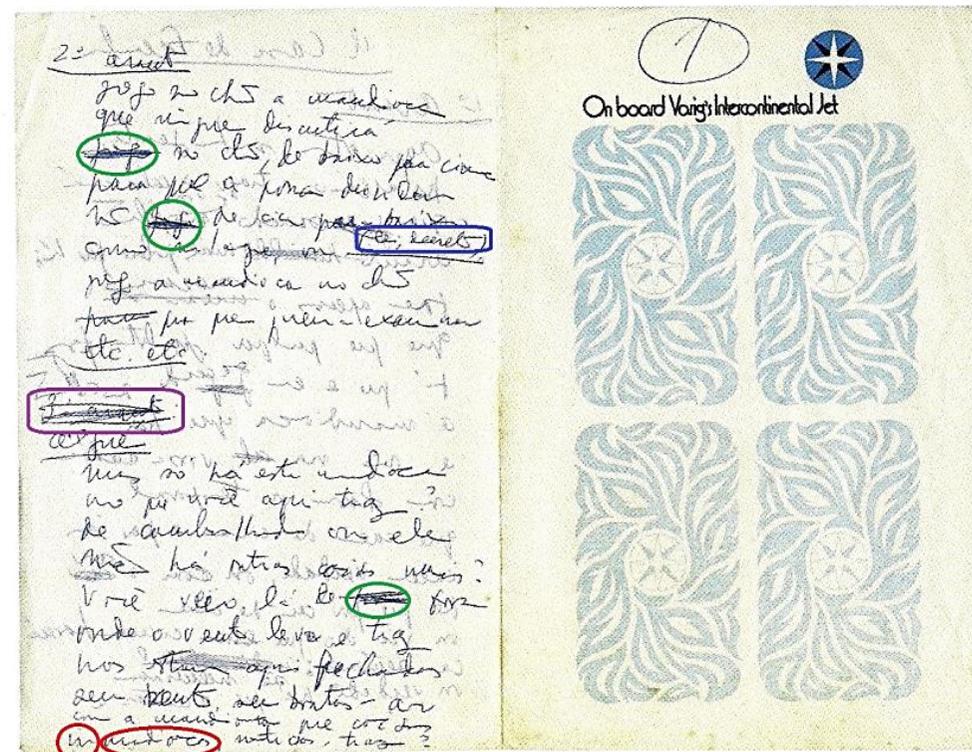
Onde o vento leva e traz

Nós estamos aqui fechados

Sem vento, sem boatos – ar

Com a mandioca que coisas

(…), notícias traz?



Nesse manuscrito 42, há quatro rasuras; três não foram transcritas, como mostram as setas verdes e os círculos de mesma cor no fac-símile. A única rasura transcrita nesta folha foi “3º arauto” (em roxo), substituído por “Alguém”. O reescrito interlinear “(lei, decreto)” (em azul) foi inserido linearmente na transcrição. Nesse caso, o reescrito não substitui nenhuma rasura e nem é um acréscimo, pois ele completa o espaço vazio deixado pelo escritor com um traço; o sentido de alguma palavra que o poeta preencherá posteriormente. No último verso, o código “[...]” (em vermelho) substitui as duas palavras ilegíveis, no entanto, como discutido anteriormente, este sinal não nos possibilita pensar em vocábulos ilegíveis.

Fº 42 verso (escrito frente e verso) – transcrição diplomática

2º arauto

- 1 Jogo no chão a mandioca
- 2 que ninguém discutirá
- 3 ~~jogo~~ no chão, de baixo pra cima
- 4 para que a possa duvidar
- 5 não ~~jogo~~ de cima para baixo
(lei, decreto)
- 6 como milagre ou _____
- 7 jogo a mandioca no chão
- 8 ~~para~~ pra quem queira examinar
- 9 etc. etc.

3º arauto

Alguém

- 1 Mas só há esta mandioca
- 2 no que você aqui traz?
- 3 de cambulhada com ela
- 4 não há outras coisas mais?
- 5 Você veio lá de ~~fora~~ fora
- 6 onde o vento leva e traz
- 7 nós estamos aqui fechadas
- 8 sem vento, sem boatos – ar
- 9 com a mandioca que coisas
- 10 em mandioca, notícias, traz?

A imaginação do escritor continua aflorando nesta passagem da redação onde ele esboça o segundo arauto e inicia o diálogo com “Alguém”, ainda não definido pelo poeta. A rima é toante em “a” nos versos pares, mas no verso 6 da primeira estrofe, ela está indefinida

tanto pelo risco horizontal, como pelas duas palavras escritas entre parêntese na entrelinha - “(lei, decreto)” - que mostram o sentido que o vocábulo, ainda a ser definido/pesquisado deverá ter. A repetição do verbo “traz” nos versos 2, 6 e 10 da segunda estrofe contribuem para o ritmo dos versos. Em relação ao verbo “jogo” (versos 1, 3, 5 e 7) da primeira estrofe, o escritor o suprimiu nos versos 3 e 5. Esta supressão sem substituição do verbo “jogo” nestes dois versos acarreta em ajustes de sintaxe para contemplar as oito sílabas métricas. Em “Jogo no chão a mandioca” (verso 1), o advérbio de lugar é invertido no verso 7 em “Jogo a mandioca no chão”.

A preposição “~~para~~” rasurada no verso 8 foi substituída na sequência frasal por “pra” e garantiu a métrica de oito sílabas do verso, mantendo o aspecto mais popular para o arauto. O vocábulo “fora”, rasurado no verso 5 da segunda estrofe, foi mantido na sequência da frase; já o que seria o “3º arauto” foi substituído por “Alguém”, dando voz aos personagens que estão fechados na casa de farinha sem notícias: “Nós estamos aqui fechados/ sem vento, sem boatos – ar”. No último verso, “em mandioca” não foi transcrito e aparece representado pelo código “[...]”.

Há duas palavras com transcrições equivocadas: “cambulhada” aparece como “embrulhada” (verso 3) na transcrição; “duvidar” como “descascar” (verso 4). No primeiro caso, a palavra transcrita como “embrulhada” é “cambulhada”, referente ao que está preso, ao que vem junto com a mandioca e que os trabalhadores ali fechados querem saber, como podemos notar pelo questionamento dos versos: “Mas só há esta mandioca/ no que você aqui traz?/ de cambulhada com ela/ não há outras coisas mais?”. No segundo caso, o escritor se afasta do realismo da atividade de “descascar” a mandioca para “duvidar” dela, não enquanto mandioca em seu sentido literal, mas como representação de “notícia”, quando pensamos no carregador com o sentido de arauto, aquele que torna pública uma notícia. Essa aproximação de duas realidades aparentemente distintas se confirma quando lemos os versos pares que descrevem as situações após os arautos jogarem a mandioca/notícia no chão: “que ninguém discutirá” (verso 2); “para que a possa duvidar” (verso 4); “como milagre ou (lei, decreto)” (verso 6); “pra quem queira examinar” (verso 8). Esta relação mandioca/notícia já é estabelecida nos versos “Já que e eu jogando no chão/ a mandioca que há/ e não na vossa cabeça” da folha 41.

Dessa forma, a competência simbólica dessa relação entre mandioca e notícia é atribuída à imaginação criadora do poeta. A palavra “descascar” foi transcrita no lugar de “duvidar”, porque foi pensada tendo vínculo com a realidade e não com a imaginação. Além

disso, nos dois últimos versos da segunda estrofe “com a mandioca que coisas/ em mandioca, notícias, traz?” confirmamos mais uma vez que a notícia chega junto com a mandioca.

Nesses exemplos de transcrições equivocadas e lacunas, verificamos que a letra nesses escritos iniciais da obra apresenta um traço contínuo da memória que não para nem quando o escritor não encontra a palavra mais adequada para o ritmo do poema. É uma letra corrida, difícil de ser lida; justamente nesta parte, aparecem algumas lacunas e palavras com transcrições equivocadas. Além disso, os elementos do código “[...]” apresentam outras funções em uma transcrição linearizada, como apontou Grésillon (2007): [] tachado, rasurado, apagado; [< >] acrescido e, em seguida rasurado; <[]> rasurado em um conjunto acrescido em entrelinha; na transcrição diplomática pode ser usado para representar uma passagem suprimida [.....]. Na transcrição publicada, o código “[...]” se refere a uma palavra ilegível, mas como não há uma marcação, somente na leitura do manuscrito foi possível identificar a existência de uma palavra.

Nos rascunhos dos diálogos do auto, ainda não datiloscritos pelo escritor, notamos que há uma preocupação com a fluidez da linguagem presente na repetição do verbo “traz” (três vezes); na elipse do verbo “jogo” (duas vezes) – folha 42 -; no uso do neologismo “cabecemá” para garantir a rima toante em “a”; na sonoridade da rima toante em “a”; no uso de algumas palavras sem sentido lógico nos versos (“jornalista”, “cima” e “chuva”) - folha 41, mas que integram o fluxo imaginativo e rítmico dos versos. Assim, o processo de criação cabralino se mostra imprevisível enquanto construção de sentido, uma vez que predomina o ritmo na primeira instância criativa.

O ritmo é construído pelo sujeito no uso subjetivo da linguagem; não tem nada a ver com o ritmo silábico que se conta, mas com o ritmo no sentido da oralidade que vai além da contagem, como afirmou Henri Meschonnic (1989). Nestes versos iniciais esboçados, imaginamos João Cabral brincando com a linguagem para construir versos mais próximos da realidade dos trabalhadores da casa de farinha, ou seja, ele usa a linguagem comum para expressar a vida dos homens; uma organização subjetiva e cultural do discurso, como afirmou Meschonnic. Para isto, João Cabral retoma gêneros tradicionais populares - o auto e as formas poéticas narrativas - para escrever sobre o último dia dos trabalhadores da casa de farinha.

No poema “O que diz ao editor a propósito de poemas” (*A escola das facas* – 1975), João Cabral se refere à instabilidade do processo criativo e ao processo contínuo de elaboração: “Poema nenhum se autonomiza/ no primeiro ditar-se, esboçado,/ nem no construí-lo, nem no passar-se/ a limpo do dactilografá-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.” (MELO NETO, 1997, p. 95). Assim, podemos afirmar que escrever significa reescrever, fazer cortes e enxertar, ou seja, a reformulação é essencial ao fazer poético. Por este motivo, a transcrição dos manuscritos publicada, além de ocultar as marcas de dúvidas e incertezas, corrobora, mesmo que sem intenção, a imagem de “poeta engenheiro” consagrada pela grande crítica que dá a ver o fazer literário como um trabalho lúcido, com o controle do procedimento arquitetônico¹¹⁷. As reescritas e as rasuras mostram que a composição de um texto integra um processo elaborativo contínuo, fruto de uma instabilidade inerente à obra, o que desmistifica a imagem poeta-arquiteto, que detém o controle total da escrita por meio de uma concepção lúcida da obra.

No projeto de escrita d’*A casa de farinha*, lemos a tentativa de João Cabral de prever e controlar a escrita da obra, pois há uma questão de engenharia, uma vez que o poeta planeja antes de iniciar a escrita do auto, mas há momentos de imprevisibilidade representados pelas rasuras, reescritas e mudanças de perspectivas ao longo da elaboração e desenvolvimento de ideias. A racionalização da obra (esquemática dos modos de produzir e a composição dos elementos materiais como ritmo, rima, tempo, espaço, etc.) não impede que a obra seja aberta ao mundo, pois ela é um processo crítico-reflexivo do mundo, do homem e da sociedade (racionalidade estética).

Nesse manuscrito, notamos que a obra cabralina não provém do acaso, nem é uma representação intelectualizada da realidade, no sentido idealista, pois há um “saber fazer”, perceptível na organização da obra pelos planos, esboços, construção da psicologia dos personagens, da forma e do início da redação. Este princípio organizador da obra não é identificado pela análise lógica, já que, como bem afirmou Paviani (1991), a racionalidade lógica progride por meio de normas e permanece no nível teórico, produzindo conceitos; e não nos conduz às reflexões do pensamento do escritor. Na construção da obra, encontramos o traço pessoal do escritor pela caracterização do estilo, pelo discurso literário e pelas suas reflexões sobre como representa o contexto real. Neste sentido, João Cabral não projeta sua obra logicamente como se possuísse todas as chaves do projeto, como se todas as leis da composição fossem sabidas e previsíveis ou mesmo teorizáveis; a imaginação é imprevisível.

No livro *A lógica da criação literária* (2013), o ponto de retrospecto de Kate Hamburger é a relação entre lógica da criação literária e estética da criação literária. Para a

¹¹⁷ Ressaltamos que não houve intenção de parte de Inez no sentido de transmitir esta ideia de poeta engenheiro, ela simplesmente queria que o conteúdo deste material chegasse ao público, portanto, não houve um estudo da parte dela de como este material poderia ser organizado.

autora, “a análise da natureza geral da função narrativa ou do eu lírico cabe à lógica da criação literária, ao passo que a descrição do como, do estilo, das técnicas narrativas especiais, da forma artística, do conteúdo do enunciado lírico, cabe à interpretação estética da criação literária”. (HAMBURGER, 2013, p. 246), ou seja, a lógica da criação literária trata da linguagem que faz a poesia e isto não possibilita interpretar a obra literária enquanto criação estética. No manuscrito *A casa de farinha*, a criação estética já se delineia na escolha do conteúdo - processo de modernização das casas de farinhas, representado pelo último dia de trabalho e os motivos que dão lugar às suposições otimistas e pessimistas - e na escolha da forma - o auto que não deixa de ser uma técnica narrativa especial para o poeta pernambucano -; já o modo como o poeta usa a linguagem não tem relação com a formação gramático-linguística e, sim com a linguagem como forma de comunicação. Este modo de refletir sobre o contexto real, o processo de industrialização da casa de farinha, é uma construção simbólica. Para Kate Hamburger, aquilo que a obra de arte “representa” não tem forma existencial real ou apenas espiritual, mas simbólica.

2.1.2 A organização do manuscrito: um percurso objetivo-subjetivo

O fazer em *Notas sobre uma possível A casa de farinha* é um trabalho guiado pela tentativa de pré-ver a obra, ou seja, nas 56 folhas manuscritas, encontramos documentos que pertencem a uma fase primitiva e programática da gênese (como a dos planos iniciais) e a de componentes da fase redacional (pesquisas documentais, ligadas às necessidades da textualização). As notas enriquecem o programa de esboço e um primeiro plano estrutura a matéria narrativa do auto para, posteriormente, dar início ao trabalho de redação, porém, esse material não garante a previsibilidade da obra, como notamos na seção anterior.

No total, são trinta folhas com esboços, planos e roteiros, enfim, uma rede de informações que nos possibilita apreciar o processo de criação e o pensamento em (trans)formação. Há onze folhas com notas de leitura e citações de autores lidos por João Cabral, ou seja, textos que integram o universo dos recursos que alimentam e complementam a criação em um processo que liga o escritor e suas leituras. O processo redacional apresenta apenas quinze folhas com seus lapsos de interrupção e reinício¹¹⁸.

Na organização publicada desse dossiê (2013), não há relação entre as folhas manuscritas e as leituras fichadas pelo poeta pernambucano, ou seja, não é possível seguir os

¹¹⁸ Esses momentos da escrita serão abordados na interpretação desse material no capítulo 4.

passos do processo criativo. Por este motivo, pretendemos estabelecer uma correlação entre as citações e as pesquisas documentais com os esboços de ideias, não com o intuito de dar um tom de acabamento para esse material, mas com o objetivo de constituir hipóteses sobre os caminhos percorridos pelo escritor para a constituição desse material e para refletir sobre os efeitos da obra *in statu nascendi*.

Desta forma, o objetivo desta parte é reconstruir as etapas da gênese, isto é, lançar hipóteses sobre a cronologia e o sentido do percurso da produção escrita, por meio de associações entre o suporte, as citações, os esboços, os planos e a escrita, o que nos permite relacionar os diversos estados do texto (se tal versão é posterior a uma outra, se tal reformulação precede esta outra, etc.). Estabelecer uma ordem semântico-discursiva desse projeto manuscrito, de modo a garantir ao leitor a fluência de leitura e o encaminhamento da compreensão sem excessivas interrupções, possibilita a participação ativa do leitor no processo criativo e na construção da obra. Sobre a organização dos documentos manuscritos, Biasi afirmou que:

O encadeamento dos documentos no eixo da gênese deve ser constituído o mais precisamente possível, e redobrado sob forma de uma evolução orientada, para que o conjunto possa passar do estatuto de maços indistintos ao estatuto de prototexto interpretável. A lógica do efeito e da causa e a reordenação diacrônica e hipotético-dedutiva são somente ferramentas de elucidação, com valor heurístico, que não pretendem descrever a verdade dos fenômenos (o escritor nunca trabalhou com um dossiê de gênese tão bem organizado quanto ao que sai das mãos do geneticista). Esses artefatos lógicos, porém, seguem insubstituíveis para enxergar claramente dentro da espessura do dossiê de gênese, e o princípio de sucessividade causal e temporal é o único caminho possível para ordenar os indícios materiais e torná-los decifráveis. (BIASI, p. 115, 2010)

A lógica do efeito e da causa, como o próprio Biasi afirma, é, assim como a reordenação diacrônica e hipotético-dedutiva, uma ferramenta de elucidação, no sentido em que pode ajudar a explicar as motivações de o escritor ter lido e citado determinado autor/texto ou mesmo desenvolvido algumas folhas manuscritas para esclarecer dúvidas que apareceram no decorrer do desenvolvimento do planejamento manuscrito. Por exemplo, a dúvida que surgiu na construção da estrutura dialética da “Psicologia-ideologia dos personagens” na folha 11 foi desenvolvida na 6, já mostrando uma incoerência na organização publicada em 2013. A reordenação diacrônica é possibilitada até certo ponto pelas datas inseridas em algumas folhas, nas demais, o processo é hipotético-dedutivo e semântico. Para Biasi, o princípio de sucessividade causal e temporal é o único caminho possível para ordenar e tornar decifrável este material.

O encadeamento dos documentos manuscritos representa a simulação de uma operação que consiste, segundo Biasi (2010), em “fazer-de-conta”, pois cada operação traduz uma etapa em direção à meta final, o texto. Embora ele não tenha sido concluído e publicado, o trabalho de organização e de transcrição resulta em uma espécie de representação dos conflitos e das hesitações do escritor, dos imprevistos, previstos e reescritos do processo de criação; elementos que não são possíveis de serem vistos e lidos no texto concluído, ou melhor, na última versão escrita pelo escritor.

Na conferência “Poesia e composição”, pronunciada por João Cabral na Biblioteca de São Paulo em 1952, o poeta se referiu aos bastidores do processo de criação do fazer como trabalho de arte:

Não digo somente por me lembrar das dificuldades que podem resultar da falta de documentação sobre o trabalho de composição da grande maioria dos poetas. O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Nos poetas daquela família para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir. (MELO NETO, 1997, p. 51)

Nesse trecho, João Cabral reconhece as dificuldades do fazer literário e se refere à força exercida diante da folha em branco que é feita de mil fracassos. Este momento íntimo do ato de escrever corrobora a ideia de que não há previsibilidade no processo de construção da obra.

Os esboços e os rascunhos estão diretamente relacionados à materialização da obra, ou seja, à formalização do conteúdo, pois o “desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose – no surgimento de formas novas” (SALLES, 2004, p. 73). Assim, temos, segundo Grésillon (2007), por um lado, as coisas lidas, sabidas, vistas e entendidas sobre um assunto – saberes reunidos, ideias preconcebidas, impressões de leitura – e por outro, o texto em processo. Desta forma, restituiremos a cronologia das folhas manuscritas interligando as coisas lidas e sabidas sobre o assunto (casa de farinha) e a forma (teatro) ao texto em processo. Para isso, enumeraremos os manuscritos de acordo com essa nova proposta de organização que pretende seguir o percurso criativo e colocaremos entre parêntese o número da ordem constituída na publicação de 2013.

Ressaltamos que o encadeamento desses documentos não torna apenas o prototexto interpretável, mas implica em um gesto de interpretação subjetivo de quem lê esse material e o organiza, por isso, essa forma de organizar e ler os manuscritos não é definitiva,

pois outras leituras poderão rearranjar este dossiê de outra maneira, já que, na leitura, há o ponto de vista do leitor e suas “experiências individuais” (ISER, 1999). Este trabalho de interpretação e reorganização dos manuscritos só é possível porque esse ato criativo incompleto foi publicado e passou a integrar um correlativo dialético (texto e leitor), realizado pela leitura. Assim, quando lemos essas folhas manuscritas, as organizamos temporalmente, mesmo que as representações sobre o tema ainda sejam instáveis pela imprevisibilidade do processo criativo.

Embora o projeto de escrita d’*A casa de farinha* passe por modificações ao longo do processo criativo, o que temos pensado como uma questão de imprevisibilidade (as hesitações e as possibilidades a serem pensadas posteriormente e que marcam o processo meta-escritural: “rever isso”, “isso depois verei”, “ver dúvida”, “lembrar isso”, “ver o melhor”, etc.) revela uma questão prática do fazer cabralino em que o poeta terá de escolher este ou aquele caminho. Essa escolha é subjetiva, por isto está no nível estético e imaginativo e não no nível teórico¹¹⁹.

Diante desse contexto de leitura da obra *in statu nascendi*, a ordem escolhida para reorganizar estes manuscritos estabelece um percurso estético: o escritor começa por se documentar a respeito da situação histórica à qual ele pertence (objetividade/realidade); introduz uma reflexão estética e ética em seu texto, para depois pensar a forma, escrever sobre ela e iniciar a redação, combinando a referência e sua metaforização, uma vez que a realidade existe no modo pensado, isto é, como objeto de imaginação e de todo gênero de descrição (narrativa).

- **Manuscrito 1 (27)**: “Notas sobre a fábrica de farinha purificável de Pumaty” - escrito a lápis em folha de fichário sem linhas (MELO NETO, 2013, p. 81)

Esta primeira folha manuscrita está inserida entre as primeiras coisas sabidas sobre a casa de farinha. São notas, como o próprio título alude, a respeito de uma referência externa ao texto, ou seja, uma realidade histórica apresentada por Tulio Cabral, primo de João Cabral, que será transformada em uma realidade do mundo do texto. Nessa primeira nota, lemos a ideia que despertou a imaginação do escritor para o desenvolvimento do tema de um livro: “Uma fábrica dessas poderá ser usada como assunto de conversa, com a conotação de grande progresso, etc.”.

¹¹⁹ Esta questão da leitura (Wolfgang Iser no livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*), do acaso e as escolhas poéticas de João Cabral (Stéphane Mallarmé em *Crise de vers* e *Quant au livre*) serão abordadas no capítulo 4.

Nesse primeiro manuscrito sobre “A casa de farinha”, lemos as notas dadas por Tulio Cabral, um dos proprietários dessa usina de Pumaty¹²⁰. Nela, está presente a descrição das características dos equipamentos utilizados no processo industrial de fabricação da farinha de mandioca em Pumaty: descascador (**era** um rolo de taliscas de madeira; **jogava-se** a mandioca dentro e ele **rodava**; o atrito da mandioca **tirava** a casca delas); picadores (espécie de navalhas: **tirava** lascas, lapas de mandioca que se **jogava** dentro deles (talvez como nas navalhas de uma usina de açúcar)), prensa (hidráulica; **separava** a goma, a manipeira e a mandioca seca e raspada); forno (a raspa **ia** para o forno para acabar de secar); moinho (**transformava** a raspa em pó, fino como talco) (grifos nossos que destacam o uso do pretérito imperfeito na descrição dos equipamentos).

A descrição desses aparelhamentos refere-se ao processo de industrialização e modernização do fazer farinha de mandioca e está interligada à próxima folha manuscrita.

- **Manuscrito 2 (28)** – “Notas (dadas por Tulio)” - escrito a lápis em folha de fichário sem linhas. (MELO NETO, 2013, p. 83)

A menção à modernização, tema polêmico e fundamental das casas de farinha nesse manuscrito, está expressa na informação: “- o J. [ileg.], de Carpina, que já tem uma casa de farinha movida à eletricidade”. João Cabral, nesse auto, se refere aos dois processos do fazer farinha: o industrial, presente na nota anterior e a transição do artesanal para a fábrica com essa referência a Carpina que “já tem uma casa de farinha movida à eletricidade”.

Essas duas folhas iniciais foram importantes para o poeta pernambucano começar a delinear o tema de sua obra sobre a substituição do fazer farinha artesanal pelo processo industrial, como podemos ler no texto “O mapa da poesia de João Cabral de Melo Neto” em que Inez Cabral se refere à montagem de *Morte e vida Severina* feita pelo grupo Tuca (grupo de teatro amador da PUC de São Paulo), apresentada em 1966 no Festival de Teatro Universitário de Nancy e musicada por Chico Buarque:

Nessa época, pela primeira vez o [João Cabral] ouviu dizer que pretendia escrever um auto que se situaria numa casa de farinha, pois um dia, conversando com seu primo Túlio Cabral da Costa, de família usineira, soube que as casas de farinha estavam em extinção, o método artesanal de produzir farinha de mandioca sendo substituído por maquinaria industrial, em nome do progresso (CABRAL, 2013)¹²¹.

¹²⁰ Em 1937, uma fábrica de farinha purificável foi instalada na usina de Pumaty, mas, por excesso de produção e falta de mercado, ela foi desativada

¹²¹ CABRAL, Inez. O mapa da poesia de João Cabral de Melo Neto (2013). *O Globo*. Disponível em <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/o-mapa-da-poesia-de-joao-cabral-de-melo-neto-511200.html>> Acesso em 11 jan. 2017.

Essa citação mostra que a conversa de João Cabral com Tulio Cabral sobre a extinção do método artesanal de produzir farinha de mandioca foi decisiva para o poeta pernambucano começar a pensar na escrita de um auto sobre este tema, inspirado na apresentação teatral de *Morte e vida Severina*.

Além das notas dadas por Tulio Cabral, o poeta pernambucano realizou algumas pesquisas documentais sobre o método artesanal de fazer farinha, pois é preciso reunir todo um saber antes de começar a delinear o tema central, característica típica da escritura com programação roteirizada.

- **Manuscrito 3 – (26)** – citação de *Terra do sol* de Gustavo Barroso citado por Oswaldo Lamartine de Faria, “Conservação de alimentos nos sertões de Seridó” – datiloscrito em folha de fichário sem linha. (MELO NETO, 2013, p. 79)

Nessa citação, lemos a descrição dos utensílios utilizados no método artesanal de fazer farinha que, de certa forma, se diferencia dos da fábrica de farinha de Pumaty, como veremos no quadro abaixo que criamos com base nas folhas 1 (nota de Tulio Cabral) e 3 (Gustavo Barroso):

Etapas	Método artesanal (folha 3 - datiloscrito – citação <i>Terra do sol</i>)	Método Industrial (nota 1, dada por Tulio)
Descascar	A mandioca é raspada por mulheres sentadas no chão armadas de <i>quicés</i> .	<i>Descascador</i> : rolo de taliscas de madeira (o atrito da mandioca tirava a casca delas).
Ralar/picar	Ralam-na num <i>caitetu</i> de lata, preso a uma espécie de mesa com bordas.	<i>Picadores</i> : espécie de navalhas.
Prensar	<i>Prensa</i> : enorme armação de madeiras rijas. A massa é depositada numa espécie de caixa e espremida por um pesado chaprão.	<i>Prensa</i> : hidráulica; separava a goma, a manipueira e a mandioca seca e raspada.
Peneirar/quebrar	Depois de impressada, a massa é peneirada no cocho.	<i>Moinho</i> : transformava a raspa em pó.
Fornear	A massa é torrada num grande <i>forno</i> de alvenaria, com as fendas dos tijolos largos mal tapados de barro.	<i>Forno</i> : a raspa ia para o forno para acabar de secar.

Tabela 2: comparação método artesanal e o industrial do fazer farinha de mandioca.

Essa passagem do método artesanal para o industrial (folhas 3 e 1), juntamente com o texto “O impacto da Sudene” (**manuscrito 4 - 25**) (MELO NETO, 2013, p. 77), (referente ao impacto positivo da Sudene em relação aos empregos industriais gerados e à criação de sistema de energia elétrica) e o último parágrafo da folha 3, que traz a citação de Oswaldo Lamartine de Faria sobre a desmancha e o telheiro, será o mote para a construção do primeiro esboço de ideia escrito por João Cabral. Essa folha 4 é a de número 25 na

organização de Inez Cabral e nela lemos o recorte de uma informação sobre a Sudene sem identificação da fonte. Como o próprio título sugere, o texto tem como objetivo avaliar o impacto da Sudene nos seis anos de atividade.

Essas quatro notas, bem como as anotações e fichamentos de livros que João Cabral leu, fazem parte da relação do poeta com o mundo que o envolve, por se tratar de formas de retenção de dados unidos à forma estética que o escritor, enquanto criador, dará a sua obra. Além disso, estas notas se referem ao contexto histórico, social e cultural em que o poeta foi inserido pelas leituras e pelas vivências externas que lhe possibilitaram retratar a realidade histórica, combinando o atraso e o moderno.

- **Manuscrito 5 (3)** “Uma possibilidade”, data 11.9.966 – escrito a lápis. (MELO NETO, 2013, p. 33)

Esse primeiro esboço de ideia sobre a casa de farinha foi ordenado após o *plot* datado de 16.9.66 (folha 1) e de outra folha com o horário de entrada dos personagens na cena/casa (folha 2), revisto pelo escritor no dia 17.9 (anotações a lápis). Dessa forma, notamos que a publicação desse material (2013) não segue a ordem cronológica, caso contrário, em sua divisão que separa esboços, citações e redação, esta folha seria a primeira.

Nessa folha manuscrita, encontramos a referência à Sudene (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste)¹²², referida no texto “O impacto da Sudene” (folha 4), mas agora sob a ótica de recriação do escritor que insere essa palavra na entrelinha seguida de um traço que indica, na marginal da folha, o seu complemento: “aquela é a última vez que vão trabalhar ali naquela velha casa, o motivo disso é que dá lugar às suposições otimistas ou pessimistas”. O adjetivo “velha” alude à substituição do método artesanal pelo industrial, expresso em “casa” *versus* “fábrica”, como tentamos contrapor na tabela acima. A expectativa central do auto é criada pelo fato de ser a última vez que vão trabalhar naquela casa de farinha e a notícia que vão mandar novo aviamento.

¹²² A Sudene foi criada pela Lei nº 3.692, de 15 de dezembro de 1959, do Congresso Nacional, promulgada pelo presidente Juscelino Kubitschek. O diploma legal dispunha como finalidades e funções da superintendência: a) estudar e propor diretrizes para o desenvolvimento do Nordeste; b) supervisionar, coordenar e controlar a elaboração e execução de projetos a cargo de órgãos federais na região e que se relacionem especificamente com o seu desenvolvimento; c) executar, diretamente ou mediante convênio, acordo ou contrato, os projetos relativos ao desenvolvimento do Nordeste que lhe foram atribuídos nos termos da legislação em vigor, e d) coordenar programas de assistência técnica, nacional ou estrangeira, ao Nordeste. Durante a campanha presidencial de 2002, o candidato do PT, Luis Inácio Lula da Silva, prometeu extinguir a Adene e recriar a Sudene, assim como a Sudam. Em outubro de 2003 o Projeto de Lei Complementar nº 91/2003 que previa a recriação da Sudene e da Sudam foi enviado ao congresso. A Sudene só foi realmente recriada com a aprovação da lei complementar nº 125, de 3 de janeiro de 2007. Disponível em <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/superintendencia-do-desenvolvimento-do-nordeste-sudene> Acesso em 13 jan. 2018

Na sequência do manuscrito, João Cabral aponta algumas hipóteses sobre o fechamento da casa: “1) depois que as raspadeiras saem vêm apenas umas quicés; 2) depois que só está o forneiro vem um sujeito para derrubar a casa para montar uma indústria de amido, etc. (a reparação do telheiro, que está caindo, seria por onde ia começar a reforma; mas quando vem alguém não é para reformar é para derrubar)”. A reparação do telheiro é uma das hipóteses para explicar o motivo de ser o último dia de trabalho na casa de farinha e a referência a ele está presente no último parágrafo da citação de Oswaldo Lamartine (folha 3): “O aviamento é montado em telheiros aguentados por colunas de madeira ou alvenaria.” No manuscrito, esta referência externa sobre a estrutura do telheiro serve para justificar o fechamento da casa de farinha: está caindo, precisa de reforma.

No último parágrafo desta folha, lemos: “no fim, se descobre que é para fazer ali uma fábrica de borracha sintética”. Esta referência construída no texto tem relação com o desenvolvimento industrial do Nordeste, expresso tanto nas notas de Tulio sobre a fábrica de farinha purificável de Pumaty como no texto “O impacto da Sudene” que, em seu balanço, se refere ao apoio deste órgão para a criação de mais de 250 indústrias.

João Cabral começou a esboçar as ideias de um auto sobre a casa de farinha em 1966, mas nestes manuscritos lemos referências a momentos anteriores, como 1937, ano de instalação da fábrica de farinha purificável na usina de Pumaty; livros que documentam a vida rural – Carlos Borges Schmidt (1958) e Gustavo Barroso (1965); um estudo sobre “O impacto da Sudene”, escrito seis anos após sua criação em 1959, ou seja, no mesmo ano em que João Cabral começou a escrever este auto, 1966. Dessa forma, o poeta reconstrói um momento histórico para refletir sobre o impacto desta modernização na vida dos trabalhadores da casa de farinha que estão prestes a perder o emprego, mas sem ter consciência das consequências disto em suas vidas, o que provoca as discussões em torno do otimismo e do pessimismo¹²³.

Nessa folha manuscrita, verificamos que as anotações de pesquisa documental realizadas por João Cabral mantêm estreita relação com o processo de textualização, uma vez que, no momento da escrita, o poeta pernambucano integra o conteúdo das anotações documentais à matéria de seu texto em construção.

- Manuscrito 6 (4) - data 14.9.66 – escrito a lápis. (MELO NETO, 2013, p. 35)

Nessa folha manuscrita, aparece o número 2 na parte superior, como se fosse uma sequência da folha 5, onde consta o número 1. Nessa folha 6, algumas construções da página

¹²³ Este assunto será desenvolvido no capítulo 4.

anterior são reformuladas pelo escritor por meio de uma relação diferente com as notas de Tulio, o texto “O impacto da Sudene” e o fichamento de Oswaldo Lamartine.

Em relação ao manuscrito da folha 5, notamos as seguintes alterações nessa folha 6: as “novas quicés” (rasurada pelo próprio escritor nesta página e mencionada na folha 5 em “depois que as raspadeiras saem vêm apenas umas quicés”) são substituídas pelo “novo caitetu”¹²⁴ seguido por “o soi-disant progresso do nordeste, que está virando lugar comum”; “gozar a gota d’água sudenesca¹²⁵ é melhor do que a solução final de derrubar o telheiro para fazer uma fábrica de banana¹²⁶ sintética” (folha 6) é recriada a partir da folha 5.

As hipóteses de interrupção do trabalho presentes na folha 5, aparecem na folha 6 por meio de questionamentos: “Mudar o forno? Talvez seja melhor. Melhorar o telheiro? Talvez. Ou então introduzir o rolo de descascar: porque precisaria instalação (e portanto justificaria a interrupção dos trabalhos)”. Estes questionamentos se referem às notas de Tulio Cabral (método industrial) e de Oswaldo Lamartine (método artesanal).

Notamos que essas notas documentais não são uma parte insignificante do trabalho do escritor; quando elas existem, podemos ver a realização de um trabalho já essencial de seleção de informação e até de textualização, uma vez que algumas delas são escritas e fichadas pelo escritor com uma ideia que será recriada em seu texto, ou seja, já funcionam como parte dos rascunhos.

- **Manuscrito 7 (1)** plot, data 16.9.66 - escrito a caneta. (MELO NETO, 2013, p. 29)

Nessa folha, lemos a construção do enredo (plot), escrito cinco dias após o primeiro esboço “Uma possibilidade” (folha 5) datado de 11.9.66 e dois dias após a construção do desfecho (folha 6), datado de 14.9.66.

Na organização de 2013, essa é a primeira folha, pois contém um desenvolvimento mais amplo das questões a serem abordadas no auto, já que a primeira foi totalmente rasurada pelo escritor. No entanto, embora o primeiro esboço cabralino tenha sido eliminado por ele, algumas ideias são aproveitadas na escrita da folha 7, como: “O pessoal da casa de farinha está excitado e **surpreso**” (acréscimo). Após este trecho, João Cabral mudou as palavras, mas manteve o sentido de que era a última vez que podiam trabalhar naquela instalação.

¹²⁴ Referência à citação de Oswaldo Lamartine.

¹²⁵ Referência ao texto “O impacto da Sudene”.

¹²⁶ Na folha 5, João Cabral usa “borracha sintética”.

Na folha 5, o poeta pernambucano já havia feito menção ao tema central: “Esse é o tema central, a expectativa”, recuperado na folha 7 como o mote para o desenvolvimento das discussões: “O auto se desenrola nessa expectativa”. Sobre o fechamento da casa de farinha, o escritor desenvolveu algumas hipóteses na folha 5, como a derrubada para montar uma indústria de amido e a reparação do telheiro; na folha 6, introduziu o novo caitetu, mudar o forno e introduzir o rolo de descascar; na folha 7, “os motivos dão lugar a várias hipóteses” que serão discutidas por meio do choque entre a psicologia das raspadoras e das raladoras. O desfecho da folha 6, ainda a ser pensado pelo escritor, “isso depois verei”, nesta folha 7, também virá no final e deve ser inesperado. A atitude psicológica condizente com o trabalho que cada um executa é uma ideia nova.

A última frase escrita a lápis na folha 7, “Ver no fim, umas notas sobre possíveis desfechos”, já é um gancho para a folha seguinte: “Suposições possíveis sobre o fechamento da casa de farinha”. Há, nessa folha, frases chaves para o desenvolvimento das próximas folhas manuscritas como: “(expressados nas discussões a respeito dos motivos do fechamento da c. de f. e que construirão os climaxes; e também da figura do Doutor Sudene, que deve estar ligada às suposições sobre o fechamento, tanto quanto a figura do Coronel-dono.”

- **Manuscrito 8 (17) e manuscrito 9 continuação (18)** – “Suposições possíveis sobre o fechamento da casa de farinha”. (MELO NETO, 2013, p. 61-63)

Na folha 7, João Cabral escreveu que o fechamento da casa de farinha dá lugar a várias hipóteses que são desenvolvidas nestas folhas 8 e 9.

São quatro hipóteses que dão lugar a sub-hipóteses:

1 – cobrar mais: aumentar a percentagem; receber em dinheiro; ele mesmo comprar a produção toda dos mandioqueiros;

2 – reformar: que partes vão ser reformadas; (aí botar as melhores técnicas conhecidas ou imaginadas por cada um);

3 venda da c. de f. porque faliu: está doente; vai se mudar para o Recife, Rio S. Paulo.

4 - outra indústria: fábrica de alguma coisa fabulosa: borracha sintética, banana em pó, Coca-Cola, garage, etc.

As referências às figuras do Doutor Sudene e do Coronel da folha 7 voltam nessas duas para construir as suposições sobre o fechamento da casa de farinha. O Doutor Sudene integrará o clímax-discussão do fim, pois ele será o motivo central. Nessa passagem, João Cabral personifica a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) aos olhos

dos otimistas e pessimistas, para no fim, revelar que não é um homem, Doutor Sudene, mas um organismo burocrático, referido na folha 4 como o responsável por fomentar o progresso do Nordeste.

- **Manuscrito 10 (14)** – “Subtemas do auto” – escrito a caneta. (MELO NETO, 2013, p. 55)

Essa folha manuscrita tem relação com o *plot* do manuscrito 7, pois retoma a ideia de que a expectativa do auto será realizada no tecer da trama da conversa entre otimistas e pessimistas, a começar pela crença das primeiras por acreditar que o Doutor Sudene tem poder para impedir os abusos do coronel; os pessimistas dizem que é igual a todos.

A figura do Doutor Sudene é bastante descrita nas folhas 7, 8, 9 e 10, justamente por ele ser um sujeito desconhecido que divide a opinião entre otimistas e pessimistas, diferente do coronel de quem ninguém gosta. O sinal⊕ seguido dos dizeres “(ver continuação na pág. seguinte)” se refere a mais uma caracterização do Doutor Sudene na **folha 11 (15)** (MELO NETO, 2013, p. 57), onde o mesmo sinal reaparece no início do parágrafo. Nessa folha 11, ainda não está definido se o Doutor Sudene aparecerá, mas no fim, por exemplo, pode vir um engenheiro da Sudene trazer o desfecho. A única certeza do escritor é que o Doutor Sudene não fique como o Godot que nunca aparece na peça teatral de Samuel Beckett, *Esperando Godot*.

No último parágrafo da folha 10, João Cabral descreve a reação das raladoras quando recebem dos carregadores uma notícia que dá razão a elas: “Excitadas por essa notícia boa, elas, então, começam a exagerar os infundios”¹²⁷, pois a mentira ajuda a viver. Esse vocábulo espanhol aparecerá mais quatro vezes na folha 12.

- **Manuscrito 12 (19)** – continuação dos subtemas – escrito a caneta. (MELO NETO, 2013, p. 65)

Nessa folha, João Cabral desenvolve alguns esquemas de discussões/conversas entre raladoras e raspadoras, como veremos na frase: “- Fazer na discussão um pessimista perguntar para uma otimista: “- é verdade que vocês, quando não têm o que conversar, uma pergunta para outra vamos contar infundios? E ficam conversando horas? Pois eu pensei, ao entrar, que era isso que estavam fazendo”. O vocábulo “infundio”, assim como o verbo

¹²⁷ **Infundio:** *m.* Información falsa que se extiende entre el público: *denunció a la emisora por propagar infundios sobre él.* (SEÑAS: Dicionário para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidade de Alcalá de Henares. Departamento de filología. Trad. Eduardo Brandão e Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2000)

“imaginar”, aparece como peça central nesta página, sobretudo, porque expressa a imaginação e as mentiras que as raspadeiras contam para “esquecer a preocupação que vem das ordens do dono da casa de farinha”.

A palavra “infundio” aparece nas frases: “elas deslizam para a conversa de infundios: e começam a descrever o que estão fazendo”; “Vamos contar infundio; vamos imaginar coisas?”; “Cada uma introduz seu infundio e o vai desenvolvendo paralelamente ao das outras”. O verbo imaginar também está muito presente nesta folha manuscrita: “Vamos imaginar mentira?”; “a gorda imagina magra”; “Essa conversa é uma: imaginar o presente como passado”; “elas, que são invencíveis de otimismo, têm outro tipo de conversa imaginosa; o de imaginar já o futuro fabuloso que virá do Dr. Sudene”; “Um personagem qualquer, mais viajado, que viveu vida melhor, fica espantado com o pouco que imaginam e pergunta: Mas isso vocês estão imaginando; etc.”; “que fosse um tipo mais viajado ainda e que revire o bom que elas imaginam como uma queixa delas, uma descrição do má¹²⁸ que é a vida que elas levam...”

Imaginar e contar infundio são modos de sobrevivência das raspadoras, personagens otimistas que não têm consciência exata da realidade em que vivem e nem experiência social, pois duvidam que haja no “mundo quem realize, ou tenha, o que estão imaginando”. Neste sentido, lemos João Cabral imaginando um mundo imaginado pela imaginação das raspadoras otimistas.

Nas folhas 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12, o trabalho de escritura de João Cabral para criar o enredo, os temas e subtemas do auto, se mostra bastante intenso. Em meio à realidade que vai se criando na escrita de rascunhos e notas sobre a casa de farinha, o poeta pernambucano busca referências externas para construir e pensar imagens geradoras de transformações ao longo do dossiê.

- **Manuscrito 13 (29)** citação de Carlos Borges Schmidt, “Lavoura caiçara” – escrito a caneta. (MELO NETO, 2013, p. 85)

Desta obra de Carlos Borges Schmidt, João Cabral cita um trecho que recapitula o tempo gasto no serviço da desmancha (raspar, ralar e fornear) que auxiliará o poeta pernambucano a desenvolver a folha 14. Abaixo, reproduziremos as etapas do trabalho citado no texto de Schmidt, para compararmos com a folha 14:

6 horas da manhã: começam a raspagem da mandioca (quatro pessoas);

¹²⁸ Grafia do próprio João Cabral.

8 horas da manhã: duas delas vão ralar;
 10 horas: as outras duas terminam de raspar (já tem massa pronta para fornecer);
 14 horas: terminam o serviço de ralar;
 20 horas: terminam o forneamento.

Essa citação do livro de Carlos Borges Schmidt mostra que o texto se inspira em um anterior e, neste dossiê sobre a casa de farinha, é possível ter acesso a estas origens que servem de material para a escrita do texto. Isto não quer dizer que não há originalidade do escritor na criação de sua obra, pois há um processo de recriação em que o discurso distinto e o discurso próprio encontram-se, misturam-se, competem entre si, antes de se fundirem em uma nova obra. Segundo Biasi:

Esses manuscritos de anotações documentais, cadernetas, cadernos ou folhas soltas, correspondem de fato aos momentos em que o autor teve de interromper seu trabalho de escritura para procurar informações sobre uma questão não resolvida que o impedia de ir além da redação. Portanto, há, em geral, para um romance, várias fases documentais que podem ser associadas aos segmentos narrativos aos quais remetem. (BIASI, p. 53, 44)

Dessa forma, João Cabral, ao interromper o seu trabalho de escrita para pesquisar e ler informações sobre uma questão não resolvida, estabelece novas conexões de apreensão do mundo, relacionadas a seu projeto ético e poético. No caso desta citação de Carlos Borges Schmidt, as etapas do trabalho de fazer farinha e o horário de entrada dos trabalhadores contribuem para a ideia central do auto: “aquela é a última vez que vão trabalhar ali naquela velha casa de farinha” (folha 5). Por este motivo, o poeta pernambucano traçará o último dia dos trabalhadores na folha 14.

- **Manuscrito 14 (2)**- horário de entrada dos trabalhadores da casa de farinha – escrito a caneta com revisões a lápis, inclusive a data, 17.9. (MELO NETO, 2013, p. 31)

Na ordem publicada em 2013, a citação de Carlos Borges Schmidt está na folha 29, enquanto esta é a de número 2, ou seja, não há inter-relação entre o texto origem e o esboço escrito pelo poeta. Para melhor visualizar o discurso distinto (citação) do próprio, escreveremos entre parêntese o que é novo (criação do escritor) e o que é igual à citação:

Antes de 6 horas: - carregadores começam (**novo**)

6 horas: 4 raspadoras começam (**igual**)

8 horas: 2 raspadoras continuam (**igual**)

2 raladoras (cevadoras) começam (**igual**)

8:30: 1 prensador começa (**novo**)

9:30: quebrador – peneirador começa (**novo**)

10 horas: 2 raspadoras acabam (**igual**)

1 forneiro começa (**igual** – porque já tem massa para fornecer)

Na versão cabralina, os carregadores, o prensador e o quebrador são introduzidos na sequência temporal e espacial da casa de farinha, porque farão parte do esquema dialético dos personagens. Eles são os coadjuvantes da história central que gira em torno do otimismo das raspadoras e do pessimismo das raladoras. No entanto, não podemos tomar este esquema como definitivo, pois, na imaginação cabralina, deverá haver o movimento dos carregadores que entram e saem, trazendo notícias que ora dão razão às raspadoras, ora às raladoras.

Dessa forma, existe um vaivém entre o que se introduziu no texto e a realidade de referência, da qual ele foi extraído, pois o ato de seleção invade outros textos, com isso engendrando a intertextualidade. A conglomeração de textos amplia a complexidade da produção tanto com seus contextos antigos como com os novos. Assim, há uma coexistência de discursos diferentes: de outros e do próprio escritor.

Além disso, as notas escritas a lápis na margem superior e entre os escritos e o quadro desenhado por João Cabral nesta folha manuscrita mostram que é preciso “rever isso”: “rever isso: como é o último dia (e mutirão) todo o mundo chega mais cedo e fica mais tempo na c. de farinha”; “17.9 preciso rever este quadro”. De certa forma, esta meta-escritura, fruto da revisão do leitor de seu próprio texto, contribui para a ideia de instabilidade do processo de escrita, já que as ideias do poeta pernambucano ainda estão em processo de transformação, como veremos pela construção de outro *plot*.

- **Manuscrito 15 (5)** – plot – 17.9.966 – escrito a caneta com anotações a lápis. (MELO NETO, 2013, p. 37)

Essa folha está dividida em três blocos separados por um traço horizontal e, nela, João Cabral tenta definir o papel de cada personagem/trabalhador da casa de farinha e as relações entre eles para formar climaxes de brigas. Todos os personagens da folha anterior reaparecem com suas funções melhor definidas, ou seja, o escritor aos poucos vai aperfeiçoando a matéria prima.

No primeiro bloco, João Cabral ressalta o conflito dramático da peça, o choque entre dois grupos de trabalhadores: “as raspadoras que encarnam o otimismo e as raladoras, o pessimismo”. No segundo clímax de briga entre os dois grupos, o prensador fará o *point*, a

síntese, questões a serem desenvolvidas na próxima folha sobre a “Psicologia-ideologia dos personagens”. No segundo bloco, o choque é entre o quebrador e o forneiro, o primeiro é um otimista saído da síntese do prensador; o segundo, um pessimista saído também da síntese do prensador. Na lateral esquerda deste bloco, o escritor fez uma anotação a lápis: “ver dúvida”. Essa incerteza será acentuada na última frase do terceiro bloco: “(Ver a dúvida que surgiu sobre esta estrutura dialética)” (grifo a lápis - outro momento de leitura dos esboços).

A dúvida que surge no terceiro bloco é em relação à estrutura dialética dos personagens formada por três climaxes/rounds¹²⁹:

1º as raspadoras perdendo, as raladoras ganhando (o prensador ainda ausente);
- os carregadores dão notícia boa.

2º as raspadoras ganhando, as raladoras perdendo (o prensador fazendo o point, laconicamente, ambigualmente, neutro).
- os carregadores dão notícia má; o prensador, então, faz o point claramente, faz a síntese.

3º o quebrador busca otimismo na síntese do prensador;
o forneiro, pessimismo; discutem
- os carregadores dizem o que realmente acontece.

Nesse *plot*, João Cabral avançou no desenvolvimento dos personagens do auto, o que significa que as leituras que o poeta realizou e o amadurecimento de suas ideias sobre o tema da casa de farinha permitiram transformações na escritura. Nesse sentido, a dinâmica do processo criativo se constrói e se modifica ao longo do trajeto da escrita dos esboços, fazendo do texto um lugar de teatralização, ou seja, as folhas preenchidas se tornam um espaço de construção e reconstrução onde podemos evidenciar a intertextualidade.

- **Manuscrito 16 (11)** - Psicologia-ideologia dos personagens – 17.9.66. – escrito a caneta com anotações a lápis. (MELO NETO, 2013, p. 49)

Nessa folha manuscrita, João Cabral desenvolve a psicologia das raladoras e das raspadoras, referida no *plot* da folha 7, escrito em 16.9.66, e a dos demais trabalhadores da casa de farinha citados na folha 15, onde o poeta esboçou as primeiras funções e relações de cada personagem no auto.

Nesse manuscrito, João Cabral desenvolve a psicologia dos personagens ligada ao trabalho que executam e a estrutura dialética (tese, antítese e síntese) que produziu dúvidas na

¹²⁹ No início do terceiro bloco, João Cabral escreve: “(rounds, não cenas)”. Esta questão será desenvolvida no terceiro capítulo sobre o teatro e, veremos que esta estrutura de rounds será modificada.

folha 15 e nessa 16, sobretudo em relação ao prensador (síntese), ao quebrador (tese) e ao forneiro (antítese), assinalada pela escrita a lápis “(ver dúvida)” na parte inferior de cada um destes personagens.

- **Manuscrito 17 (6)** – Dúvida que surgiu – 17.9.966 – escrito a caneta com anotações a lápis. (MELO NETO, 2013, p. 39)

Nessa folha 17, João Cabral aponta duas possibilidades (A e B) para aperfeiçoar e direcionar as suas ideias sobre a dialética dos personagens e esclarecer para ele mesmo a dúvida que surgiu tanto na folha 15 como na 16.

A palavra “dúvida” aparece quatro vezes neste manuscrito: “DÚVIDA QUE SURGIU”; “DÚVIDA”; “A dúvida que tenho só se colocará, realmente, no terço final do auto” (escritos a lápis, como nos manuscritos 15 e 16); “- Dúvida: a síntese é já uma nova tese ou a síntese é uma nova fase, independente, dentro da qual nascerá, como outro termo, a nova?”. Após o primeiro parágrafo, o escritor produz duas possibilidades (colunas A e B) de estrutura dialética em relação aos três personagens da folha 16: prensador (A – tese; B – síntese e depois tese); quebrador (A – tese; B – antítese); forneiro (A – antítese; B – síntese a ser feita depois da entrada dos carregadores dizendo o fato real); fato real (A – síntese)

Até a folha 17, João Cabral se dedicou a escrever sobre o tema e a estrutura das discussões dos personagens. Nas próximas folhas, o escritor se dedica à forma da obra, o auto, que surge pela necessidade de expressão do artista e pela sua capacidade poética.

- **Manuscrito 18 (23)** – Notas sobre teatralidade (escolhas a evitar) – escrito a caneta. (MELO NETO, 2013, p. 73)

João Cabral inicia essa nota enfatizando a necessidade de “Buscar formas em teatro tem de ser buscar cenas” (grifos do autor), não mais *rounds*, como se referiu no *plot* da folha 15 (“*rounds*, não cenas”). Além disso, nesta folha 18, o poeta pernambucano mantém os três climaxes da folha 15, mas agora ele nomeia de “discussões” e altera a terceira:

“- as discussões (2 entre raspadoras e raladores)
(1 entre o prensador e o quebrador).”

Na folha 15, esta última discussão se dá entre o quebrador, que busca otimismo na síntese do prensador, e o forneiro, que busca o pessimismo, por isso discutem.

Essa página manuscrita também enfatiza que a dramaticidade tem de ser construída na base:

1 – da expectativa (criada pela conversa e referências à entrada dos carregadores). Essa parte retoma o *plot* da folha 7 (16.9.66).

2 – das discussões, já referidas na folha 15 como climaxes/brigas.

Isto mostra que João Cabral lê e relê seus manuscritos tecendo o fio entre as folhas anteriores e a que está escrevendo, ora modificando, ora retomando e aprofundando algumas questões.

- Manuscrito 19 (24) – Notas – escrito a caneta. (MELO NETO, 2013, p. 75)

Nessa folha, João Cabral esboça alguns detalhes das cenas, como por exemplo: “Só os carregadores trarão boatos”; “Não fazer briga dentro de cada grupo”, porque pensam igual por conta do trabalho; “Cada grupo é um personagem como os personagens individuais”.

- Manuscritos 20 (30), 21 (31), 22 (32) – Notas do livro *L’amateur de Théâtre*, de Pierre-Aimé Touchard – escrito a lápis. (MELO NETO, 2013, p. 87-89-91)

No manuscrito 18, o poeta pernambucano enfatizou a necessidade de buscar formas em teatro, sobretudo, buscar cenas. Nessa incerteza de como criar as cenas para a construção deste auto que o próprio escritor reconheceu não ter a dramaticidade-viagem fácil de *Morte e vida Severina*, porque as cenas serão construídas na base da expectativa e das discussões dos personagens, João Cabral recorre à leitura do livro de Pierre-Aimé Touchard¹³⁰, *L’amateur de Théâtre*.

Essa fase de leitura do escritor é direcionada à construção da forma mais adequada para o conteúdo desenvolvido sobre a casa de farinha. As referências às três folhas fichadas do livro de Pierre-Aimé Touchard serão desenvolvidas nos próximos manuscritos (23º ao 30º manuscritos) onde o poeta pernambucano se dedica a escrever sobre o cenário, as cenas, os temas da conversa e a situação dramática.

- Manuscrito 23 (7) – Para o cenário. Primeiras conversas. (MELO NETO, 2013, p. 41)

No topo da página, João Cabral intitula o assunto dessa folha: “Para o cenário. Primeiras conversas”, escrito em um momento posterior. Essa folha foi dividida em duas partes por um traço horizontal.

¹³⁰ Essas citações de Pierre-Aimé Touchard serão melhor desenvolvidas no capítulo 3 sobre o teatro em *Notas sobre uma possível A casa de farinha*.

Na primeira, lemos alguns esboços da entrada e da saída dos personagens; na segunda, orientações dos próximos passos - “Ao começar o cenário”:

- 1 – cada cena numa folha
- 2 – botar quem está
- 3 – botar quem entra ou sai (entrada ou saída mudam a cena: passa a ser outra)
- 4 – os temas da conversa, etc.
- 5 – esboçar a situação dramática.

O item 3 se refere à citação de Pierre-Aimé Touchard: “l’entrée d’un personnage ou la sortie d’un des personnages présents y prennent une telle importance qu’à elles seules elles déterminent une scène nouvelle”. Isto quer dizer que o movimento dramático se caracterizará por uma sucessão de cenas novas estabelecidas pela entrada e pela saída de personagens, como será esboçado nos manuscritos de 24 a 27.

- **Manuscritos 24 (33), 25 (34), 26 (35), 27 (36)** – Cenas de 1 a 7 – escritas a caneta com numeração e sequência (C-A; C-B; C-C) escritas a lápis. (MELO NETO, 2013, p. 93-95-97-99)

As orientações da folha 23 de escrever cada cena numa folha, botar quem entra ou sai e os temas das conversas estão presentes nas folhas 24, 25, 26 e 27. O escritor divide as folhas em duas partes e em cada uma escreve uma cena, totalizando sete, onde os personagens se interagem de acordo com as notícias trazidas pelos carregadores no movimento de entrada e saída, como na citação de Pierre-Aimé Touchard: “en principe, toute entrée ou toute sortie de personnages répond, dans une pièce bien construite... à une modification, à un rebondissement de l’action”.

Essas sete cenas são retomadas no manuscrito 28 de forma esquematizada sem os temas e com o acréscimo de mais quatro.

- **Manuscrito 28 (10)** – Esquematização da entrada e da saída dos personagens – 17.9.966 – escrito a caneta com algumas anotações a lápis. (MELO NETO, 2013, p. 47)

Nessa folha, João Cabral coloca quem está nas onze cenas produzidas sem os temas, mas com a inclusão dos três climaxes de discussões já esboçados nas folhas 15 e 18 e dos quatro anúncios trazidos pelos carregadores (pessimista, otimista, pessimista e o fato real).

As cenas de 1 a 7 desenvolvidas nas quatro folhas anteriores são reproduzidas em forma de esquema, com apenas os personagens participantes, os anúncios e os climaxes: 1 (as

raspadoras); 2 (as raspadoras e os carregadores – anúncio pessimista); 3 (as raspadoras); 4 (as raspadoras e os raladores – 1º clímax); 5 (as raspadoras, os raladores e os carregadores – anúncio otimista); 6 (as raspadoras, os raladores e o prensador – 2º clímax); 7 (os carregadores, as raspadoras, os raladores e o prensador – anúncio pessimista).

As cenas de 8 a 11 são novas e trazem: 8 (as raspadoras, os raladores, o prensador e o quebrador); 9 (as raspadoras, os raladores, o prensador, o quebrador e o forneiro – 3º clímax); 10 (as raspadoras, os raladores, o prensador, o quebrador, o forneiro e os carregadores – anúncio do fato real); 11 (o forneiro).

- **Manuscrito 29 (8) e 30 (9)** – Cenário – escrito à lápis com o título da página escrito a caneta. (MELO NETO, 2013, p. 43-45)

Nessas duas folhas manuscritas, o poeta pernambucano desenvolve as situações dramáticas e os temas de conversas, escreve quem sai ou entra; direcionamentos da folha 23. João Cabral altera algumas cenas da folha 28: 1 (carregadores entram e trocam notícias entre si); 2 (raspadoras entram e pedem notícias: carregadores saem); 8 (quebrador, prensador, raspadoras e as raladoras – 3º clímax); 9 (carregadores, as raspadoras, as raladoras, o prensador e o quebrador – anúncio do fato real); 10 (todos – o quebrador e o prensador interrompem o delírio pessimista das raladoras, buscando ver algum motivo para otimismo); o forneiro não entra nesta folha manuscrita.

O desenvolvimento do cenário do auto com a entrada e a saída dos personagens com seus anúncios pessimistas, otimistas e os climaxes de discussões tem relação com os subtemas desenvolvidos nas folhas 10, 11 e 12 e as “Suposições possíveis sobre o fechamento da casa de farinha” das folhas 8 e 9, como: reformar, vender, alugar e fechar a casa de farinha e a figura do Doutor Sudene. Neste ponto, vemos a tentativa de João Cabral de unir conteúdo e forma antes de escrever os rascunhos do texto.

Nas folhas de 24 a 30, a incerteza da construção do cenário e das cenas do auto está muito presente, como podemos notar pelas alterações e acréscimos realizados pelo escritor nestes manuscritos.

- **Manuscrito 31 (12) e 32 (13)** - 19.9.966 – escrito a lápis (outro tipo de papel). (MELO NETO, 2013, p. 51-53)

João Cabral afirma nessa folha manuscrita não querer que esta obra se distancie da sua, por isso ele escreve: “Para variar o Auto da c. de f. e fazê-lo mais ligado a minha obra”. Ele ainda continua a refletir sobre a entrada e a saída dos personagens na cena e compara a

segunda cena com sua obra *Dois parlamentos*; pretende desenvolver os climaxes em forma de coro, criando cantos de trabalho, caso não exista; cada grupo expressará a sua visão de realidade em função de seu trabalho (retoma folha 16); fazer o prensador falar por provérbios, fazer o raspador um tipo cordobês-senequista; o prensador introduzirá frases irônicas. Neste momento, os manuscritos caminham para a redação.

- **Manuscrito 33 (20)** – citação de Karl Jaspers (in Humboldt, nº 13). (MELO NETO, 2013, p. 67)

João Cabral cita o último parágrafo retirado do texto “O homem obreiro de si próprio” de Karl Jaspers (Revista *Humboldt*, 1966)¹³¹ com a seguinte frase destacada: “Em vez de nos deixarmos induzir em erro por imagens do futuro, impressões otimistas e pessimistas, miragens de uma consciência falaz, tornamo-nos conscientes da responsabilidade.” Essa consciência da responsabilidade e do problema que atinge os trabalhadores dessa casa de farinha não existe, ao contrário, raladores e raspadoras são induzidos ao erro por essas impressões pessimistas e otimistas descritas por Karl Jaspers. Enfim, a falta de consciência do problema que os envolve produz o otimismo e o pessimismo infantis.

- **Manuscrito 34 (21)** - De Joyce – Data 18.X.66. (MELO NETO, 2013, p. 69)

Depois de desenvolver os esboços de ideias e a forma do auto, João Cabral se dedica a leituras que possibilitam compreender as atitudes otimistas e pessimistas das raspadoras e das raladoras que discutem suposições sobre o fechamento da casa de farinha sem ter consciência das consequências para o futuro, pois a ausência de questionamentos impossibilita assumir responsabilidades ou mudar esta condição de vida.

Nessa folha, o escritor revela que “- As raladoras são pessimistas não por consciência, ou experiência social, mas porque são ‘praisers of days gone by’”. A despeito de haver alguma espécie de positivismo em ser pessimista, esta folha manuscrita afirma que não, já que as raladoras são saudosistas. Nesse sentido, João Cabral cria outro conflito entre

¹³¹ “A arte, a cultura e a ciência são os campos temáticos nos quais a revista impressa *Humboldt* se centrou de 1959 até a última edição em 2013. O nome Humboldt remete para Alexander von Humboldt, que, através da descoberta geográfica do continente latino-americano, criou os alicerces para um intercâmbio ativo entre nações, tornando-se o símbolo de uma ligação mais profunda entre a Alemanha/Europa e a América Latina.” Texto disponível em <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/ptindex.htm> Acesso em 04 março 2017.

saudosismo *versus* futurismo (?), ainda incerto, como mostra o ponto de interrogação¹³², a procura de uma expressão que represente melhor esta dualidade.

- **Manuscrito 35 (16)** – Coisas que o texto deve deixar claro – escrito a lápis. (MELO NETO, 2013, p. 59)

Como vimos nos manuscritos anteriores, João Cabral encaminha os esboços para o início da redação do auto. Nessa folha, ele faz uma recapitulação de 12 questões desenvolvidas até o momento e que deverão estar claras no texto. Elencaremos algumas delas: que é a última vez que trabalham; que por isso trabalham em mutirão; que as raspadoras limpam a mandioca, embelezam a mandioca, daí seu otimismo; que as raladoras desmancham, destroem a mandioca numa massa: daí seu pessimismo; que a discussão entre o prensador e o quebrador não se resolve, empata.

- **Manuscrito 36 (22)** - escrito a lápis e o título da folha “Casa de farinha”, a caneta. (MELO NETO, 2013, p. 71)

Nessa folha, lemos anotações sobre começos: “Caçar os começos em coisas assim, para dar um efeito paródico e gozar a ‘primeira palavra’ rilkeana”. João Cabral ainda pensou em uma possível inclusão positiva: “Depois de tudo acabado, com a derrota dos otimistas e a vitória dos pessimistas, o forneiro fará o monólogo final dizendo que a consciência do problema é o importante”.

A partir da folha 37 até a 56, a ordem da organização publicada em 2013 coincide com a que estamos apresentando, por isso não descreveremos a sequência delas. Essas páginas foram escritas depois de um lapso de esquecimento da obra pelo poeta que retorna à escrita em 1969 e depois em 1985¹³³. Nessas folhas, o poeta pernambucano escreve notas para a Casa de farinha em que afirma que “Cada grupo é um bloco, um ideograma. O conflito nasce da sucessão de opiniões, ideogramaticamente. É como se cada grupo falasse numa língua diferente da do outro.” (folha 37); A C. de F. fazer assonantando, em quadras e dísticos, usando as repetições (como na cena do enterro de M. e V. S.) entre os grupos (folha 39); escrita dos arautos (folhas 41, 42 e 43) e as demais tratam da redação do auto, alguns manuscritos e datiloscritos. As folhas 41, 42 e 43 não foram datiloscritas; estão em seu puro

¹³² Esta dualidade “saudosismo *versus* futurismo”, assim como outras dualidades que aparecem neste manuscrito (pessimismo *versus* otimismo, tradição *versus* modernidade, passado *versus* futuro, etc.), será abordada no capítulo 4.

¹³³ Como escrito no início deste segundo capítulo, no período de 1966 (início da escrita), 1969 e 1985, o poeta pernambucano publicou *Museu de tudo* (1974), *A escola das facas* (1980), *Auto do frade* (1984), *Agrestes* (1985), *Crime na Calle Relator* (1987), *Sevilha andando* (1989).

statu nascendi, primeira versão; os textos com datiloscritos¹³⁴ são poucos (três folhas) alguns com alterações manuscritas a lápis pelo escritor.

Este percurso possibilitou verificar que a escrita programática de João Cabral não foi totalmente premeditada, pois as leituras que realizou ao longo da escrita dos esboços permitiram que a construção do auto fosse aos poucos se modificando em relação à ideia inicial. Assim, o imprevisível está sempre presente nas condutas criativas, mesmo as mais pretensamente planejadas e controladas, como é o caso deste dossiê em que há um trabalho de concepção preliminar que precede a escritura, sob a forma de planos, roteiros, anotações, esboços, pesquisas documentais, que têm como função “preparar e organizar uma redação que poderá depois ser realizada parte por parte, capítulo por capítulo página por página, segundo um sistema de reescritura finalizante, ponderado por um jogo permanente de idas e vindas entre redação local e roteirização global”. (BIASI, 2010, p. 44)

João Cabral escolheu abordar o processo de modernização das casas de farinha a partir de suas experiências vividas e lidas sobre este tema, e do que já havia escrito a respeito da modernização dos engenhos de cana de açúcar. A matéria canavieira, em sua dimensão simbólica, cultural e histórica, foi tema nos poemas cabralinos que retratam o universo da cana-de-açúcar em seu momento de modernização da produção do açúcar - dos engenhos para usinas - em nome do progresso que desestruturou um modo de viver das pessoas, como é o caso da família de João Cabral¹³⁵. Neste sentido, há uma liberdade de escolher e falar do real no poema, o que resulta na impossibilidade de pensar em uma referencialidade objetiva, uma vez que a referencialidade vincula-se à subjetividade, ou melhor, ao poder de imaginação do poeta¹³⁶.

As teorias literárias, sobretudo a crítica formalista e estruturalista, têm abordado a criação literária como parte do sistema linguístico, dando preferência ao aspecto sistêmico do texto e excluindo o autor histórico sem qualquer relação com estes dois mundos: real e do texto. Pudemos observar, no estudo deste material manuscrito, que a criação é um fenômeno subjetivo, porque o sujeito escritor está implicado na construção do espaço da escrita, com todos os conflitos enunciativos de dúvidas e incertezas. Desta forma, o projeto de escrita apresenta uma “dimensão do autor”, onde as referências intelectuais do sujeito da escrita se revelam determinantes para a construção da emoção do texto.

¹³⁴ João Cabral, depois de escrever seus poemas, datilografava-os, inaugurando mais uma etapa do processo criativo.

¹³⁵ Referência ao estudo de Éverton Barbosa Correia, *A poética do engenho: a obra de João Cabral sob a perspectiva canavieira* (2007).

¹³⁶ Referência ao estudo de Cristina Henrique da Costa, *Imaginando João Cabral imaginando* (2014).

Na leitura deste dossiê, a imagem de engenheiro se esfarela pela imprevisibilidade da construção do tema e também da forma teatral, escolhida pelo escritor para abordar o último dia de trabalho naquela velha casa de farinha. Assim, nem mesmo a forma é previsível, pois João Cabral dedica algumas folhas manuscritas para esboçar sobre o conflito e a estrutura dialética das personagens, o cenário, as primeiras conversas, as notas sobre teatralidade, além da leitura do livro de Pierre-Aimé Touchard, *L'amateur de Théâtre*.

3. JOÃO CABRAL E O POEMA DRAMÁTICO: ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO TEATRAL DE *NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA*

No conjunto da obra de João Cabral de Melo Neto, o teatro, embora pouco estudado pela crítica, está presente como temática antes mesmo da publicação de seu primeiro livro, *Pedra do sono* (1942), nos poemas “Pirandello I”¹³⁷ (“A paisagem parece um cenário de teatro”; “Os homens passam tranquilamente/ Com a consciência de que estão representando”) e “Pirandello II” (“O diretor apoderou-se de todas as consciências/ Num saco de víspora”). Estes dois poemas integram o livro *Primeiros poemas* (1990) - escritos entre 1937 e 1940 -, organizado por Antonio Carlos Secchin; o que mostra, nos primeiros escritos, a questão teatral e a preocupação de João Cabral em torno da problemática da crise da representação.

No livro *Imaginando João Cabral imaginando* (2014), Cristina Henrique da Costa estudou os poemas “Pirandello I” e “Pirandello II”. No primeiro, a pesquisadora identificou uma problemática que pode ser encontrada no prefácio de *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello, pois ele se dedicou a “buscar resolver a questão da representação teatral num momento de desengano em relação a qualquer conteúdo ou mensagem da arte, então em crise” (COSTA C.H., 2014, p. 37). Para Cristina Henrique da Costa, essa crise vinha do Simbolismo que não acreditava em “lições éticas e ensinamentos morais exemplares do teatro” e insistia na disjunção entre vida e teatro, apostando na linguagem do símbolo, ou do conceito. O segundo poema, para Costa, é a continuação da mesma história de “Pirandello I”, pelo prisma do “mito irônico da criação artificial”, em que a principal figura passa a ser a “da duplicidade personagem/ator, exposto à tirania de um diretor todo-poderoso” (COSTA C.H., 2014).

O elemento dramático na obra cabralina também está presente na estruturação do texto em três vozes, *Os três mal-amados* (1943). Sobre essa obra, reproduziremos o que João Cabral disse em entrevista:

¹³⁷ “Quando eu estava no Recife, chegou uma edição de Pirandello traduzida para o francês e publicada pela Gallinard. Comprei e foi uma revelação. Esse poema sobre Pirandello foi um dos primeiros que escrevi. Eu era fanático por Pirandello. Gostava do teatro dele”. (MELO NETO, João Cabral. *Folha mais - Folha de São Paulo*. 30 de março de 1991. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/300391b.htm>> Acesso em 13 de ago. 2018).

Comecei a escrever no Rio. Chegando aqui vi aquele poema de Carlos Drummond, o “Quadrilha”, e achei que podia escrever uma peça de teatro dentro do mesmo tema. Não uma peça de bulevar¹³⁸, mas de teatro hierático. O monólogo dos três personagens masculinos saiu bem, só que fui incapaz de escrever o monólogo das três mulheres, que deveria ser intercalado com o dos homens. Aí, abandonei a ideia de escrever uma peça. (*Revista 34 Letras*, nº 3, mar./ 1989 In: PEIXOTO, 2001, p. 32)

Na impossibilidade de concluir o projeto teatral antes pensado, João Cabral publicou o monólogo intercalado de João, Raimundo e Joaquim. Embora o poeta não tenha escrito o monólogo das três mulheres, duas delas são referidas na fala dos dois primeiros: Teresa e Maria; no terceiro, o assunto é o amor.

Em *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade* (poema para vozes) (2001), Níobe Abreu Peixoto se refere ao auto inacabado de João Cabral sobre Jerônimo de Albuquerque, antepassado conhecido pelo nome de Adão Pernambucano, personagem histórico, cunhado de Duarte Coelho, e que teria vivido com uma índia e tido 13 filhos, antes de se casar com a filha do governador da Bahia e ter outros tantos. “A ‘primeira grande figura de Pernambuco’ teria uma visão de todas as injustiças que a região iria sofrer no curso da história”. (PEIXOTO, 2001, p. 36). Em outro ponto de seu livro, Peixoto afirma que podemos ler nomes do teatro como Pirandello, Gabriel Garcia Lorca, Ariano Suassuna, T.S. Eliot, Dylan Thomas, Racine, W. B Yeats, Gertrude Stein, W. H. Auden, Shakespeare e outros que se tornaram elementos de poemas, epígrafes e citações na obra cabralina, ou seja, o teatro não está presente somente na forma de algumas obras cabralinas, mas também na referência a seus grandes nomes.

Os poemas dramáticos *Morte e vida Severina* (1954-1955), *Dois parlamentos* (1958-1960) e *Auto do frade (Poema para vozes)* (1984) também são uma referência teatral bastante marcante na obra de João Cabral e são referidos no manuscrito *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013) ora comparando-os, ora distinguindo-os. Do ponto de vista semântico, o herói, nesses poemas, é moderno e enfrenta a fome, a seca, a morte, o latifúndio, a industrialização; os personagens se esbarram com símbolos do poder local – coronéis, usineiros, os ricos da cidade e os industriais. Não será diferente n’*A casa de farinha*: “O pessoal da casa de farinha está excitado e surpreso porque receberam notificação do dono de que era a última vez que podiam trabalhar naquela instalação (sem dar os motivos). Os motivos dão lugar a várias hipóteses” (MELO NETO, 2013, p. 28) que constroem o conflito dramático da peça: otimismo (raspadoras) *versus* pessimismo (raladoras).

¹³⁸ “O teatro burguês (*boulevard*, ópera, setor de teatro privado, do melodrama e do gênero sério)”. (PAVIS, 2017, p. 393).

O título do auto, *A casa de farinha*, escrito nos rascunhos da narrativa em cinco folhas¹³⁹, embora seja provisório, é a primeira referência ao assunto e nomeia o espaço onde a história acontecerá. Essa casa de farinha é um lugar metafórico, um espaço onde os trabalhadores compartilham suas experiências, “dispondo de uma estrutura de divisão de tarefas e especialização do trabalho tradicional, aceita pela comunidade como parte de sua tradição”. (SANTOS; OLIVEIRA, 2013, p. 08). Esse espaço é nomeado de “Casa” e não de indústria “por se remeter, preferencialmente, ao lócus de morada, de família, de espaço e de união”. (SANTOS; OLIVEIRA, 2013, p. 12).

João Cabral, na criação imaginativa d’*A casa de farinha*, tentará redescobrir, por trás do processo de modernização das casas de farinha, os sentimentos, as motivações e os comportamentos dos trabalhadores dessa casa que está prestes a ser fechada; os motivos formam a discussão raladoras *versus* raspadoras. Para retratar a saga anônima de carregadores, raladoras, raspadoras, prensador, quebrador e forneiro, na luta para preservar um modo de ser e de estar profundamente enraizado na cultura artesanal do fazer farinha, João Cabral escolheu a forma dramática, mais especificamente, o auto. Na construção dos planos, da cena e dos diálogos em torno do último dia de trabalho na casa de farinha, o próprio João Cabral enfatizou a necessidade de: “Buscar formas em teatro tem de ser buscar cenas” (MELO NETO, 2013, p. 72). As três páginas com citações do livro *L’amateur de Théâtre* (1968), de Pierre-Aimé Touchard, mostram a preocupação do poeta em encontrar a forma mais adequada para desenvolver os choques e as discussões entre os personagens, os diálogos e o movimento dramático do auto.

Em *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, as origens dos personagens, a organização da narrativa, a natureza da escrita, os temas e o formato correspondem ao projeto de João Cabral que, de certa forma, é atravessado pela história e pelas ideologias¹⁴⁰ de diferentes momentos da vida e da convivência literária do poeta. Embora o pernambucano não tenha concluído este auto sobre a casa de farinha, encontramos a anatomia de seu projeto por meio da construção do cenário, dos personagens e da forma teatral, elementos que pertencem a uma fase primitiva e programática da escrita do auto, visível nestes manuscritos.

A aproximação do poeta pernambucano com a linguagem teatral será marcada pelo seu trabalho de tradução das peças de origem espanhola: *A Sapateira Prodigiosa* (1951),

¹³⁹ Folhas 36, 41, 44, 51 e 54.

¹⁴⁰ RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

de Federico García Lorca (1898 – 1936)¹⁴¹, e *Os Mistérios da Missa* (1963), de Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681)¹⁴²; pela convivência com alguns membros do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Gráfico Amador em Recife, quando esteve afastado de suas funções do Itamaraty; pela encenação de *Morte e vida Severina* e *O&A* pelo Grupo Tuca. Todas estas vivências teatrais foram importantes para o desenvolvimento da escrita d'*A casa de farinha*. Por este motivo, antes de adentrar ao universo teatral destas folhas manuscritas e dos fichamentos de leitura de *L'amateur du théâtre*, de Pierre-Aimé Touchard, abordaremos a presença de João Cabral na cena teatral hispânico-brasileira.

3.1 O percurso de João Cabral de Melo Neto na cena teatral hispânico-brasileira

A carreira diplomática de João Cabral possibilitou o seu convívio em diferentes países, mas o espaço espanhol foi o que mais marcou sua vida e obra poética, como podemos notar pela antologia *Poemas sevilhanos* (1992)¹⁴³. Em entrevista a José Carlos Vasconcelos, em 1966, João Cabral afirma que:

A Espanha foi o primeiro contato que tive com uma civilização estrangeira. (...) E aí tudo me fascinou, desde a corrida de touros até o flamenco... (...) Foi só na Espanha que tive o primeiro contato com os clássicos. Desde o “Poema do Cid¹⁴⁴” de Gonzalo de Berceo e ao Século de Ouro, tudo me impressionou fortemente. E de certo modo me influenciou. Eu não conheço tão bem Gil Vicente, por exemplo, como Berceo, que estudei verdadeiramente anos a fio. (MELO NETO in ATHAYDE, 1998, p. 31).

A presença de João Cabral na Espanha permitiu o contato com personalidades literárias e artísticas, o estudo sistemático e o aprendizado da literatura medieval espanhola, além de intensificar o diálogo entre Brasil e Espanha, com a publicação da antologia *Quinze poetas catalães*¹⁴⁵, em fevereiro de 1949, na *Revista Brasileira de poesia*, com a tradução dos

¹⁴¹ LORCA, Federico García. *A sapateira prodigiosa*. Tradução de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Agir, 1951.

¹⁴² BARCA, Calderón de la. *Os Mistérios da Missa*. Coleção Universitária de Teatro. v. 1. Tradução de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

¹⁴³ Nesta antologia, há 91 poemas dedicados a Sevilha publicados até 1989. Depois desta publicação, João Cabral escreveu mais 15 poemas sobre Sevilha que foram acrescentados na primeira parte do livro *Sevilha andando* na edição da obra completa de 1994, totalizando 106 poemas sobre Sevilha.

¹⁴⁴ O Cantar do Cid, composição literária que possui um tom de oralidade, narra as inquietudes e sofrimentos nos quais os homens fronteiriços dos reinos hispânicos vivem cada momento. O Cid erige-se como um referencial paradigmático na luta contra as injustiças e contra todas as penúrias, inclusive a fome, assim diz “Mala cueta es, señores, aver mingua de pan, / fijos e mugieres ver lo murir de fanbre” (Cantar II, vv.1178-1179). (SANTIAGO, 2007, p. 46)

¹⁴⁵ Mariano Manent, Joan Oliver, Tomás Garcés, Rosa Leveroni, B. Basselló-Pòrcel, Joan Teixidor, Salvador Espriu, Joan Vinyoli, Josep Romeu, Josep Palau, Joan Barat, Joan Perucho, Joan Triadú, Jordi Sarsanedas e Jordi Cots

textos destes poetas catalães por João Cabral durante sua estada em Barcelona. Essa ponte Brasil-Espanha abriu caminhos para intercâmbios culturais e literários, promovendo inovações éticas e estéticas na poética cabralina, dando a João Cabral certa visibilidade internacional. Isto quer dizer que reconstituir o itinerário histórico da vida e da obra de João Cabral (diplomata, crítico, historiador, tipógrafo e homem da palavra)¹⁴⁶ nos permite compreender o seu interesse pela forma dramática, mais especificamente pelo auto. Este mapeamento das influências teatrais na obra cabralina se lê primeiro por meio de referências às traduções de textos teatrais realizadas pelo poeta e se deve ao convívio com personalidades do teatro. Trata-se de pesquisar como ele mesmo se coloca na cena teatral do seu tempo.

3.1.1 João Cabral: de tradutor de teatro a autor de textos dramáticos¹⁴⁷

O estudo sistemático da literatura medieval espanhola e o contato com poetas da Geração de 27 possibilitaram a João Cabral, por meio da amizade com artistas brasileiros, realizar a tradução de duas peças teatrais espanholas: *A Sapateira Prodigiosa* (1951), de Federico García Lorca, e *Os Mistérios da Missa* (1963), de Pedro Calderón de la Barca. Francine Polidoro, na dissertação *Auto do Frade: a dialética das vozes* (2017), considerou que a vertente teatral de João Cabral iniciou com a tradução dessas duas obras, nas quais estão presentes formas tradicionais ibéricas como o *romance* e o *auto*¹⁴⁸.

O pedido de tradução da peça de Federico Garcia Lorca para o teatro brasileiro por Maria Clara Machado¹⁴⁹, atriz e diretora do grupo teatral “O Tablado”¹⁵⁰, se deu pela amizade entre Aníbal Machado e João Cabral¹⁵¹. Além da amizade entre o contista e o poeta, a encomenda foi feita ao pernambucano pelo vínculo que ele tinha com a cultura e a literatura espanholas e pela tradução dos poetas catalães, empreendida pelo pernambucano em 1949.

¹⁴⁶ Referência à tese de Fernanda Rodrigues Galve, *De um porto a outro: um navegar histórico no multiverso da vida e obra de João Cabral de Melo Neto* (2012); texto abordado no primeiro capítulo.

¹⁴⁷ Referência à pesquisa de: POLIDORO, Francine Alves. *Auto do Frade: a dialética das vozes*. 2017. 164 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas: literatura brasileira). USP, São Paulo. 2017

¹⁴⁸ Lembramos que antes da tradução destas duas obras espanholas, João Cabral, no período entre 1937 e 1940, escreveu os poemas “Pirandello I” e “Pirandello II” (1990).

¹⁴⁹ Em 1954, Maria Clara Machado encomendou um auto para João Cabral, *Morte e vida Severina – Auto de natal pernambucano*, mas não o encenou, por achar inadequado ao espírito natalino.

¹⁵⁰ O Tablado foi fundado em 1951 por um grupo de teatro amador: Aníbal e Maria Clara Machado, Antonio Gomes Filho, Carmem Sylvia Murgel, Carlos Augusto Alves dos Santos, Eddy Rezende, Edelvira e Déa Fernandes, Isabel Bicalho, João Sérgio Marinho Nunes, João Augusto de Azevedo Filho, Jorge Leão Teixeira, Martim Gonçalves, Marília Macedo, Oswaldo Neiva e Stélio Emanuel de Alencar Roxo.

¹⁵¹ “João Cabral e Aníbal Machado foram amigos e mantiveram diálogo ao longo da vida. Além das poucas cartas a que temos acesso, mas que servem de amostra desse convívio, destaca-se o fato de Aníbal Machado ter-lhe dedicado um de seus melhores contos: ‘O iniciado do vento’. Em 1956, João Cabral publica o livro *Dois águas*, no qual aparece ‘Morte e vida Severina’. O título do livro, como se pode observar na primeira edição, foi uma sugestão do amigo Aníbal Machado”. (TEIXEIRA *apud* POLIDORO, 2017, p. 20)

A tradução d'A *Sapateira Prodigiosa* contribuiu para uma vertente dramática na obra de João Cabral pela assimilação de uma forma e a possibilidade de constituir um texto teatral valendo-se de “um gênero narrativo e ao mesmo tempo poético como é o *romance ibérico*, o qual, salienta-se, estará presente não só nos textos dramáticos, mas na poética de Cabral como um todo.” (POLIDORO, 2017, p. 32). A incorporação dos recursos formais do teatro, como a narrativa e o “resgate da oralidade”, está presente em *O rio* (1953), escrito após a publicação da tradução. Além disso, a tradição oral do *romanceiro*¹⁵² influenciou os poetas espanhóis da Geração de 27 e:

Cabral se vuelve hacia la literatura medieval española, con el mismo afán y semejante espíritu que la Generación del 27. Se ha destacado el realismo, el objetivismo, el descriptivismo, la narratividad y el didactismo de las literaturas popular y culta fundidas en la literatura tradicional. El romancero, el “mester de clerecía”, los Cantares de Gesta ofrecen a Cabral modelos para cumplir su misión social como artista. (TAPIA, 2008)

A tradução d'A *Sapateira Prodigiosa*, de certa forma, intensificou a influência do *romanceiro* na poética de João Cabral e abriu espaço para outras experiências teatrais por meio do reencontro do poeta pernambucano com Maria Clara Machado e Martim Gonçalves na encenação da peça de Frederico Garcia Lorca em 1953 n'O Tablado, como afirmou Francine Polidoro em seu estudo. Uma década após este encontro, Martim Gonçalves¹⁵³ encomendou a João Cabral a tradução de *Los Misterios de la Misa*, de Pedro Calderón de la Barca, publicada pela editora Civilização Brasileira em 1963. Essa tradução compôs o primeiro volume da Coleção Universitária de Teatro, dirigida por Martim Gonçalves que visava, segundo informações na contracapa, “promover, através do teatro, uma aproximação cultural entre as elites universitárias e o povo”.

Na análise da tradução de *Los Misterios de la Misa*, o crítico Philippe Humblé, no texto *João Cabral de Melo Neto, tradutor de Calderón de la Barca*¹⁵⁴ (2003), afirmou que o

¹⁵² Em correspondência a Lauro Escorel, disponível na Bilblioteca Rui Barbosa, João Cabral escreveu: “Tenho estudado na Espanha e aqui, o romanceiro espanhol e vi alguns fatos que me parecem instrutivos. a) durante a revolução espanhola, o povo, espontaneamente criou um romanceiro anônimo que a meu ver é o fato mais importante na história da poesia moderna; b) na Espanha o povo se apodera do que é romance em Lorca, em Alberti, etc, e o recita normalmente e cria sobre esses temas variações, etc, etc, etc. ao mesmo tempo que [ileg.] o resto de Lorca e certos poemas de Alberti, de tema popular mas escritos nesse tipo de poema discursivo que tentei caracterizar ainda agora”. (MELO NETO, 1951)

¹⁵³ “O cenógrafo Eros Martins Gonçalves Pereira, também conhecido como Martim Gonçalves, nasceu no Recife, Pernambuco, assim como Cabral, alguns meses antes do poeta, em 14 de setembro de 1919”. (POLIDORO, 2017, p. 40)

¹⁵⁴ Texto apresentado no Segundo Congresso de Professores de Espanhol do Estado de São Paulo, de 23 a 26 de setembro de 1987, na Universidade São Paulo – USP. O texto também foi publicado na *Revista de Língua e Literatura Estrangeira da Universidade Federal de Santa Catarina Fragmentos*, número 25, p. 041/044 Florianópolis/ jul - dez/ 2003.

poeta pernambucano “abrasileirou” o texto original. Na tradução cabralina, a linguagem e o registro diferem muito do usado por Calderón por causa do uso da linguagem coloquial; o divino se aproxima muito mais do humano e as maiúsculas das palavras como Piedade, Justiça, Glória, Cálice foram suprimidas, na tentativa do poeta pernambucano de unir o divino ao terreno pelo uso da minúscula.

Philippe Humblé afirmou que, apesar dessas mudanças, o essencial foi preservado: a mensagem, a forma alegórica e, o mais importante, o público. Para o crítico, a tradução de João Cabral se situa a meio caminho entre o original e a literatura de cordel, o que nos leva a pensar que, na tradução de *Los Misterios de la Misa*, o poeta pernambucano ocupa não só o lugar de tradutor, mas também de (re)criador, ao atualizar este texto de acordo com a sua concepção ética e estética, já desenvolvida na escrita de *Morte e vida Severina* (1954-1955). As marcas cabralinas estão presentes na linguagem e na concepção do religioso que foram adaptadas pelo poeta pernambucano em um gesto de coautoria, como afirmou Martim Gonçalves em nota introdutória à tradução:

Nessa tradução, o poeta brasileiro tentou conservar-se fiel à forma e ao estilo de Calderón, procurando, ao mesmo tempo, recriar um texto vivo, capaz de ser utilizado eficientemente pelos atores. Através desta tradução a obra guarda a sua força e o poder de interessar ao público de nossos dias. (GONÇALVES *apud* POLIDORO, 2017, p. 48)

Esta segunda tradução de João Cabral para o teatro teve um intervalo de doze anos em relação à primeira de Garcia Lorca. Entre uma tradução e outra, o poeta publicou oito obras¹⁵⁵; destas, somente *Morte e vida Severina* (1954-1955) e *Dois Parlamentos* (1958-1960) possuem as marcas dramatúrgicas que só retornarão à obra cabralina com a publicação de *Auto do frade* em 1984 e estão presentes nos manuscritos do auto inacabado *A casa de farinha* (escritos entre 1966-1985). Assim, João Cabral passa de tradutor a autor de textos dramáticos que não escondem as marcas do *romancero* espanhol presentes também nos textos traduzidos pelo pernambucano.

Dessa forma, podemos pensar que os laços de amizade de João Cabral com Maria Clara Machado e Martim Gonçalves possibilitaram novas experiências literárias que foram decisivas para delinear a poética cabralina em relação ao gênero dramático. Além disso, a figura de Martin Gonçalves, antes mesmo do convívio com o poeta pernambucano, transitou, segundo Polidoro, por outros espaços teatrais em 1948 e 1949, estabelecendo parcerias e

¹⁵⁵ *O rio* (1953), embora não seja uma obra dramática, possui as marcas do *romancero*, presente em *Morte e vida Severina*. As demais obras publicadas neste intervalo das traduções são: *Paisagens com figuras* (1955); *Uma faca só lâmina* (1955); *Quaderna* (1956-1959); *Serial* (1959-1961); *A educação pela pedra* (1962-1965).

atividades de artes plásticas com o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), de Valdemar de Oliveira, e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), fundado por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna.

Este cenário teatral recifense, incluindo a passagem de João Cabral pelo Gráfico Amador, será importante para a construção dramaturgica na obra cabralina, permeada por fases de tradução, pelo convívio com personalidades amantes do teatro e pelo aprendizado com a literatura espanhola.

3.1.2 O Teatro do Estudante e o Gráfico Amador: convívios de João Cabral de Melo Neto em Recife

A cidade de Recife abriu as portas do mundo da literatura para João Cabral, quando, em 1938, ele começou a frequentar o Café Lafayette¹⁵⁶, ponto de encontro de intelectuais que se reuniam em torno de Willy Lewin, que tinha uma biblioteca de literatura francesa moderna. Ainda em Recife, em 1941, João Cabral participou, ao lado de Joaquim Cardozo, Lêdo Ivo e Willy Lewin, do “Primeiro Congresso de Poesia do Recife”, organizado por Vicente do Rego Monteiro. Depois de viver no Rio de Janeiro, Barcelona e Londres, João Cabral retornou ao Brasil¹⁵⁷, onde teve um novo diálogo com intelectuais de Recife.

O convívio de João Cabral com os intelectuais do teatro em Recife é posterior ao de Martim Gonçalves, que estabeleceu parcerias com os idealizadores do Teatro do Amador de Pernambuco (TAP)¹⁵⁸ e do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), em Recife. Coincidência ou não, eles se encontraram no Rio de Janeiro em 1953, na montagem da peça *A Sapateira prodigiosa* e, em 1963, com o pedido de tradução de *Os mistérios da missa*, como lemos anteriormente. A aproximação de João Cabral com o teatro de Recife não se estabeleceu com o TAP e nem com o TEP, mas o poeta estava no Brasil na transição do fim do TEP (1952) e o início das atividades d'O Gráfico Amador (1954).

¹⁵⁶ “Tudo acontecia nessa roda do Café Lafayette, que hoje não existe mais e onde atualmente construíram um banco. Meu ideal era ser crítico literário. Mas pensei que com 18 anos eu não tinha experiência nem cultura para ser crítico. Como ali todo mundo lia muito e escrevia poesia, comecei a escrever também”. (MELO NETO, 1991)

¹⁵⁷ Os motivos do retorno de João Cabral ao Brasil serão desenvolvidos posteriormente.

¹⁵⁸ O movimento de renovação da produção teatral no Recife remonta pelo menos, ao início dos anos 40, com a criação do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) por Valdemar de Oliveira. “O fato de médicos e pessoas de projeção se organizarem num grupo de atuação contínua exerceu forte influência contra a ‘suspeita de abastardamento social’ que perseguia os artistas”. (TEIXEIRA, 2018, p. 83). “No final dos anos 1940, o TAP se abriu para um repertório mais atualizado com as questões estéticas, filosóficas, existenciais que afligiam as novas gerações. Aos poucos, e sempre de forma vacilante, os novos nomes do teatro internacional, e nacional, começam a figurar em seu repertório: Lorca, Arthur Miller, Tennessee Williams, Luigi Pirandello, Nelson Rodrigues, Dias Gomes...” (TEIXEIRA, 2018, p. 84)

João Cabral voltou para o Brasil em 1952, durante o governo de Getúlio Vargas, quando foi acusado de envolvimento comunista dentro do Itamaraty e deixou seu posto no Consulado de Londres para responder à acusação de subversão¹⁵⁹. Ele foi posto em disponibilidade não remunerada em decreto de 20 de março de 1953; em 1954, o poeta foi reintegrado à carreira diplomática pelo Supremo Tribunal Federal e foi trabalhar no Departamento Cultural do Itamaraty, no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1956, quando foi novamente removido para Barcelona, como Cônsul adjunto. Neste mesmo ano, o poeta recebeu a missão de fazer pesquisas históricas no Arquivo das Índias de Sevilha¹⁶⁰.

Este tempo de João Cabral no Brasil possibilitou ao poeta ter contato com o movimento de renovação da produção teatral em Recife, sobretudo o TEP, cujo principal compromisso no plano literário e teatral era com a cultura popular nordestina. Essa já despertava interesse no pernambucano em 1951, como podemos ler na correspondência a Lauro Escorel em 21 de maio de 1951 (Londres)¹⁶¹:

Nessas pequenas coisas inconfessáveis, consegui uma linguagem clara e falo de temas de interesse popular. Mas duvido – ainda não posso ter certeza, de que o povo se interesse por elas. Digo interesse no sentido melhor. Não apenas no de dizer que está bom, de ler e os [ileg.] e respeitar, mas no de sair cantando, decorar, passar a diante, modificar, botar neles música de samba. (...) Esse negócio ainda não me aparece claramente. Estou por isso chocando o Juízo Final [do usineiro]. Talvez possa fazer com ele uma espécie de romanceiro, inspirado na poesia popular de cordel de Pernambuco, riquíssima, aliás. (MELO NETO, 1951)¹⁶²

¹⁵⁹ Outros quatro diplomatas (Antônio Houaiss, Amaury Banhos Porto de Oliveira, Jatyr de Almeida Rodrigues e Paulo Cotrim Rodrigues Pereira) foram acusados de criar uma “célula comunista” no Ministério de Relações Exteriores. Todos foram afastados do Itamaraty por Vargas em despacho de 20/03/1953.

¹⁶⁰ Em 1964, o diplomata João Cabral de Melo Neto esteve numa lista de onze diplomatas que deveriam ser cassados. Foi poupado. Em 1976, o chanceler Azeredo da Silveira incluiu o poeta na lista de promoções para ministro de primeira classe, e o presidente Ernesto Geisel pediu ao general João Baptista Figueiredo, então chefe do Serviço Nacional de Informações (SNI), que lhe enviasse a ficha do poeta, lembrando que ele havia sido demitido de suas funções no Itamaraty “por questões de segurança” e que retornara “por via judicial”. O SNI, em um Juízo Sintético de 20 de janeiro de 1976, levantou a ficha do poeta João Cabral desde 1953, ano em que foi afastado do Itamaraty. Nesta ficha, o SNI transcreveu trechos do prontuário de João Cabral no Centro de Informações do Exército que via nele um bom profissional, competente e com “alto senso de responsabilidade”. Em outro ponto, consta: “Autor de vários livros de poesia e da peça *Morte e vida Severina*, na qual explora a situação psicossocial do Nordeste através de uma forte mensagem de incitamento à luta de classes. (...)”. Sobre sua posição ideológica, escreveram: “Embora não existam elementos que possam caracterizá-lo como militante comunista, os registros existentes sobre sua atuação e seus trabalhos literários, levam-no a classificá-lo como elemento ‘simpatizante’, ou no mínimo, de tendências esquerdistas”. Disponível em <http://arquivosedaditadura.com.br/documento/galeria/poeta-joao-cabral-visao-sni> Acesso em 26 ago. 2018.

¹⁶¹ Nesta carta, João Cabral também se refere ao estudo da literatura espanhola e a poesia dita “discursiva”: “Uma outra coisa que me tem preocupado, agora que não estou já interessado em fazer coisa para elites (as elites agora responderam ao “Cão sem plumas” como eu esperava: pelo silêncio) é descobrir se esse tipo de poesia chamemos ‘discursiva’, que caracteriza a grande maioria da poesia moderna não é uma consequência do aristocratismo dessa mesma poesia. Chamo ‘discursiva’, por não me ocorrer melhor nome a um tipo de poesia que incluiria ‘The Waste Land’ e Carlos Drummond, Valéry e Schmidt, por exemplo. Discursivo como oposto ao que é canção, ao que é ‘romance’ [(ileg.)], ao que é balada, etc.” (MELO NETO, 1951)

¹⁶² Carta disponível na Biblioteca Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Nessa citação, notamos que, antes de sua estada no Brasil (1952-1956), João Cabral já mostrava interesse pela poesia “discursiva” e pelo romanceiro inspirado na poesia popular de cordel de Pernambuco, ou seja, uma arte para o povo. Desta forma, faz-se necessário contextualizar os momentos de convívio do poeta em Recife, uma vez que as obras *O rio* (1953) e *Morte e Vida Severina* (1955) foram escritas no período de evolução do teatro e da editora artesanal em Recife, sobretudo o seu contato com membros do TEP e d’O Gráfico Amador.

Teatro do Estudante de Pernambuco - TEP

Idealizado por Hermilo Borba Filho, o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) (1946-1952)¹⁶³ terá uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte, fazendo com que o povo assista às representações sem a impressão de que está diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida, como destacou Flávio Weinstein Teixeira em seu livro *O movimento e a linha. Presença do teatro do estudante e d’o Gráfico Amador no Recife (1946-1964)* (2007).

A proposta de Hermilo Borba implicava em romper com o teatro estabelecido em dois planos - sócio-político e estético - para superar em definitivo o “teatro burguês”, com a quebra dos valores artificiais e a *mise-en-scène* burguesa; fazer um teatro voltado para o povo, que falasse sobre os seus problemas e os seus desejos, usando a sua língua; encenar em ambientes populares: “levar o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro”. (TEIXEIRA, 2007, p. 94). Hermilo Borba tinha o propósito de romper com os padrões teatrais:

Efetivamente, preocupado em teatralizar o teatro, sem com isso cair no esteticismo hermético do simbolismo, por exemplo, o que Hermilo sempre se empenhou, desde o início, foi por encontrar uma forma de expressão teatral que, rompendo com o realismo-naturalismo, assim como com o princípio aristotélico das unidades de ação, tempo e lugar, desse acesso a uma linguagem poética e anti-ilusionista. (LIMA, 1997, p. 139)

O teatro almejado por Hermilo Borba aspirava a uma renovação, uma espécie de ruptura das regras aristotélicas de um teatro elitista, no sentido de idealizante, para encenar as experiências cotidianas de seu público, os homens do povo.

¹⁶³ “Na década seguinte, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) assumiria a tentativa de profissionalizar esse direcionamento do TEP, com a peça de estreia *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna; seus espetáculos eram no Teatro do Parque, no Arena do Recife e em locais improvisados como grupos escolares e centros operários; o TPN representou no Teatro de Arena do Recife (1960) a *Farsa da Boa Preguiça* (1960), de Ariano Suassuna, e *A Bomba de Paz* (1963), de Hermilo Borba Filho”. (NOGUEIRA, 2001, p. 470). O TPN representa aquele mesmo espírito de 1946, de reação contra um teatro acadêmico.

A primeira apresentação do TEP aconteceu na biblioteca da Faculdade de Direito de Recife com a encenação de duas peças em um ato: *O Segredo*, de Ramón Sender, e *O Urso*, de Tchekhov, em abril de 1946. A principal referência à construção da proposta do TEP foi a apresentação de *A sapateira prodigiosa*, de Frederico Garcia Lorca, em janeiro de 1947¹⁶⁴, que ofereceu àqueles jovens o modelo a ser seguido: “um teatro ambulante a ser levado ao povo. Era sua a ideia da *Barraca*¹⁶⁵: estrutura de fácil montagem, transportável, que servisse de palco nos variados subúrbios e praças a serem visitados”. (TEIXEIRA, 2007, p. 103). Depois de Lorca, a peça de Ibsen, *A casa de Rosmer*, ganhou cena em maio de 1948. As outras duas montagens que provocaram intensa repercussão foram as peças de Sófocles, *Édipo-Rei*, e de Shakespeare, *Otelo*.

Depois de mais de dois anos de existência, com a montagem de peças de Sender, Tchekhov, Lorca, Ibsen, Sófocles, novamente Ibsen, e Shakespeare, o TEP começou a criar uma dramaturgia voltada para o “homem do povo”. Os primeiros autores nacionais encenados foram José de Morais Pinho, *O poço*, e Ariano Suassuna, *Uma mulher vestida de sol*; e depois Genivaldo Vanderlei e Hermilo Borba. Todos com o aproveitamento de temáticas regionais (TEIXEIRA, 2007).

A abordagem popular que o TEP empreendeu aproximava estes jovens do modernismo-regionalista da tônica social do romance de 1930. Para Flávio Teixeira (2007), a pesquisa estética do TEP não se limitou a incorporar temas e motivos populares; a grande conquista estética resultou do trabalho de assimilar os processos de expressão que eram constitutivos dos espetáculos, folguedos, brincadeiras e autos populares, para assim revolucionarem a linguagem cênica:

Não bastava falar do povo. Tampouco era suficiente falar ao povo. Era preciso ir além e descobrir uma nova economia de expressão que brotasse do modo propriamente popular de compor uma representação pública: seu despojamento, sua capacidade de improvisação, sua força interativa – de comunicação com a assistência –, seu criativo aproveitamento de magros e escassos recursos. (TEIXEIRA, 2007. p. 119)

¹⁶⁴ “A intenção do TEP de levar ao palco uma peça de Garcia Lorca, a farsa *A Sapateira Prodigiosa*, provocou fortes reações nos setores mais conservadores da cidade. Lorca havia se constituído em uma espécie de ícone para os jovens *gauches* daquela época. As razões que explicam isso são as mesmas que explicam o porquê de, aos olhos de uma intelectualidade mais conservadora, sua obra aparecer como uma afronta. Encená-lo era uma ofensa. Nem mesmo tinha envergadura artística – diziam as vozes autorizadas do establishment”. (TEIXEIRA, 2007, p. 97)

¹⁶⁵ A *Barraca* do TEP foi inaugurada em setembro de 1948, no Parque Treze de Maio.

Desta forma, o TEP trouxe para a cena teatral recifense a opção de encontrar um modelo nacional de expressão cênica. Ariano Suassuna e Hermilo Borba foram os escritores que mais fundo chegaram nessa imersão do universo da cultura popular.

Devido às dificuldades financeiras, o TEP encerrou suas atividades em 1952, mas por meio dele, os seus membros construíram uma sólida rede de relações que propiciou a publicação de três obras: um livro de poesia, *Palhano*, de José Laurênio de Melo, um de contos, *Zona de Silêncio*, de Gastão de Holanda e outro de peças teatrais, *Teatro*, de Hermilo Borba Filho, renunciando um novo impulso às atividades literárias e editoriais que culminou na criação d'O Gráfico Amador, que publicou um dos livros da “editora” do TEP, *Mãe da Lua*, de José de Moraes Pinho.

O Gráfico Amador será, como afirmou Idelette Santos (2009), o ponto de encontro e salão literário onde se elaboraram projetos de criação de grupos de teatro amador para estudantes ou operários, onde jovens autores podiam ler suas obras, onde vivia uma arte nordestina que rompeu com os academicismos. Este ambiente frequentado por membros do TEP, dentre outros, será mais um elemento para contextualizar a presença do teatro na obra cabralina.

O Gráfico Amador

O Gráfico Amador foi fundado em maio de 1954 e encerrou as suas atividades em 1961. A ideia de fundá-lo partiu de Orlando da Costa Ferreira, Gastão de Holanda, Aloísio Magalhães e José Laurenio de Melo¹⁶⁶ que se tornaram tipógrafos e impressores. Para Flávio Teixeira (2007), esta não foi a primeira experiência de edição artesanal de livros em Recife; a tradição de impressores amadores nesta cidade nordestina é relativamente longa. Aníbal Fernandez foi o homem mais influente de imprensa da época, precedendo dois grandes precursores da geração dos anos 1950: José Maria de Albuquerque e Melo e Vicente do Rego Monteiro. O terceiro nome citado por Flávio Teixeira, entre os precursores da imprensa em Recife, é João Cabral de Melo Neto que, embora tenha exercitado a função de impressor quando esteve servindo na Espanha, muito do que aprendeu desta arte foi pela convivência com Vicente do Rego entre finais dos anos 1930 e início dos anos 1940. Além disso, o início das atividades do Gráfico Amador coincidiu com o período em que o pernambucano esteve no

¹⁶⁶ O núcleo fundador do Gráfico Amador são os membros remanescentes do TEP, com exceção de Orlando da Costa Ferreira.

Brasil-Recife, por isso, ele pode ser considerado uma figura importante para as atividades gráficas em Recife neste período.

O contato de João Cabral com os membros d'O Gráfico Amador se deu quando Aloísio Magalhães e Gastão de Holanda retornaram da França¹⁶⁷ mais ou menos no mesmo período em que o poeta pernambucano foi viver em Recife. Amigo de Aloísio Magalhães e Gastão de Holanda, “João Cabral tinha experiência como tipógrafo e editor e a foi de grande valia para o grupo, que com ele aprendeu a compor e a imprimir”. (LIMA, 1997, p. 86-87).

A imersão de João Cabral nas artes tipográficas no período em que esteve em Barcelona (1947-1950) se deve às suas conhecidas dores de cabeça. Por recomendação médica, o poeta precisava praticar exercícios físicos e aliou a isto o prazer de produzir livros que já tinha experimentado no convívio com Vicente do Rego no Brasil. Na pequena tipografia artesanal¹⁶⁸, a Minerva, o poeta pernambucano publicou livros de poetas brasileiros e espanhóis sob o selo *O Livro Inconsútil*; imprimiu os seus livros *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947) e *O cão sem plumas* (1950); relacionou-se intensamente com jovens artistas e intelectuais catalães, como o poeta, dramaturgo e artista plástico Joan Brossa, os pintores Antoni Tàpies, Joan Ponç e Arnaldo Puig e o artista gráfico Enric Tormo a quem João Cabral recorria quando tinha dúvidas sobre como operar a prensa (CRENI, 2013). Este aprendizado cabralino foi compartilhado com os membros d'O Gráfico Amador em seus momentos iniciais.

Carlos Drummond de Andrade, em entrevista ao *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, em 29 de maio de 1955, se referiu à produção do livro inaugural d'O Gráfico Amador, *As conversações noturnas* (1954), de José Laurenio de Melo e ilustrações de Aloísio Magalhães, como “um desperdício de beleza: é o livro mais festivo e cantante de cores que já vi, sem embargo da grave e meditativa poesia de Laurenio” (ANDRADE *apud* CRENI, 2013, p. 91). Em outro momento, Carlos Drummond de Andrade escreveu que é inegável a influência de João Cabral neste primeiro trabalho, pois “*As conversações noturnas* é também um livro inconsútil”.

João Cabral, além de ter compartilhado o seu conhecimento tipográfico com os integrantes d'O Gráfico Amador, também teve suas obras publicadas, como: *Pregão Turístico do Recife* (1955), com ilustrações e *design* gráfico de Aloísio Magalhães (20 exemplares); um

¹⁶⁷ Segundo Guilherme Lima (1997), Aloísio Magalhães e Gastão de Holanda foram agraciados com bolsas do governo francês para estudarem arte e literatura na França após concluírem o bacharelado na Faculdade de Direito em 1950.

¹⁶⁸ “Em 1952, quando precisou vir ao Brasil para responder a um inquérito, João Cabral vendeu a prensa manual para um convento de Petrópolis”. (CRENI, 2013, p. 31)

exemplar original e inédito *Vários Poemas Vários* (1957); *Aniki Bobó* (1958), com capa e ilustrações de Aloísio Magalhães (30 exemplares numerados e assinados pelo autor e ilustrador). Sobre *Aniki Bobó*, Flávio Teixeira afirmou:

Obra inusitada, nasceu de uma parceria entre Aloísio Magalhães e João Cabral. Invertendo o que é comum nesses casos, o livro surgiu do entusiasmo de João Cabral por algumas gravuras de Aloísio Magalhães. Quer dizer, às gravuras se seguiu o pequeno poema em prosa. Ou, como diz a folha de rosto, um livro de Aloísio Magalhães, ilustrado com texto de João Cabral. (TEIXEIRA, 2007, p. 199)

A edição artesanal de *Aniki Bobó* em 1958 mostra que, mesmo após o retorno de João Cabral às suas atividades diplomáticas em Barcelona em 1956, ele ainda manteve contato com o grupo d'O Gráfico Amador. Essa produção artesanal do livro, assim como o tempo reflexivo da poesia, representa, segundo Gisela Creni (2013), uma relação problemática com o moderno e o industrial, pois o artesanato permite uma “sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora”, ao contrário do industrial que é fragmentário pela rapidez que exige o processo. De certa forma, este tempo industrial é questionado por João Cabral por meio da iniciativa de produção artesanal do livro em sua tipografia, a Minerva, e também em sua obra, incluindo os escritos sobre a casa de farinha que discutirão o processo de modernização do fazer farinha de mandioca.

Na segunda metade dos anos 1950, momento em que é publicado *Aniki bobó*, Flávio Teixeira (2007) afirmou que a personalidade artística e intelectual dos membros d'O Gráfico Amador já estava delineada pelo amadurecimento de cada um deles, devido às constantes leituras e debates que haviam realizado nos anos anteriores desde o TEP. A marca da independência, da autonomia e da segurança quanto aos recursos individuais de cada criador estão presentes nos “investimentos literários de Gastão de Holanda, na pintura de Aloísio Magalhães, na dramaturgia de Ariano Suassuna, na poesia de José Laurenio de Melo e na entrega de Orlando da Costa Ferreira a seus estudos sobre bibliologia”. (TEIXEIRA, 2007, p. 261-262)

A relação d'O Gráfico Amador com o teatro em Recife é marcada pela presença de pessoas ligadas ao eixo TEP-Faculdade de Direito do Recife-carreira advocatícia, num total de treze nomes, como destacou Flávio Teixeira (2007): Ivan Pedrosa, Milton Persivo, Heraldo Souto Maior, Capiba, Ariano Suassuna, José de Moraes Pinho, Francisco Brennand (todos antigos membros/colaboradores do TEP), Haydn Goulart, José Piauhyllino, Luiz Pandolfi, Luiz Dourado, Odilon Ribeiro Coutinho e Carlos Pena Filho (advogados, professores de direito, procuradores, etc.).

Nesse entrecruzamento da arte teatral e da edição artesanal n'O Gráfico Amador acontece o encontro entre João Cabral e Ariano Suassuna, que escreveram suas obras clássicas, *Morte e vida Severina* e *Auto da compadecida*, na época em que compartilhavam o fascínio pelo romanceiro popular.

João Cabral e Ariano Suassuna: encontros

O primeiro encontro de João Cabral com Ariano Suassuna ocorreu em 1952 na Semana Cultural da Faculdade de Direito de Recife, organizada por Evaldo Cabral de Mello, irmão de João Cabral. Nesse evento, Ariano Suassuna ministrou uma aula sobre o romanceiro espanhol que impressionou Cabral: “Lembro que João ficou muito entusiasmado, porque na aula eu li um folheto de cordel em que havia um pedaço em que o boi fazia um testamento. Num trecho, dizia: ‘Os ossos do boi Espaço/ dão mil pares de botão’. João achou isso maravilhoso”. (SUASSUNA *in* CAMAROTTI, 2005)¹⁶⁹. Nesse romanceiro, quem falava da morte do boi era ele próprio, transformando sua morte em testamento e narrando sobre a utilidade de suas partes: os chifres e ossos seriam botão, a carne comida, o couro sapato. Após este encontro com a poesia popular, João Cabral escreveu *O Rio* (1953), em que o próprio rio descreve sua trajetória (Da Lagoa da Estaca a Apolinário a Oferenda) e as pessoas com quem ele se encontra, fazendo uso de uma voz em primeira pessoa.

O ano de 1952 marcou uma nova trajetória da vida e da obra cabralina que culminou com a incorporação de João Cabral n'O Gráfico Amador, grupo do qual participava Ariano Suassuna. Nos primeiros tempos d'O Gráfico Amador, os dois poetas se tornaram amigos de caminhada e idas a jogos de futebol e foi em um destes encontros que João Cabral ouviu de Ariano que, no sertão de sua infância, quando alguém encontrava uma pessoa morta no caminho, tinha a obrigação religiosa de ajudar a carregar o corpo. A pessoa que ajudava dizia a frase-ritual: “Chega irmão das almas, não fui eu que matei não”¹⁷⁰. Esta frase foi

¹⁶⁹ No dia 11 de junho de 2005, o jornal *O Globo* publicou uma conversa de Gerson Camarotti com o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna para falar dos 50 anos do *Auto da Compadecida* e de *Morte e Vida Severina*. A entrevista foi republicada em 24 de outubro de 2015. Disponível em <http://g1.globo.com/politica/blog/blog-do-camarotti/post/encontro-decisivo-com-joao-cabral.html> Acesso em 15 ago. 2018.

¹⁷⁰ Afirmção de Ariano Suassuna em entrevista a Gerson Camarotti em 11 de junho de 2005 no jornal *O Globo*. Na dissertação *João Cabral de Melo Neto: a estética do avesso* (2007), Lenise dos Santos Santiago afirmou que o extrato do texto do pernambucano que anuncia o encontro de “dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de: ó irmãos das almas! Irmãos das almas! Não fui eu que matei não!” é uma referência ao texto de Gil Vicente *Auto da alma*, escrito em 1508.

transcrita na peça *Uma mulher vestida de sol* (1947)¹⁷¹, de Ariano Suassuna, e está presente em uma das principais passagens de *Morte e vida Severina*, o que mostra a aproximação dos dois escritores em relação ao romanceiro popular do Nordeste.

Os encontros entre João Cabral e Ariano Suassuna culminaram, em 1955, com a escrita de dois importantes autos nordestinos: *Morte e vida Severina* e *Auto da Compadecida*. Este último, embora tenha sido editado somente em 1957, contém ao final do texto a data de 24 de setembro de 1955; teve sua primeira montagem em 1956 pelo Teatro Adolescente do Recife no Teatro Santa Isabel e, no ano seguinte, foi encenado no Rio de Janeiro pelo mesmo grupo durante o I Festival de Amadores Nacionais, obtendo a Medalha de Ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Em 1958, quando João Cabral já se encontrava removido para o Consulado de Marselha, recebeu o prêmio de melhor autor no Festival de Teatro do Estudante, realizado no Recife pelo auto *Morte e vida Severina*.

Morte e vida Severina e *Auto da Compadecida*¹⁷² se aproximam, quanto à forma, dos autos de Gil Vicente e do teatro espanhol do século XVII; foram escritos com base em romances e histórias populares do Nordeste; e estão mais próximos da tradição popular do que do teatro moderno, como afirmou Lucila Nogueira (2001). No entanto, apesar da amizade e troca de experiências sobre o romanceiro popular entre os dois escritores, Ariano Suassuna, em entrevista a Gerson Camarotti, apontou as diferenças e traçou um paralelo entre estes dois textos:

No *Auto da Compadecida*, o meu trabalho é mais de teatralização. Existe a presença forte dessas histórias populares dos folhetos de cordel. Já *Morte e vida Severina* é todo baseado na invenção poética de João. Tem ligação com romanceiro, mas é um poema dramático com qualidade poética superior. Talvez, por isso, não tenha a possibilidade de atingir o povo como conseguiu a “*Compadecida*”. Não por minha causa, mas por causa das histórias populares. (SUASSUNA in CAMAROTTI, 2005)

Os autos de João Cabral e Ariano Suassuna foram escritos no período em que compartilhavam interesses comuns, pois ambas as obras, *Morte e vida Severina* e *Auto da compadecida*¹⁷³, retratam a realidade do Nordeste, marcada pelas condições socioculturais de uma população que sofre pelo abandono; vida e morte são temas centrais nas duas obras, o

¹⁷¹ *Uma Mulher Vestida de Sol* foi a primeira grande tragédia produzida no Nordeste. Ela foi escrita para um concurso promovido pelo Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1947, e foi classificada em primeiro lugar, dando início à carreira teatral de Ariano Suassuna.

¹⁷² *Auto da Compadecida* é baseado em três narrativas do Romanceiro Nordestino: *O castigo da Soberba*, texto anônimo da tradição popular, “O enterro do cachorro”, fragmento de *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros e na *História do cavalo que defecava dinheiro*, obra anônima registrada por Leonardo Mota. (NOGUEIRA, 2001).

¹⁷³ No estudo *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna* (1993), Lígia Vassallo se referiu às fontes orais e escritas de nove peças. Da peça *Auto da Compadecida*, ela se referiu às seguintes fontes: Ato I – *O enterro do cachorro* (folheto) -, Ato II - *História do cavalo que defecava dinheiro* (folheto) -, Ato III – *A peleja da alma* (folheto), *O castigo da soberba* (folheto) e também título da peça de Ariano Suassuna publicada de 1953.

primeiro significa a própria luta cotidiana do povo, o segundo, determina a história do homem; o personagem Severino, em *Morte e vida Severina*, é um retirante que caminha em busca de vida, no *Auto da Compadecida*, ele é “um cangaceiro matador, que mata para roubar e garantir seu sustento”. (NOGUEIRA, 2001, p. 482). Estas duas obras seguem, como ressaltou Lucila Nogueira (2001), a ideologia de um teatro do povo, no sentido defendido por Hermilo Borba no TEP.

Apesar das afinidades e do encontro literário entre João Cabral e Ariano Suassuna na escrita de *Morte e vida Severina* e *Auto da Compadecida*, a trajetória de suas obras segue caminhos diferentes. No período de 1954-1955, João Cabral escreveu outras duas obras - *Paisagens com figuras* (1954-1955) e *Uma faca só lâmina* (1955) -, publicadas, juntamente com *Morte e vida Severina* no volume *Duas águas* (1956) como livros inéditos do poeta pernambucano; posteriormente a este período, publicou *Quaderna* (1956-1959). Em *Paisagens com figuras*, duas experiências cabralinas convergem nos poemas retomados do romanceiro popular: Pernambuco e Espanha que servem de antecipação do livro *Quaderna*. A dramaturgia aparecerá novamente na obra cabralina na publicação de *Dois parlamentos* (1958-1960) em 1961 e o *Auto do frade* em 1984.

Na obra de Ariano Suassuna, o caráter medievalizante da realidade cultural nordestina brasileira e as múltiplas manifestações da arte literária e teatral são revelados no projeto estético de Ariano Suassuna por meio dos mistérios da criação literária, como afirmou Lígia Vassallo (1993). A consagração de Ariano Suassuna acontecerá por meio de sua obra teatral, sobretudo a partir de *Auto da Compadecida*, e ele manterá o interesse pelo teatro¹⁷⁴, tendo como fonte o romanceiro popular, a tradição oral, as xilogravuras, os folguedos, o bumba-meu-boi, o mamulengo. Suassuna leva adiante seu enraizamento na cultura nordestina em um projeto cultural único – o Movimento Armorial¹⁷⁵ -, que pretendeu realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da cultura nordestina.

Esta contextualização do percurso de influências e vivências teatrais na obra e na vida de João Cabral revelou que o teatro não surgiu por acaso em sua obra; sua presença é o

¹⁷⁴ Peças teatrais de Ariano Suassuna: *Uma mulher vestida de sol* (1947), *Cantam as harpas de Sião* (1948), *Os homens de barro* (1949), *Auto de João da Cruz* (1950), *Torturas de um coração* (1951), *O arco desolado* (1952), *O castigo da soberba* (1953), *O rico avarento* (1954), *Auto da Compadecida* (1955), *O casamento suspeito* (1957), *O santo e a porca* (1957), *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958), *A pena e a lei* (1959), *Farsa da boa preguiça* (1960), *A caseira e a Catarina* (1962), *As conchambranças de Quaderna* (1987).

¹⁷⁵ “A evolução do Movimento Armorial permite distinguir três fases na sua história (Rodrigues, 1976): uma fase preparatória, de 1946 a 1969; uma fase experimental, de 1970 a 1976; uma fase ‘romançal’, a partir de 1976”. (SANTOS, 2009, p. 26). Em seu estudo, Idelette Santos arrisca o ano de 1981 como o fim do Movimento Armorial, quando Ariano Suassuna, numa carta aberta publicada no *DP*, declara abandonar a literatura, deixar de publicar e de dar entrevistas. Manteve-se por quase dez anos em silêncio.

resultado da releitura da tradição que o poeta empreendeu quando esteve pela primeira vez na Espanha, das traduções realizadas pelo poeta e pela convivência com membros do TEP quando participou d'O Gráfico Amador. Estas questões contextuais nos permitirão compreender melhor o processo criador de João Cabral na construção do planejamento manuscrito d'*A casa de farinha*, uma vez que o poeta alimenta a sua obra por meio de sua reflexão ética e estética de seu mundo vivido e imaginado.

3.2 O teatro na obra de João Cabral de Melo Neto: elementos para a construção d'*A casa de farinha*

O interesse de João Cabral pelo teatro, mais especificamente pelo auto, marca a obra cabralina com a publicação de *Morte e vida Severina*, resultado de uma rede de influências e vivências teatrais do poeta pernambucano que utilizou esta forma dramática medieval para retratar uma realidade específica, a nordestina, que aponta para realidades universais da cultura popular. Em entrevista a Níobe Peixoto (1998)¹⁷⁶ sobre a escolha do auto na escrita de *Morte e vida Severina* e *Auto do frade*, João Cabral afirmou:

Tenho a impressão de que não queria fazer teatro em prosa. *Morte e vida Severina* me foi encomendado por Maria Clara Machado, que queria um auto de Natal. Depois não quis levar. Quando fiz o *Auto do frade* eu não queria fazer teatro realista; o teatro que se vê comumente no palco. Eu não me via com vocação para o teatro convencional e um auto está muito mais perto de um poema. (MELO NETO *apud* PEIXOTO, 2001, p. 136)

João Cabral não queria fazer um teatro realista e convencional; é por meio do verso que o poeta tenta alcançar a cultura tradicional e o povo, cujo discurso é poético, tanto no imaginário quanto no ritmo. No teatro, como em poesia, o ritmo não é um ornamento exterior acrescentado ao sentido; o ritmo constitui o sentido do texto¹⁷⁷, como já observava Valéry em seus “Cânticos Espirituais” (*Variedades*) (PAVIS, 2017). Meschonnic, em *Critique du Rythme* (1982), escreveu que o ritmo do texto poético não se encontra acima do sentido sintático-semântico, mas o constitui:

É o ritmo que dá vida às partes do discurso; a disposição das massas dos diálogos, a figuração dos conflitos, a divisão dos tempos fortes e fracos, a aceleração ou a diminuição das trocas, tudo isso é uma operação dramatúrgica imposta pelo ritmo ao

¹⁷⁶ Conversa com João Cabral de Melo Neto – Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1998.

¹⁷⁷ “A teoria brechtiana (do *gestus*, da música gestual, da ‘poesia rimada aos ritmos irregulares’) prepara o caminho para as atuais reflexões sobre ritmo, reflexões estas que procuram vincular a produção/percepção do ritmo à do sentido do texto interpretado e de sua encenação”. (PAVIS, 2017, p. 343)

conjunto da representação (KLEIN, 1984). Procurar/encontrar um ritmo para o texto a ser representado é sempre procurar/encontrar um sentido. (PAVIS, 2017, p. 343)

Nessa citação, podemos notar que o uso do verso não é apenas uma formalização, ou uma decoração adicional, mas possibilita intensificar, pelo ritmo, o sentido e o drama; é na linguagem da poesia que as emoções podem ser expressas (ELIOT, 1950). Desta forma, João Cabral escolheu o auto justamente por ele estar mais próximo do poema e se aproximar da cultura popular, já que adentrar pelo caminho da tradição é uma tentativa de recriar o imaginário popular.

O auto sacramental (do latim *actus*, ato, ação e *sacramentum*, sacramento, mistério) se refere às peças religiosas alegóricas representadas na Espanha e em Portugal, por ocasião de *Corpus Christi*, e que retratam os problemas morais e teológicos (o sacramento da eucaristia). Este espetáculo, que atraía o público popular pela mescla de danças à história santa, conheceu o seu apogeu no *Século de Ouro* e teve grande influência sobre dramaturgos portugueses (Gil Vicente) e espanhóis (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca¹⁷⁸) (PAVIS, 2017). Com a inserção de elementos profanos no teatro litúrgico, houve a mudança de espaço onde as encenações eram realizadas: das igrejas para as praças públicas no fim da Idade Média (POLIDORO, 2017).

Lígia Vassallo, no subcapítulo “A sociedade nordestina” do livro *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna* (1993), recuperou o estudo sobre o fenômeno da religiosidade popular no nordeste de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1978) que lembra a existência de dois tipos de catolicismo: “o urbano, ortodoxo, manifestado pela frequência à igreja, e o rural, resultado de acomodações provocadas pela ausência de padres, gerando um catolicismo independente da Igreja¹⁷⁹”. (VASSALLO, 1993, p. 62). Em seu estudo, Vassallo (1993) afirmou que, no interior, a religião assume o papel de reavivar e reforçar os laços sociais, sancionando o modelo “compadrio” nas relações de vizinhança¹⁸⁰:

¹⁷⁸ “... em território hispânico, dois importantes autores destacam-se na produção de *autos*: Lope de Vega, que unia aspectos dramáticos tradicionais ao que era próprio do popular e nacional, e o maior expoente desse gênero na Espanha, Calderón de la Barca. Após Calderón, a tradição do teatro de origem medieval entrou em decadência”. (POLIDORO, 2017, p. 37)

¹⁷⁹ Ritual sem padres: “excelências” (incelências) e “benditos”.

¹⁸⁰ “Estes fenômenos de crença eclodem no final do século XIX, associados às crises que trazem decadência ao sistema canavieiro, com usinas substituindo engenhos que se tornam fornecedores de cana. Daí resulta a emigração maciça e o fanatismo, pois a religião é a única forma de consciência nos casos de população marcada pelo atraso cultural, isolamento e analfabetismo, numa região de monopólio de terra, com monocultura voltada para o mercado externo, sumária divisão de classes e desigual divisão da terra – herança evidente das capitânicas, sesmarias e escravidão”. (VASSALLO, 1993, p. 62-63)

A religião rústica é utilizada para justificar e reafirmar vínculos sociais profanos, já que ela atua como veículo de reorganização social e fator de coesão grupal para restabelecer inter-relações abaladas. E é *sui generis*, na medida em que apresenta caráter de festa, em contraste com o catolicismo dogmático, moral e puritano do litoral. Dentro desse espírito de carnavalização enquadram-se também as danças dramáticas folclóricas, ligadas em geral à liturgia do Natal e ao mês de junho. (VASSALLO, 1993, p. 62)

Neste sentido, o religioso é metáfora do social e está associado aos espetáculos populares que partem das manifestações dramáticas que ocorrem no ciclo do Natal, estendendo-se para o Ano Novo e o dia de Reis; o tema parte do sagrado para penetrar no profano. Para Vassallo (1993), os moldes da cultura popular nordestina se congelaram em formas europeias associadas ao mundo da oralidade e as peças assim concebidas correspondem à adoção de temas do romanceiro. O auto assegura a comunicação com o público pelo uso da oralidade e de sua eficácia didática e religiosa, por este motivo, será o gênero escolhido por João Cabral para retratar os temas dos homens, sobretudo o do nordestino, castigado pela seca, pela morte, pelo latifúndio e pela industrialização; um homem moderno perdido no labirinto do mundo. Na obra cabralina, o religioso assume uma dimensão cultural e popular, uma recusa da transcendência e da doutrinação, pois se relaciona com o imaginário social do povo.

Neste percurso, notamos que não faltam elementos dramáticos para influenciar a construção do texto dramático *A casa de farinha*; elementos provenientes do contexto histórico e ideológico de João Cabral, das mediações com artistas do teatro, das traduções realizadas pelo poeta e também do intertexto com suas próprias obras. Assim, a escrita de *A casa de farinha* recorre à realidade exterior, usando-a como pressuposto comum ao autor/escritor e ao espectador/leitor, e à própria obra teatral de João Cabral, uma influência que será abordada.

3.2.1 O grupo de teatro Tuca: representação teatral de *Morte e Vida Severina* e *O & A*

João Cabral começou a escrever as notas sobre *A casa de farinha* (1966 a 1985) no auge de sucesso da representação teatral de *Morte e vida Severina* em 1966¹⁸¹ pelo grupo de teatro Tuca¹⁸², como podemos ler no depoimento de Inez Cabral sobre o Festival Internacional de teatro:

¹⁸¹ *Morte e vida Severina* foi encenado no período da ditadura (1964-1985).

¹⁸² O Tuca (Teatro da Universidade Católica) de São Paulo reuniu um grupo de universitários desejosos de fazer teatro. Orientados pelo escritor Roberto Feire, escolheram o poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina* (que já tivera algumas versões teatrais) e resolveram construir um espetáculo à base daquele texto.

Para inscrever-se nesse festival, os grupos deviam apresentar, além do espetáculo baseado num texto teatral, outro de criação coletiva. O Tuca apresentou então “O e A”, espetáculo sem palavras, musicado por Chico, onde dois grupos se enfrentavam: um grupo representava as novas ideias de liberdade e cantava em A; o outro representava a mentalidade do poder da época e respondia cantando em O. Era um espetáculo simples, curto, sem protagonistas nem destaques e isso fascinou meu pai. Nessa época, pela primeira vez o ouvi dizer que pretendia escrever um auto que se situaria numa casa de farinha, pois um dia, conversando com seu primo Túlio Cabral da Costa, de família usineira, soube que as casas de farinha estavam em extinção, o método artesanal de produzir farinha de mandioca sendo substituído por maquinaria industrial, em nome do progresso (CABRAL, 2013)¹⁸³.

Nessa citação, podemos notar que a representação teatral de *Morte e vida Severina* e da peça *O & A* pelo grupo Tuca, no Festival Internacional de Teatro Universitário de Paris¹⁸⁴, foram decisivas para a construção das ideias do manuscrito *A casa de farinha. O & A*¹⁸⁵, uma mimofarsa musical¹⁸⁶ do teatrólogo Roberto Freire, musicada por Chico Buarque de Holanda (1966), aborda o choque das ideias jovens com as ideias velhas na evolução da sociedade. O grupo dos que representam O, expressam-se pela vogal O, cujo som fechado representa o “fechamento” dos velhos e da velha cultura e sua recusa em aceitar as inovações provocadas pelos jovens. O grupo dos que representam A, expressam-se na vogal aberta A, querendo significar que os jovens são abertos às novas ideias e às renovações. Eles cantam e dançam velhas ou novas danças e músicas¹⁸⁷.

Essa dualidade¹⁸⁸ da peça musical *O & A*, ou seja, de grupos que pensam diferentes – velhos e jovens -, e de *Morte e vida Severina* – morte e vida - é abordada nos manuscritos d’*A casa de farinha*, mas neste, o enfrentamento dos grupos acontece entre o otimismo das raspadoras e o pessimismo das raladoras sobre os motivos do fechamento da casa de farinha. A ideia de ruptura entre o método artesanal de fazer farinha, o velho que

¹⁸³ CABRAL, Inez. O mapa da poesia de João Cabral de Melo Neto (2013). *O Globo*. Disponível em <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/o-mapa-da-poesia-de-joao-cabral-de-melo-neto-511200.html>> Acesso em 11 jan. 2017.

¹⁸⁴ No artigo de Jornal “TUCA também levou O & A para a França”, Roberto Freire afirmou que esta peça musical contribuiu para o peso final que deu ao Brasil o primeiro lugar no prêmio em Paris. Recorte de jornal sem data (fonte Acervo CDM Tuca/ Fundo Grupo Tuca). Disponível em: <http://www.teatrotuca.com.br/50anos/oea-backstage-1966.html>. Acesso em 24/06/2018.

¹⁸⁵ A peça musical *O & A* foi encenada em 1966 no Festival Internacional de Teatro Universitário de Paris; em 1967, (nota do jornal da Gazeta no dia 14/08/1967) na Rua Monte Alegre no dia 17 e uma estreia de gala para o governador, convidados especiais e demais autoridades no dia 25. Em 1968, a peça foi apresentada no Auditório “Tibiriça” nos meses de janeiro a maio (Informações disponíveis em recorte de Jornal - fonte Acervo CDM Tuca/ Fundo Grupo Tuca). Disponível em: <http://www.teatrotuca.com.br/50anos/oea-backstage-1966.html>. Acesso em 24/06/2018.

¹⁸⁶ Não possui diálogos, nem monólogos, apenas mímicas que representam o choque entre ideias antigas e novas durante a evolução da sociedade. Para orientar o público, foram utilizadas projeções e slides.

¹⁸⁷ Recorte de jornal – Data: 13/06/1966 (fonte Acervo CDM Tuca/ Fundo Grupo Tuca). Disponível em: <http://www.teatrotuca.com.br/50anos/oea-backstage-1966.html>. Acesso em 24/06/2018.

¹⁸⁸ As dualidades passado/futuro, arcaico/moderno, pessimismo/otimismo, mal/bem serão abordadas no capítulo quatro.

marca uma tradição familiar, e o industrial, início de um novo processo, não tem relação com as ideias novas dos jovens de *O & A* que dualizam com os velhos representantes do poder político e das instituições conservadoras. N'A *casa de farinha*, o processo de industrialização, o novo, é visto de forma negativa por João Cabral, pois rompe com o modelo tradicional de sociabilidade dos trabalhadores destas casas.

O projeto manuscrito *A casa de farinha* se constitui de ideias experienciadas por João Cabral em contato com a encenação de *Morte e vida Severina* e *O & A* e a conversa com seu primo Tulio Cabral sobre a extinção do método artesanal de fazer farinha. As obras teatrais escritas pelo poeta pernambucano, *Morte e vida Severina* (1954-1955), *Dois Parlamentos* (1958-1960) e *Auto do frade* (1984), também tiveram importância para a criação deste auto inacabado, pois representam a consolidação da experiência teatral vivida e concretizada na carreira e na obra literária de João Cabral. Estas três obras teatrais do poeta pernambucano serão referenciadas no projeto poético de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (1966-1985) sob a forma de comparação e distinção.

3.2.2 *Morte e vida Severina*

O Recife dos anos que antecede a escrita de *Morte e vida Severina* (1954-1955) representa o momento de ascensão do teatro do povo em Pernambuco, por meio da revisão da chamada estética burguesa, que toma a realidade como ponto de partida. É a época da publicação do livro *Geografia da fome* (1946), de Josué de Castro¹⁸⁹, que desenvolveu a tese de que a fome não era apenas um fenômeno biológico, mas econômico e social. Neste contexto pernambucano, *Morte e vida Severina* aborda a questão dos retirantes e João Cabral traz para sua poética a denúncia social, já apresentada nos livros anteriores, *O cão sem plumas* (1949-1950) e *O Rio* (1953), constituindo assim, o “Tríptico do Capibaribe”.

Escrito para o teatro, por encomenda de Maria Clara Machado, *Morte e vida Severina* não foi encenado nessa época. João Cabral o incluiu em *Duas águas*, poesia completa até 1956, tirou “as marcações - entra, sai, faz, diz, essa coisa toda. Cada diálogo foi transformado com o tracinho, mas não se vê quem o está dizendo. É um monólogo-diálogo”. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 109). O personagem Severino, embora singular,

¹⁸⁹ Médico, professor de antropologia e geografia humana, já havia publicado livros no Brasil e no exterior sobre o problema da nutrição, entre eles "O problema da alimentação no Brasil"(1933), "Alimentação e Raça" (1936), "Documentário sobre o Nordeste"(1937), "Geografia da fome"(1946), "Geopolítica da Fome"(1948), este último, já no final dos anos quarenta, publicado em 19 idiomas e que lhe forneceria o prêmio Internacional da Paz. (NOGUEIRA, 2001)

representa a dura realidade de muitos nordestinos. No auto, João Cabral mescla as esperanças e as dificuldades do homem acochado pela miséria, os costumes da terra e algumas sugestões do pastoril, espetáculo folclórico comum em Pernambuco no século XIX, como afirmou o poeta em entrevista a Antonio Carlos Secchin sobre as fontes do auto:

Pesquisei num livro sobre o folclore pernambucano, publicado no início do século, de autoria de Pereira da Costa. Eu era consciente de que não tinha tendência para o teatro, não sabia criar diálogos no sentido de polêmica. Meus diálogos vão sempre na mesma direção, são paralelos. Observe o episódio das pessoas defronte do cadáver: todos trazem uma imagem para a mesma coisa. A cena do nascimento, com outras palavras, está em Pereira da Costa. “Compadre que na relva está deitado” é transposição desse folclorista, pois no Capibaribe há lama, e não grama. “Todo o céu e terra lhe cantam louvor” também é literal do antigo pastoril pernambucano. O louvor das belezas do recém-nascido e os presentes que ganha existem no pastoril. As duas ciganas estão em Pereira da Costa, mas uma era otimista e a outra, pessimista. Eu só alterei as belezas e os presentes, e pus as duas ciganas pessimistas. Com *Morte e vida Severina*, quis prestar uma homenagem a todas as literaturas ibéricas. Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão. O encontro com os cantores de incelenças é típico do Nordeste. Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severino antes do menino nascer obedece ao modelo da tensão galega. (MELO NETO *apud* SECCHIN, 1985, p. 304)

Na construção de *Morte e vida Severina*, lemos, nesta citação, que João Cabral dialogou com a tradição medieval e o livro *Folk-lore Pernambucano*, de Pereira da Costa (1908), ou seja, ele fez uso do verso popular, encontrado nos romanceiros, para falar do tema do povo, usando a sua própria linguagem. Para Níobe Peixoto (2001), a tradição popular torna-se elemento de renovação, quando os homens a cultuam e, “pela força que recebem de suas raízes, eles podem tornar-se agentes de mudanças e influir na marcha dos acontecimentos”. (PEIXOTO, 2001, p. 112)

A presença de *Morte e vida Severina* na construção do auto *A casa de farinha*, de certa forma, retoma nos manuscritos a tradição medieval, a cultura popular nordestina, a linguagem do povo e a denúncia social, agora não mais do retirante, mas dos trabalhadores dessa casa que tem toda uma tradição do fazer farinha artesanal. *Morte e vida Severina* aparecerá, no auto em construção, dez vezes em seis folhas de um total de 56. As citações se referem a quatro etapas do processo criativo, seguindo a organização proposta do segundo capítulo deste estudo: 1) construção do enredo/desfecho, 2) construção do choque final entre os personagens, 3) construção da forma e 4) composição dos diálogos.

1) Folha 7 (1): a construção do enredo (*plot*)/ desfecho

Essa folha 7 se refere à terceira¹⁹⁰ tentativa de João Cabral para desenvolver os acontecimentos que envolvem os trabalhadores da casa de farinha: último dia de trabalho; a falta de motivos do fechamento da casa produz várias hipóteses; a dramaticidade é criada pela expectativa, pelo choque entre as raspadoras e os raladores, pela figura do Doutor Sudene e do Coronel-dono sobre os motivos do fechamento desta casa.

Quanto ao desfecho, João Cabral afirma que “virá no final, deve ser inesperado”. É nesse ponto que encontramos a primeira alusão a *Morte e vida Severina*: “Esse desfecho será apenas o que os carregadores, no final, anunciarão, objetivamente, sem comentar; eles aparecerão no momento crítico da discussão quebrador X forneiro: **Como a Maria, no auto de natal**¹⁹¹” (MELO NETO, 2013, p. 29). Na discussão final entre o quebrador e o forneiro - o primeiro otimista e o segundo pessimista, saídos da síntese do prensador – chegam os carregadores dizendo o “fato real”; assim como na cena de *Morte e vida Severina*¹⁹² em que a mulher aparece no momento crítico da discussão entre Severino e Seu José: “Seu José, mestre carpina,/ que diferença faria/ se em vez de continuar/ tomasse a melhor saída:/ a de saltar, numa noite,/ fora da ponte e da vida?” (MELO NETO, 1997, p. 172).

Entre a pergunta do Severino e a resposta do Seu José há um hiato que marca o limite entre morte e vida pelo “anúncio” do nascimento do filho de Seu José que “Saltou para dentro da vida/ ao dar o seu primeiro grito” (MELO NETO, 1997, p. 173), revelando o desfecho inesperado da trajetória de Severino que só encontrava a morte por onde passava: a morte de emboscada em uma caatinga sem água; o canto das excelências (incelências) para um morto; alegoria da morte na cena da mulher na janela, a rezadeira; o funeral do lavrador na zona da mata; o diálogo dos coveiros em Recife.

O uso do “anúncio”, presente na cena de nascimento do menino em *Morte e vida Severina*, será retomado na casa de farinha para a construção de três climaxes: 1) raspadoras e raladores; 2) raspadoras, raladores e prensador; 3) raspadoras, raladores, prensador, quebrador e forneiro. Em *Morte e vida Severina*, o anúncio aparece no final da peça, no momento em que as contradições morte e vida serão resolvidas; já n’*A casa de farinha*, há quatro anúncios: dois pessimistas (antes do 1º e do 3º climaxes), um otimista (antes do 2º clímax) e o anúncio

¹⁹⁰ O primeiro rascunho de ideia de João Cabral é do dia 11/09/1966; o segundo é de 14/09/1966 (ver organização dos manuscritos no segundo capítulo).

¹⁹¹ Acreditamos que João Cabral nomeou de Maria a mulher que anuncia o nascimento do filho de Seu José por engano, pela referência a José e Maria sobre o nascimento de Jesus.

¹⁹² Título da cena: “Uma mulher, da porta de onde saiu o homem, anuncia-lhe o que se verá”.

do “fato real” (que esclarece o “quiproquó”) que põe fim às “suposições” pessimistas e otimistas sobre o fechamento da casa de farinha.

Na alusão à cena da mulher, que anuncia o nascimento do menino em meio às cenas de morte, lemos o movimento de apropriação de *Morte e vida Severina* no processo criativo do auto *A casa de farinha* em relação ao desfecho, que também deverá ser inesperado. Assim, neste processo de escrita dos manuscritos, João Cabral reflete sobre o texto em construção e sobre a obra publicada, compondo conexões no ato de criação.

2) Folha 16 (11): a construção do choque final entre os personagens

Nessa folha manuscrita, João Cabral desenvolve a psicologia-ideologia dos trabalhadores da casa de farinha e a estrutura dialética: tese, antítese e síntese. A referência aos personagens de *Morte e vida Severina*, Severino e Seu José, no auto *A casa de farinha* aparecerá no último bloco de ideias deste manuscrito:

- importante: os choques entre raspadoras e raladores: eles farão dois climaxes tese-antítese (um antes da chegada do prensador outro depois). O choque quebrador forneiro é o final: intenso, mas curto, **como o diálogo Carpina x Severino**. (MELO NETO, 2013, p. 49).

Nesse excerto, a comparação acontece em relação aos personagens e ao choque/diálogo entre eles. Na cena de *Morte e vida Severina*¹⁹³, o clímax da tragédia atinge o personagem Severino quando, desesperançado, decide suicidar-se nas águas do Capibaribe, assumindo uma posição pessimista em relação à vida. Esse clímax aprofunda-se com o diálogo entre Severino e Seu José, mestre carpina, e interrompe-se com a interferência da mulher que anuncia o nascimento do menino.

No choque entre o quebrador e o forneiro, “intenso, mas curto como o diálogo Carpina x Severino”, o quebrador tenta encontrar algum motivo otimista para o fechamento da casa de farinha, mas os pessimistas - raladores e o forneiro – vencem, ao contrário de *Morte e vida Severina* em que há um motivo para celebrar a vida com o nascimento do menino, apesar das condições em que ele viverá. No monólogo final d’*A casa de farinha*, o forneiro, embora tente “destruir” o otimismo não infantil do quebrador, fará uma possível inclusão positiva: “a consciência do problema é o importante e que, embora, desta vez, a coisa

¹⁹³ Título da cena: “Aproxima-se do retirante o morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água do rio”.

fique assim, da próxima aquela gente já estará escaldada, consciente”. (MELO NETO, 2013, p. 71). Em *Morte e vida Severina*, o monólogo final também apresenta uma inclusão positiva, quando Seu José responde para Severino: “é difícil defender/ só com palavras, a vida,/ ainda mais quando ela é/ esta que vê, severina/ mas se responder não pude/ à pergunta que fazia/ ela, a vida, a respondeu/ com sua presença viva” (MELO NETO, 1997, p. 180).

3) Folha 18 (23): a construção da forma

A forma teatral se situa, segundo Pavis (2017), em todos os níveis na representação teatral: na dramaturgia, nos elementos do discurso (palavras, ritmos, retórica, métrica), na composição da fábula, no espaço-temporal da ação, etc. “Uma forma teatral não existe em si; ela só faz sentido dentro de um projeto cênico global, isto é, quando se associa a um conteúdo transmitido ou a transmitir”. (PAVIS, 2017, p. 172). Em “Notas sobre teatralidade (escolhas a evitar)”, João Cabral enfatiza a necessidade de “Buscar formas em teatro tem de ser buscar cenas” (grifos do autor) que serão associadas ao conteúdo social, referente à modernização das casas de farinha. Neste caso, o auto se adequa ao conteúdo destinado a retratar a voz e a situação dos trabalhadores dessa casa.

Nesta folha 18, *Morte e vida Severina* aparece comparado ao auto *A casa de farinha* em quatro momentos. O primeiro se refere à construção das cenas - entrada dos carregadores e as discussões -; o segundo, à dramaticidade, relacionada ao terceiro, a expectativa, e ao quarto, as discussões no auto.

A primeira referência a *Morte e vida Severina* está presente na constatação de João Cabral de que não é possível ação na construção das cenas d’*A casa de farinha*, pois o auto se passa em uma casa de farinha, com as pessoas trabalhando. Assim, “As cenas se expressarão pelas palavras **(no mesmo sentido em que o encontro com a mulher na janela, o enterro no canavial e outros no Auto de Natal)**” (MELO NETO, 2013, p. 73); no entanto, sabemos que o “modo de expressão no teatro não consiste em palavras, mas em pessoas que se movem em cena empregando palavras”. (RYNGAERT, 1995, p. 105)

No encontro de Severino com a mulher na janela¹⁹⁴, a cena não tem o movimento da caminhada do retirante, por isso, ela é construída por meio do diálogo entre os dois

¹⁹⁴ Cena “Dirige-se à mulher na janela que depois descobre tratar-se de quem se saberá” (MELO NETO, 1997, p. 154-158). “Logo se percebe no diálogo travado entre o protagonista e a mulher na janela, que ele não tem vez naquele lugar. É literalmente excluído, pois o trabalho que sabe realizar não existe ali, por conta do modelo de produção, da modernidade das máquinas das usinas que substitui a mão-de-obra humana. Há nesse diálogo contradições em relação ao processo de modernização do país, quando se estabelecem relações demarcadas entre

personagens; a ação, neste caso, é verbal e garante a dinâmica da cena pelos questionamentos da mulher (“o que mais fazia lá?”) e a resposta do Severino (arar e cultivar a terra, tratar de gado, cuidar de uma moenda, velar defuntos, de casa purgar). Nesse diálogo, a mulher se refere às pobrezaas do lugar onde está e diz ao retirante que é em torno da morte que funciona o mercado de trabalho, contrariando o objetivo de Severino de encontrar uma terra para arar e cultivar: “Só os roçados da morte/ compensam aqui cultivar,/ e cultivá-los é fácil” (MELO NETO, 1997, p. 157). N’A *casa de farinha*, “As cenas são os choques, as situações de choque que se armam as discussões” (MELO NETO, 2013, p. 73), criadas pelas diferentes posições dos grupos de personagens sobre as hipóteses do fechamento da casa de farinha. A ação, nas cenas das raladoras e raspadoras n’A *casa de farinha*, não é um caso de movimento, mas um duelo verbal, uma “ação falada” (PIRANDELLO).

A cena do enterro no canavial¹⁹⁵, de *Morte e vida Severina*, também é expressa pelas palavras, mas neste caso, o diálogo dos amigos com o morto é sem resposta, mostrando apenas a indignação dos camponeses sobre a situação do lavrador que, somente na morte, teve o seu pedaço de terra: “é cova medida,/ é a terra que querias/ ver dividida” (MELO NETO, 1997, p. 159); “Agora trabalharás/ só para ti, não a meias,/ como antes em terra alheia”¹⁹⁶ (MELO NETO, 1997, p. 160). Na construção desta cena, há várias vozes em um diálogo do qual Severino não participa; fica ouvindo do lado de fora.

As outras três alusões a *Morte e vida Severina* nesta folha 18 se referem à constatação de João Cabral de que “**A casa de farinha não tem a dramaticidade-viagem, fácil, do Auto de Natal**”. (MELO NETO, 2013, p. 73). Por este motivo, ela deverá ser construída na base:

- 1- da expectativa (criada pela conversa e referências à entrada dos carregadores). **No A. de Natal a surpresa não precisava ser criada.**
- 2- das discussões (as discussões): estas terão de ser muito mais fortes do que no auto (**aliás, no auto não há discussões, há conversas: a única discussão, e fraca, é Carpina x Severino**). Agora as discussões têm de ser brigas. (MELO NETO, 2013, p. 73)

oprimidos e opressores, entre ambiente urbano e ambiente rural, entre centro e periferia”. (CARVALHO, 2010, p. 74)

¹⁹⁵ Cena: Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levam ao cemitério.

¹⁹⁶ “O Funeral do Lavrador é um verdadeiro *manifesto em favor da reforma agrária*, em uma época em que o assunto era, mais que polêmico, proibitivo, a ponto de fazer perseguir e cassar, posteriormente, o líder das Ligas Camponesas, deputado Francisco Julião, ao tempo dos acontecimentos militares de 1964”. (NOGUEIRA, 2001, p. 491). Neste caso, a reforma agrária só é feita para os mortos.

A progressão dramática em *Morte e vida Severina* ocorre em cada nova etapa da viagem que traz ao protagonista os elementos geográficos (rios, paragens do sertão, o agreste, a caatinga, a mata) e os elementos econômicos (plantações de cana, engenhos e usinas)¹⁹⁷, paisagens desconhecidas do personagem; e a “inesperada mesmice que o herói julgara ter deixado para trás: a morte fora de hora”. (MEYER, 2001, p. 112). Esta redundância da morte poderia provocar um efeito estático na peça, mas, segundo Marlyse Meyer (2001), este efeito é compensado pela tensão, provocada pelo descompasso entre o que o herói espera e aquilo que ele encontra em sua peregrinação e pelos novos elementos geográficos e econômicos encontrados ao longo da trajetória do Severino.

Lemos que, em *Morte e vida Severina*, a dramaticidade acontecerá em cada cena da viagem onde o personagem encontra morte; n’*A casa de farinha*, como é o último dia de trabalho, a dramaticidade está nas cenas novas, criadas com a chegada dos carregadores que ora trazem notícias pessimistas, ora otimistas. Assim, a dramaticidade é representada neste auto pela tensão das cenas que resulta, por meio das notícias trazidas pelos carregadores, nas brigas entre raladores e raspadoras. Neste sentido, a expectativa e as discussões serão os recursos que João Cabral utilizará para a construção da dramaticidade do texto. Em *Morte e vida Severina*, “a surpresa não precisava ser criada”; n’*A casa de farinha*, ela é criada pela entrada dos carregadores que anunciam algo novo, provocando uma tensão entre raladoras e raspadoras. Esta expectativa sobre os motivos do fechamento da casa de farinha é que encaminhará o auto para a conclusão, ou melhor, para a resolução final dos conflitos. As discussões n’*A casa de farinha* terão que ser “brigas”, acirradas pelas duas visões de mundo antagônicas (pessimista e otimista). Assim, a ação dramática se desenrola em um ambiente de conflitos por aquilo que é desconhecido, não se sabe os motivos de ser o último dia de trabalho naquela velha casa de farinha.

4) Folhas 19 (24); 37 (37); 39 (39): a composição dos diálogos/versos

O diálogo é a forma de expressão privilegiada do teatro, é uma troca verbal entre os personagens, portanto, em sua composição, João Cabral tenta organizar os argumentos para constituir a ação no auto. Na folha 19 d’*A casa de farinha*, o *Auto de Natal Pernambucano* será uma referência para a composição dos diálogos: “Usar diálogos, triálogos, poli..., monólogos etc. E coros, como os meus. Conforme o caso e a necessidade, funcionalmente.

¹⁹⁷ NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Adalberto Müller (org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

Mas sem preocupação de simetria como no auto de Natal” (2013, p. 75). A simetria, referida em *Morte e vida Severina*, está relacionada à estrutura do texto que é dicotômica tanto na temática da obra: morte e vida, quanto nos monólogos e diálogos intercalados entre as cenas ímpares (monólogos do Severino) e pares (diálogos em que Severino participa ou só observa). Para Braz Pinto Junior (2014), a alternância entre os monólogos do narrador-protagonista Severino e os diálogos deste com personagens alegóricos, que vão surgindo em seu caminho ao longo da peça, constroem o ritmo da narração do auto.

João Cabral afirmou que usará diálogos, triálogos e monólogos n’*A casa de farinha* sem preocupação de simetria, no entanto, ela está presente nesse auto na dicotomia pessimismo *versus* otimismo, na esquematização dos personagens com três clímaxes e quatro anúncios intercalados: anúncio pessimista (1º clímax); anúncio otimista (2º clímax); anúncio pessimista (3º clímax); anúncio do fato real (que esclarece o quiproquó). (MELO NETO, 2013, p. 47). Nas três páginas datiloscritas sobre o “Início possível da Casa de farinha” (11.10.85), o poeta pernambucano intercala os diálogos dos carregadores e das “mulheres de descascar”; na construção da “Psicologia-ideologia dos personagens”, a estrutura dialética é intercalada: raspadoras (tese), raladores (antítese), prensador (síntese), quebrador (tese), forneiro (antítese) e síntese final. Isto quer dizer que, contrariando a afirmação de João Cabral, há simetria na estrutura e nos diálogos intercalados d’*A casa de farinha*.

Os coros¹⁹⁸ também integram a escrita da narrativa d’*A casa de farinha*, como podemos notar na folha 37, escrita em 4 de junho de 1969: “Tentar ver se é possível o choque dramático não individual mas em grupo. **Assim usando a técnica do coro repetitivo de M. e V.S.**, em que cada gente ‘acrescenta’ o que o anterior disse (...)”¹⁹⁹; “Usar em cada unidade de coro – opinião a repetição, **como em M. e V.S. -,**” (MELO NETO, 2013, p. 101). *N’a casa de farinha*, o coro aparecerá nas discussões entre raladoras e raspadoras, por meio da criação de grupos homogêneos que pensam iguais, pois executam o mesmo trabalho na casa de farinha. No uso deste recurso, notamos que há a passagem do particular para o geral, pois as ideias otimistas e pessimistas serão expressas pelo grupo, sem discussões internas. O conflito será criado pela dualidade entre estes dois grupos de trabalhadores e pela sucessão destas opiniões no auto.

Na folha 39, João Cabral volta a destacar o uso da repetição: “A C. de F.: fazer assonantando: em quadras e dísticos, usando as repetições (**como na cena do enterro de M. e**

¹⁹⁸ Coro: “termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores, e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados”. (PAVIS, 2017, p. 73).

¹⁹⁹ Referência à cena do enterro de um trabalhador de oito. (MELO NETO, 1997, p. 159-162)

V. S.)”. (MELO NETO, 2013, p. 105). Na cena do enterro no canavial²⁰⁰, a repetição é um recurso bastante utilizado nos seis blocos de diálogos: **1)** “cova grande” (quatro vezes); **2)** “trabalhar” (quatro vezes), “terra” (nove vezes – “terra alheia”, “Será de terra”); **3)** “chão” (seis vezes – “Esse chão te é bem conhecido”, “Desse chão és bem conhecido”), “bebeu” (três vezes); **4)** “Já não” (três vezes), “Não levas” (duas vezes); **5)** “Dentro da rede” (quatro vezes), “Na mão direita” (quatro vezes); **6)** “Despir” (quatro vezes), “Se abre o chão” (duas vezes).

O uso da rima toante (assonante), presente nas quadras, tercetos e dísticos, também intensifica a repetição²⁰¹, criando expectativa e tensão na cena do enterro, uma vez que todos entoam um canto lamentando o fatídico encontro entre o homem e a terra, marcado desde o nascimento e lembrado na juventude, no cotidiano de trabalho e nas fases da vida. Na escrita d’*A casa da farinha*, a repetição ainda não é muito visível pelo inacabamento da obra e pela escrita de poucos diálogos, mas ela já está presente, assim como a rima toante, nos diálogos datiloscritos do “Início possível da casa de farinha” 11.10.85: “Bom dia”, referindo-se ao fato de terem que começar a trabalhar mais cedo, e “dia”, referente ao último dia que podem trabalhar na casa de farinha. O uso da repetição, como na cena do enterro no canavial, possibilitará aproximar-se da oralidade dos trabalhadores desta casa; assim, “o diálogo vai se movimentando de um para outro dos grupos arrumados juntos (e não baralhados) no palco”. (MELO NETO, 2013, p. 105).

No processo de apropriação textual de *Morte e vida Severina* na criação d’*A casa de farinha*, João Cabral realiza um trabalho de autorreflexividade quando dialoga com a obra publicada e a em processo de escrita, sobretudo na comparação e distinção do auto em construção com as principais cenas do *Auto de Natal Pernambucano*: anúncio do nascimento do menino; discussão Severino x Carpina; encontro com a mulher na janela; enterro no canavial. Assim, *Morte e vida e Severina* está na base da criação d’*A casa de farinha*, pois João Cabral recria a memória cultural nordestina por meio da leitura da tradição que ele empreendeu para escrever *O auto de Natal Pernambucano*.

Em *Morte e vida Severina*, a retomada das formas tradicionais não é uma repetição delas, visando a introduzir no poema dramático a nota documental de realismo folclórico ou a valorização estética de um estilo. Para Benedito Nunes (2007):

²⁰⁰ A repetição também está presente na cena “Encontra dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de: ‘Ó irmãos das almas! Irmãos das almas! Não fui eu que matei não!’”, na repetição “irmãos das almas” no segundo verso de cada diálogo marcado pelo traço, nas 31 quadras.

²⁰¹ A repetição na cena do enterro no canavial atinge níveis morfológico, rítmico e sintático (paralelismo).

O pastoril, como ato de comemoração religiosa, é também um gesto de consagração da sociedade; festejando o advento da redenção sobrenatural do gênero humano, na apoteose dramática de seu estilo álcere, o pastoril transfigura a situação social dos indivíduos. O auto sacramental produziria assim um efeito oblíquo, sacralizando a ordem social existente e a posição que os indivíduos ocupam nela. (NUNES, 2007, p. 62)

João Cabral realizou uma transposição do esquema folclórico para a denúncia social gerada por um modelo socioeconômico de disputa de terras e modernização dos engenhos de cana de açúcar, provocando a morte antecipada e o desemprego do retirante em *Morte e vida Severina*. N’*A casa de farinha*, essa denúncia está na base do rompimento de toda uma tradição do fazer farinha artesanal, substituído pela industrialização que não incluirá os trabalhadores desta casa. O auto, forma presente em *Morte e vida Severina* e n’*A casa de farinha*, terá um efeito didático, uma lição aprendida; já que em seu uso João Cabral elimina o aspecto propriamente religioso, introduz uma crítica “aos sistemas que permitem a miséria e oferece ao mundo um retrato do Nordeste sem qualquer engano mistificador”. (NOGUEIRA, 2001, p. 562)²⁰².

3.2.3 Dois parlamentos

*Dois Parlamentos*²⁰³ (1958-1960) é um poema-livro formado por dois segmentos, “Congresso no Polígono das Secas” e “Festa na casa-grande”, e duas situações problemáticas, a seca nordestina e a situação do trabalhador da Zona da Mata. A temática social deste poema-livro segue a vertente de *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida Severina*, pois se refere à situação do povo nordestino, castigado pela seca e pela exploração dos que ocupam uma posição social superior.

A concepção da forma em *Dois Parlamentos* revela, segundo Peixoto (2001), uma estrutura dramática quando João Cabral reúne duas vozes de um contexto social, opondo-as dialeticamente por meio do sotaque sulista e do sotaque nordestino. No “Congresso do polígono das secas”, o *ritmo senador* e o *sotaque sulista* possuem uma retórica alta, distanciada, e lembram o refinamento tecnicista dos relatórios especializados ou dos programas políticos, ou seja, é a visão do Sul em relação ao Nordeste, para solução dos problemas regionais (NUNES, 2007). No *ritmo deputado*, que é familiar da redondilha menor, e no *sotaque nordestino* dos cantadores de feira, a visão de “Festa na casa-grande” “é a

²⁰² Referência à tese *O cordão encarnado. Uma leitura Severina*. 2001.

²⁰³ O livro *Dois Parlamentos* foi editado pelo próprio autor, em uma prensa manual, no ano de 1960, em Madrid, Espanha.

mesma visão distante do Sul, com a diferença de que nesse poema o afastamento, em vez de originar-se da distância geográfica e política, deriva da posição social de quem vê o cassaco do ponto de vista da *casa-grande*". (NUNES, 2007, p. 82). Estas duas modalidades de afastamento, geográfica e social, "equivalem à perspectiva aérea que transforma o homem, quando visto de um lugar elevado, como em 'Alto do Trapuá' (*Paisagens com figuras*), num borrão colorido, que é apenas relevo cromático da paisagem". (NUNES, 2007, p. 82). Isto quer dizer que a abordagem das duas situações, a seca e o cassaco, não são retratadas pelos próprios personagens, como em *Morte e vida Severina*, mas é um olhar distante, social e geograficamente, que não vê o humano; descreve em detalhes e com precisão estas duas realidades nordestinas.

O livro *Dois parlamentos* é mencionado duas vezes no manuscrito *A casa de farinha* nas folhas 15 (5) e 31 (12). A comparação entre estas duas obras dramáticas se dá em relação à composição dos diálogos.

Folha 15 (5) e Folha 31 (12) – construção do diálogo/brigas entre raladores e raspadoras

Em *Dois Parlamentos*, as várias vozes são representadas no poema-livro pelo emprego do travessão que repete os mesmos fatos tanto em "Congresso no Polígono das secas" (os cemitérios, os mortos) quanto em "Festa na casa-grande" (cassaco²⁰⁴ de engenho), cujas vozes, que apresentam estes assuntos, ocupam uma realidade geográfica e social distanciada da seca nordestina e da situação do trabalhador da Zona da Mata; não é a voz de quem sofre com a morte e nem a do cassaco de engenho. O caráter reiterativo de "Congresso do Polígono das secas"²⁰⁵ e "Festa na casa-grande"²⁰⁶ não altera a ordem de leitura que pode seguir a ordenação apresentada no texto ou a recomposição da ordem numérica consecutiva, proposta por João Cabral.

O que muda na repetição dos fatos de cada poema é a sequência rítmica das falas pelo número de versos de cada uma. Em "Congresso no Polígono das secas", há 16 estrofes de 16 versos cada, sendo 8 estrofes com 8 diálogos de dois versos e 8 estrofes com 4 diálogos

²⁰⁴ Trabalhador em engenhos e usinas de açúcar.

²⁰⁵ **Ordem apresentada no texto:** I) estrofes 1, 5, 9, 13 ("Cemitérios gerais/ onde não..."); II) estrofes 2, 6, 10, 14 ("Nestes cemitérios gerais/ não há..."); III) estrofes 3, 7, 11, 15 ("Nestes cemitérios gerais/ os mortos não..."); IV) estrofes 4, 8, 12, 16 ("Cemitérios gerais/ que não...") (SECCHIN, 2015, p. 175).

²⁰⁶ **Ordem apresentada no texto:** I) estrofes 1, 6, 11, 16 ("O cassaco de engenho/ quando...", exceto estrofe 1); II) estrofes 2, 7, 12, 17 ("O cassaco de engenho/ de longe é..."); III) estrofes 3, 8, 13, 18 ("O cassaco de engenho/ quando..."); IV) estrofes 4, 9, 14, 19 ("O cassaco de engenho/ (...) amarelamente"); V) estrofes 5, 10, 15, 20 ("O cassaco de engenho/ quando...", exceto estrofe 20).

de quatro versos²⁰⁷. Em “Festa na casa-grande”, há 20 estrofes de 16 versos, sendo 8 estrofes com 8 diálogos de dois versos²⁰⁸; 4 estrofes com 4 diálogos de dois versos e 2 diálogos de quatro versos; 4 estrofes com 2 diálogos de quatro versos no meio de 4 diálogos de dois versos; 4 estrofes com 2 diálogos de quatro versos e 4 diálogos de dois versos. Esta descrição das várias vozes que compõem *Dois Parlamentos* nos permitirá refletir sobre a comparação deste poema-livro com *A casa de farinha* que se dará em relação aos diálogos entre raspadoras e raladores.

Na folha 15, escrita em 17.9.966, a menção a *Dois Parlamentos* na escrita d’*A casa de farinha* está presente no segundo *plot* desenvolvido por João Cabral, referente ao conflito da peça: o choque otimismo *versus* pessimismo. A comparação, embora se refira ao enredo, é realizada no nível de construção do diálogo, ou melhor, das brigas entre os raladores e as rapadoras:

“Nos 2/3 do auto (com 2 climaxes de brigas) as raspadoras encarnam o otimismo e as raladoras o pessimismo. Elas são muitas e usarei a técnica de muitas pessoas falando, **como 2 parlamentos**; mas fazendo com que se choquem: não deixar os 2 grupos se falando, paralelamente, sem se chocarem”. (MELO NETO, 2013, p. 37);

A justaposição de várias vozes em *Dois Parlamentos*, chegando a ter 8 diálogos em uma mesma estrofe, é um recurso a ser utilizado nas discussões/brigas entre raladoras e raspadoras, pois cada um destes dois grupos pensa igual, portanto, elas falam/discutem ao mesmo tempo, só que um grupo contra o outro. Em *Dois Parlamentos*, cada travessão indica uma nova voz, mas elas são complementares, pois dão continuidade ao assunto de cada poema; n’*A casa de farinha*, a voz de cada grupo não é igual, pois representa posições diferentes das raspadoras, otimizistas, e das raladoras, pessimistas. Por este motivo, João Cabral afirma: “não deixar os 2 grupos se falando, paralelamente, sem se chocarem”.

Na folha 31, escrita em 19.9.966, a comparação com *Dois Parlamentos* também se refere às discussões/brigas entre raladoras e raspadoras:

“- a segunda cena, em vez de discussão deles, como a primeira, poderia ser **um caso tipo 2 parlamentos**. Os dois grupos não estão em ‘speaking terms’²⁰⁹ e por isso falam entre si com indiretas, um para o outro”. (MELO NETO, 2013, p. 51)

²⁰⁷ **Recomposição da ordem numérica consecutiva:** I) estrofes de 1 a 4 (8 vozes/diálogos com dois versos); II) estrofes de 5 a 8 (4 vozes/diálogos de quatro versos); III) estrofes de 9 a 12 (4 vozes/diálogos de quatro versos); IV) 13 a 16 (8 vozes/diálogos com dois versos).

²⁰⁸ Estas 8 estrofes referem-se às 4 primeiras e as 4 últimas do poema “Festa na casa-grande”.

²⁰⁹ Amigável o suficiente para trocar saudações ou continuar a conversa.

Na primeira cena, raspadoras e raladoras discutem; nesta segunda, João Cabral quer construir um caso tipo *Dois Parlamentos*, em que as vozes internas de cada grupo se justapõem pela igualdade de ideias/trabalho, assim como nos poemas “Congresso no Polígono das secas” e “Festa na casa-grande”, uma vez que em cada poema as vozes defendem a mesma ideia referente ao sertanejo e ao cassaco. Nesta segunda cena, João Cabral teria a vantagem de fazer um clímax diferente do primeiro, pois nesta, os dois grupos não estão conversando, por isso falam entre si sobre o mesmo assunto até a chegada dos carregadores com novas notícias.

A leitura dupla de *Dois Parlamentos* sobre dois assuntos que abordam duas realidades do Nordeste: a seca do sertão e a situação do trabalhador na Zona da Mata, também esta presente n’*A casa de farinha* pela construção da psicologia-ideologia das raspadoras, otimismo infantil, e das raladoras, pessimismo radical e infantil, cujo extremismo de ideia não lhes dá consciência da realidade do problema.

Neste sentido, notamos que João Cabral tem uma preocupação para construir os diálogos, pois eles serão a forma de expressão privilegiada e fundamental do drama para apresentar os personagens atuantes. A situação das raladoras e das raspadoras no auto *A casa de farinha* permite refletir sobre a igualdade de comunicação em cada grupo e a insubordinação de um em relação ao outro. Vale lembrar que o diálogo entre raladoras e raspadoras é um duelo verbal e desencadeia a ação da peça, por isto, a dedicação do poeta pernambucano para escrevê-lo comparando-o a suas obras publicadas.

3.2.4 *Auto do frade*

*Auto do frade (Poema para vozes)*²¹⁰ (1984)²¹¹, foi encenado em São Paulo a 2 de julho de 1985, sob a direção de Carlos Mecení e produção de Benêh Mendes, mas não alcançou resposta positiva por parte do público ou da crítica como *Morte e vida Severina*. Em *Auto do frade*, João Cabral relata os últimos instantes de vida de Frei Caneca²¹², personagem

²¹⁰ Em entrevista a Níobe Peixoto (1998), João Cabral afirmou que colocou *Poema para vozes* pensando no Dylan Thomas.

²¹¹ João Cabral escreveu o *Auto do Frade* em dois locais: em Quito, 1981, mesmo ano em que o diplomata-poeta deixa o Equador ao ser nomeado embaixador em Honduras. Será em Tegucigalpa que Cabral terminará sua peça, em 1983.

²¹² “No período entre os anos de 1972 e 1984, o personagem histórico Frei Caneca chamou a atenção de dramaturgos como Carlos Queirós Telles (1972), Cláudio Aguiar (1977) e José Pimentel (1982), entre outros. As peças desses autores, embora em graus diferentes, têm um sentido político bem definido. Na verdade, o ideário da personagem e a situação histórica de 1817 e 1824 prestam-se a discussões de fatos do presente, no período de 1964 a 1984”. (PEIXOTO, 2001, p. 48)

histórico pouco conhecido pelos brasileiros. Nesse auto, o poeta pernambucano reativou o texto de fundamentação histórica (pernambucana)²¹³ e o poema longo de natureza dramática, mas segundo Peixoto (2001), a exemplaridade do personagem histórico não ofusca a elaboração do personagem ficcional e do texto:

Antes, amalgama-se a eles e encontra o seu reflexo na realidade dos versos dialogados e no monólogo do frei, em que o ideário é percebido pelo leitor/espectador através da linguagem poética. A voz da poesia invoca a voz do passado, mas não permanece no espaço da mistificação. Recolhe a voz humana intemporal, pessoal e coletiva e a transporta para a experiência do leitor ouvinte e também falante. (PEIXOTO, 2001, p. 24)

No *Auto do frade*, apesar das diferenças sociais, culturais e temporais, João Cabral traz de volta o caminhante de *Morte e vida Severina* à procura de uma sociedade mais justa e com melhores condições de vida, mas, neste percurso, a morte é a companheira. “A ação, a caminhada empreendida da cela até o local de execução final, desenvolve-se lentamente, por meio da alternância entre o monólogo do frei e o falar das vozes que se postam ao longo do caminho”. (PEIXOTO, 2001, p. 23). Neste auto, João Cabral retrata o último dia de vida de Frei Caneca; n’*A casa de farinha*, trata-se do último dia de trabalho na casa de farinha que, de certa forma, representa a morte de uma tradição familiar do fazer farinha.

Quando João Cabral começou a escrever o *Auto do frade*, a escrita d’*A casa de farinha* estava em processo, como podemos notar pela referência em duas folhas manuscritas para pensar a composição dos versos de ambas as obras.

Folha 38 (38) e folha 40 (40) – construção dos diálogos/versos

Na folha 38, a rasura do primeiro bloco de ideias se refere à construção de diálogos/versos do *Auto do frade*:

²¹³ A tese do historiador e jornalista Mário Melo, *Frei Caneca*, apresentada no Segundo Congresso de História Nacional e publicada depois, em 1933, é plena de detalhes sobre os momentos finais da vida de Frei Caneca e deu a João Cabral a matéria poética para escrever o *Auto do frade*.

2

em verso livre dialogados. Certas cenas (p. exemplo, o momento de tirar a batina e vestir a alva dos condenados pode ser mudo; o pai jogando os santos fora, também; a [ileg.] entrega do corpo ao convento, também.

- Quanto à C. de F.: o negócio é o 1º verso, ou melhor, como abordar o assunto: o tema deve ser proposto de saída. P. ex. as pessoas que vão chegando: se toda a gente de perto/ vem moer tua farinha mandioca/ um dia não bastará/ nem que se fique a desoras. (outras fazem variações sobre o tema, esclarecendo o prazo que têm) O melhor é moer junto/ a mandioca de todos/ e dividir a farinha/ depois de sair de forno (variações etc). Sempre as falas ^(iniciais) devem [ileg.] explicar expor [ileg.]/ a situação e explicar os grupos em (MELO NETO, p. 103)

O parágrafo rasurado do *Auto do frade* aparece no manuscrito *A casa de farinha* para distinguir a composição dos versos destas duas obras, como lemos no início do segundo bloco, “Quanto à C. de F.”, e mostra o estágio avançado da programação roteirizada dos dois autos. Na cena “No adro do Terço”, a imagem de Frei Caneca vestido com a alva dos condenados, rasurada no manuscrito, é descrita no diálogo d’A gente no Adro²¹⁴. Nesta cena, não há monólogo de Frei Caneca, ele está mudo, executando o ritual religioso:

- Reparai, agora lhe trazem
um outra espécie de batina.
- Dizem-na a alva²¹⁵ dos condenados:
a forca a exige, é da rotina.

²¹⁴ Adro: pátio externo descoberto e por vezes murado, localizado em frente ou em torno a uma igreja; patíbulo. É a cena “O oficial e o vigário”, em que predomina o diálogo d’A gente no Adro.

²¹⁵ Alva: túnica branca que os condenados à morte vestiam quando levados para o patíbulo.

- Nela não enxergo os bordados
que há nas alvas de dizer missa.
 - A alva é encardida, é sua mortalha,
dizem-na na alva por ironia.
- (MELO NETO, 1997, p. 171)

Para Níobe Peixoto (2001), o desenvolvimento do *Auto do frade* é o resultado das vozes que falam em voz alta e narram o acontecido, conferindo ao poema dramático certo cunho épico; já a fala “em silêncio” de Frei Caneca “traduz um modo de pensar e agir e ressoa alto nos ouvidos do leitor/espectador. As vozes dos que presenciam e relatam a caminhada retomam, no auto, o papel de coro”. (PEIXOTO, 2001, p. 78); recurso que João Cabral utilizará n’*A casa de farinha* para retratar as vozes dos trabalhadores.

Na cena “No pátio do Carmo”, a imagem do pai de Frei Caneca jogando os santos fora é apresentada em forma de diálogo pelo “Mesmo grupo no pátio” que descreve a reação do pai após o fuzilamento:

- Ele nada diz, quando entende
o que foi a fuzilaria.
 - Nada diz, mas sai da janela,
entra no quarto-santaria
 - Atira as flores para o lixo,
apaga as velas que ainda ardam.
 - Traz uma primeira braçada
dos santos que há tanto nutria.
- (MELO NETO, 1997, p. 201)

A entrega do corpo ao convento acontece na cena final do auto, “No pátio do Carmo”, por meio de uma descrição em prosa sem diálogos em “Cinema no pátio”: “(...) A porta da igreja se abre pesadamente e aparece o vulto de um sacerdote que arrasta para dentro da nave o corpo atirado nos degraus da escada. A porta se fecha, e a noite prossegue, também pesadamente.” (MELO NETO, 1997, p. 201). As três cenas descritas no parágrafo rasurado (momento de tirar a batina, vestir a alva e a entrega do corpo no convento) foram desenvolvidas no *Auto do frade*, como podemos notar nestas três cenas reproduzidas. Isto quer dizer que João Cabral mantém as ideias desenvolvidas na programação roteirizada na escrita da narrativa, o que nos permite tentar ler a obra inacabada pelas ideias desenvolvidas nos manuscritos.

Enquanto no escrito rasurado do *Auto do frade* João Cabral tenta pensar na construção de diálogos/cenas, por meio do “verso livre dialogado” que conserva o ritmo da

conversa popular em voz alta, característica do cordel; n’*A casa de farinha*, o poeta pensa em como abordar o assunto no primeiro verso: “o tema deve ser proposto de saída”, “as falas iniciais devem expor a situação e explicar os grupos”; mostrando a indecisão do poeta em como começar a escrita dos diálogos d’*A casa de farinha* que só terá início na folha 41. No *Auto do frade*, João Cabral começa a escrita com o diálogo do provincial e do carcereiro na prisão sobre o sono de Frei Caneca. A ação começa quando ele acorda e caminha em direção à morte, produzindo um efeito antagônico ou perturbador em relação ao momento do sono tranquilo.

No *Auto do frade*, não ocorre propriamente diálogo na maioria das falas, no sentido de tensão dramática, como n’*A casa de farinha*; elas são justaposição de vozes, como em *Dois Parlamentos*. O coro de várias vozes na mesma estrofe, marcadas pelo travessão, conjuga a fala da Gente nas Calçadas, no Adro e no Largo com o discurso do Clero, da Tropa, da Justiça, dos Oficiais, do Provincial, do Vigário Geral e do Carrasco; a voz de Frei Caneca representa longos monólogos reflexivos e críticos e um diálogo com o oficial. Os diálogos no *Auto do frade* estão separados em estrofes, como nos datiloscritos d’*A casa de farinha* datados de 11.10.85.

A referência ao *Auto do frade* reaparece na folha 40 em: “- O negócio é encontrar os versos iniciais que darão abordagem geral. Agora é procurar esses versos – abordagem, tanto para **A C. de F. quanto para a M. de F. C.**” (2013, p. 107), que pode se referir à “Morte de Frei Caneca”²¹⁶, ainda sem o título definitivo, se pensarmos que, como n’*A casa de farinha*, o poeta nomeia a obra pelo assunto. Isto significa dizer que João Cabral não se dedica a escrita de uma única obra, outras são produzidas ao mesmo tempo; algumas são publicadas e outras permanecem na gaveta. No *Auto do frade*, os versos iniciais representam a cena “Na cela” que funciona como um prólogo e se refere ao diálogo entre o provincial e o carcereiro que expõe e comenta os fatos e antecipa as situações; n’*A casa de farinha*, os primeiros rascunhos de redação do auto se referem ao diálogo entre os arautos (carregadores) e as raspadoras sobre o fato de todo mundo ter que começar a trabalhar mais cedo e levar toda a mandioca no mesmo lugar, sem saberem os motivos.

Nos dois autos, as falas são alternadas entre os grupos de personagens e dentro de cada um pelos travessões; cada grupo equivale a um personagem que representa a multiplicidade: no *Auto do frade*, os grupos representam as esferas da sociedade, n’*A casa de*

²¹⁶ Na visita à Biblioteca Rui Barbosa, encontramos duas versões datiloscritas de *Auto do frade* com anotações a caneta azul na pasta “Pi (1) – Poemas e ensaios”. Na segunda versão, o título *Auto do frade* foi alterado para *Auto do frade (poemas para vozes)*.

farinha, o tipo de trabalho de cada um. Depois desta página de esboços de como construir os versos iniciais do *Auto do frade* e d'*A casa de farinha*, João Cabral inicia os rascunhos deste último auto com a escrita do 1º arauto.

Neste percurso de comparação das obras *Morte e Vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade* com *A casa de farinha*, João Cabral traz a poesia dramática para o mundo em que o povo vive, não é um mundo imaginário diferente do seu, um mundo irreal²¹⁷; a voz do povo é recriada nos versos para se aproximar das vidas dos personagens reais: o retirante e os trabalhadores da casa de farinha; em *Dois Parlamentos*, o poeta cria dois blocos de vozes que retratam com indiferença o contexto social da seca e do trabalhador da Zona da Mata; no *Auto do frade*, embora Frei Caneca tenha dedicado a vida a serviço dos pobres, o registro culto de seu monólogo reflexivo e irônico não é direcionado ao povo (a gente no adro, nas calçadas, no largo e no pátio, representados pelo discurso oral de tom narrativo e repetitivo da fala no auto), mas tem o intuito de criticar as esferas do poder local, representado pelo clero, pela justiça e pelo oficial; por isso, ele faz uso de uma linguagem culta, própria de sua formação.

Desta forma, o ritmo dos versos, estruturado por meio de coros, da repetição e da rima toante nos poemas dramáticos *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos*, *Auto do frade* e *A casa de farinha*, traz o efeito de conversa, ou melhor, representa a oralidade daqueles que o texto tenta representar. Para Peixoto (2001), a poesia dramática é o único gênero a atingir a objetividade da epopeia²¹⁸ e o princípio subjetivo da poesia, confirmado pela seguinte passagem do *Auto do frade*: “- Mas pareceu falar em versos./ É isso estar bêbado ou não?! - Mesmo sem querer fala em verso/ quem fala a partir da emoção. (MELO NETO, 1997, p. 158). Eliot (1950) afirmará que a emoção mais sincera é expressa em versos.

João Cabral se apropria do auto, texto didático e que representa a comunicação com a coletividade, na escrita de *Morte e vida Severina*, *Auto do frade* e *A casa de farinha* para criticar uma tradição de dominação e opressão que também estará presente em *Dois Parlamentos*. Ao fazer uso do discurso existente, no caso o auto religioso, o pernambucano introduz uma orientação diferente, que se ajusta às necessidades dos oprimidos, no caso o nordestino, como afirmou Peixoto (2001). A morte está presente nos quatro poemas dramáticos; n'*A casa de farinha* é a morte de uma tradição do fazer farinha artesanal.

²¹⁷ Esta concepção dos versos é defendida por Eliot no livro *Poetry and drama* (1950)

²¹⁸ “A afirmação lembra Hegel e a sua colocação do drama no estágio mais elevado da poesia e da arte; a perfeita relação entre o conteúdo e a forma ou a totalidade mais perfeita”. (PEIXOTO, 2001, 71)

O não-dito d'*A casa de farinha*, resultado do inacabamento e do vazio dos diálogos no auto, nos incentivou a preencher as lacunas pela leitura de suas obras publicadas, estimulando nossa imaginação, sobretudo no que se refere à construção dos diálogos, muito presente quando comparado a *Morte e vida Severina*, *Dois parlamentos* e *Auto do frade*. Além disso, a comparação do manuscrito *A casa de farinha* com as obras teatrais publicadas nos possibilitou refletir sobre o processo criativo oculto destas.

Nesta comparação entre as obras dramáticas de João Cabral, podemos notar que as ideias do auto *A casa de farinha* também foram escritas baseadas na própria obra do poeta. Isto quer dizer que a teoria não é a principal fonte para a criação dos livros cabralinos, pois a criação é da ordem da subjetividade. Esta subjetividade, João Cabral a buscou na língua viva do povo, na sua cultura histórica e social, recriadas no auto pela imaginação do poeta e pela própria obra. A teoria será apenas uma hipótese sobre o horizonte de funcionamento da representação, do tempo e do espaço que, na obra teatral cabralina, terá a sua marca subjetiva no campo da criação.

3.3 Diálogos: *L'amateur de Théâtre*, de Pierre-Aimé Touchard, e *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, de João Cabral de Melo Neto

Na “programação roteirizada” dos manuscritos *A casa de farinha*, João Cabral se dedica à construção do cenário, das cenas, dos temas, do diálogo e da situação dramática, elementos que integram o processo criativo do auto. Em meio a esta etapa de criação teatral, o poeta pernambucano realiza um processo objetivo-subjetivo, que consiste na leitura do livro de Pierre-Aimé Touchard, *L'amateur de Théâtre*, e na criação e estruturação da forma que melhor se adequa ao conteúdo imaginado pelo escritor.

Na leitura de *L'amateur de Théâtre*, as três páginas de citações deste livro n'*A casa de farinha* referem-se à primeira parte da obra de Pierre-Aimé Touchard dedicada à *la mise en scène*, à *la technique du théâtre*, aos personagens, à situação, à unidade orgânica e o estilo e à arte da composição. João Cabral extraiu e fichou algumas discussões dos subcapítulos “Y a-t-il une technique du théâtre”, “Les personnages de théâtre”, “La situation” e “L'unité organique et le style” ; importantes para refletir sobre o funcionamento teatral d'*A casa de farinha*. Partiremos destes quatro títulos para discutir a constituição objetivo-subjetiva do processo criativo de João Cabral nestes manuscritos.

Y a-t-il une technique du théâtre?

Pierré-Aimé Touchard, neste subcapítulo do livro *L'amateur de Théâtre*, discute sobre o movimento de um grupo, *Théâtre Libre*, implementado nos finais do século XIX por Antoine com vistas a produzir um teatro realista, muitas vezes adaptado de obras narrativas elas mesmas realistas ou naturalistas. Segundo Touchard, o *Théâtre Libre* não negou todas as leis do teatro, uma vez que não renunciou a nenhum dos seus três elementos tradicionais: o palco, os atores e o diálogo. Os companheiros de Antoine, ainda segundo Touchard, admitiram o teatro como arte do espetáculo, todavia eles se recusaram a admitir que, fora do diálogo, a representação possuía suas próprias leis: “eles o recusavam como uma técnica rigorosamente determinada”. Em suma, pareciam ignorar todas as técnicas que um empirismo secular havia desenvolvido. O que estava em questão nessa discussão e foi bem diagnosticado por Touchard era o fato de que o teatro triunfante da época (1885-1900), dominado por Scribe, Sardou e os “fabricantes experientes” de dramas e comédias, pecava por excesso de submissão às regras de um ofício estereotipado, com regras formais fixas e produtoras de um teatro sem audácia, sem riscos e sem alma.

Antoine e Jean Jullien, os partidários do *Théâtre Libre*, deslocaram esta meta, admitindo como objetivo alcançar, não a vida estática, mas uma espécie de movimento da vida. Para eles, portanto, o teatro é movimento. A ideia de movimento defendida pelos teóricos com os quais Pierre-Aimé Touchard dialoga no subcapítulo “Y a-t-il une technique du théâtre?” está presente em seis excertos fichados por João Cabral no manuscrito *A casa de farinha*. Em uma nova organização deste material, realizada no segundo capítulo com vista a integrar a pesquisa documental e a criação do poeta, estas leituras fichadas por João Cabral compõem a ordem de número 20 e 21 e não 30 e 31, como na publicação de 2013. Vejamos como as citações deste subcapítulo, que ocupam duas páginas d’*A casa de farinha*²¹⁹, interagem com a criação em processo:

“... au théâtre, l’intérêt d’une action n’existe jamais en cette action même, mais dans la projection des conséquences virtuelles de cette action sur l’avenir”²²⁰.

- “le mouvement théâtral reside à la fois dans l’évolution des situations et des caractères et dans le mouvement physique des personnages sur le plateau”²²¹.

²¹⁹ Estas citações presentes no manuscrito de João Cabral encontram-se em três páginas do livro de Touchard (1968): 124, 125 e 130.

²²⁰ “... no teatro, o interesse de uma ação nunca existe na própria ação, mas na projeção das consequências virtuais dessa ação sobre o futuro”. (Minha tradução)

- “... au théâtre, le spectateur attend toujours que quelque chose se passe, et c’est pourquoi l’entrée d’un personnage ou la sortie d’un des personnages présents y prennent une telle importance qu’à elles seules elles déterminent une scène nouvelle...”²²²

- “en principe, toute entrée ou toute sortie de personnages répond, dans une pièce bien construite ... à une modification, à un rebondissement de l’action”²²³.

- “... La vérité est que le mouvement au théâtre est lié moins à la présence effective des personnages qu’à leur intervention”²²⁴. (TOUCHARD *apud* MELO NETO, 2013, p. 87)

“Une pièce de théâtre est la représentation par des comédiens sur un plateau, d’une action opposant à partir d’une situation donnée, deux ou plusieurs personnages donnés, évoluant selon les lois de logique propre. Le mouvement dramatique se caractérise par une succession de scènes dont chacune apporte un élément nouveau de nature à aboutir à une situation unique si tendue que le dénouement ne peut se concevoir que par la disparition ou l’abdication de l’un des protagonistes ou par une intervention de caractère providentiel”²²⁵. (TOUCHARD *apud* MELO NETO, 2013, p. 89)

O movimento teatral, enfatizado nestas citações, ilustra, diante da constatação de João Cabral de que “A casa de farinha não tem a dramaticidade-viagem, fácil, do Auto de Natal” (MELO NETO, 2013, p. 72), a necessidade do poeta de criar o movimento em um auto que retrata o último dia de trabalho na casa de farinha. Em *Morte e vida Severina*, o movimento é constituído pela caminhada do Severino do sertão nordestino em direção ao litoral; *n’A casa de farinha*, pela entrada e saída dos personagens, como escreveu João Cabral no manuscrito 23 (7)²²⁶ sobre a estruturação do cenário e as primeiras conversas, após as citações de Touchard: “3 – botar quem entra ou sai (entrada ou saída mudam a cena: passa a ser outra).” (MELO NETO, 2013, p. 41).

²²¹ - “o movimento teatral reside tanto na evolução de situações e de personalidades quanto no movimento físico dos personagens no palco”. (Minha tradução)

²²² “... no teatro, o espectador sempre espera que algo aconteça, e é por isso que a entrada de um personagem ou a saída de um dos personagens no palco assume tamanha importância que por si só determina uma cena nova”. (Minha tradução)

²²³ - “em princípio, toda entrada ou saída de personagens responde, em uma peça bem construída... a uma modificação, a uma repercussão na ação”. (Minha tradução)

²²⁴ “... A verdade é que o movimento no teatro está menos ligado à presença efetiva dos personagens do que à sua intervenção”. (Minha tradução)

²²⁵ Uma peça de teatro é a representação, pelos atores em um palco, de uma ação que se opõe a uma situação dada, dois ou mais personagens dados, evoluindo de acordo com as leis de sua própria lógica. O movimento dramático se caracteriza por uma sucessão de cenas, das quais cada uma traz um elemento novo de modo que se chegue a uma situação única tão tensa que o desfecho só pode ser concebido pelo desaparecimento ou a abdicação de um dos protagonistas ou por uma intervenção de caráter providencial. (Minha tradução)

²²⁶ Utilizaremos a numeração da transcrição proposta na nova organização e, entre parênteses, indicaremos a ordem da publicação de 2013.

Nas folhas 24 (33), 25 (34), 26 (35) e 27 (36), João Cabral esboça sete cenas com os temas da conversa, cada uma em uma folha, mas a entrada e a saída são mais bem estruturadas, juntamente com os climaxes de brigas e os anúncios pessimistas e otimistas dos carregadores, na folha 28 (10):

17.9.966

1. – as raspadoras sós
2. – as raspadoras ~~entram~~ os carregadores) pessimista?
anúncio ~~ambíguo~~
- 3 – ~~os carregadores saem~~
as raspadoras sós
- 4 – as raspadoras] 1º clímax
as raladoras ~~entram~~
- 5 – as raspadoras)
os raladores
os carregadores ~~entram~~) anúncio [ileg.] otimista
- 6 – ~~os carregadores saem~~]
as raspadoras
os raladores
o prensador ~~entra~~] 2º clímax
- 7 – os carregadores ~~entram~~)
as raspadoras
os raladores
o prensador) anúncio pessimista (quiproquó, que dá lugar a otimismo?)
- 8 – as raspadoras
os raladores
o prensador
o quebrador
- 9 – as raspadoras]
os raladores
o prensador
o quebrador
o forneiro] 3º clímax

- 10 – as raspadoras
os raladores
o prensador
o quebrador
o forneiro
os carregadores
-) anúncio do fato real (que esclarece o quiproquó)

11- o forneiro
(MELO NETO, 2013, p. 47)

Nessa folha manuscrita, João Cabral coloca quem está em cada cena e constrói a dinâmica de entrada e saída dos personagens, criando assim a própria lógica de criação dramática. O movimento dramático se caracteriza por uma sucessão de cenas, como ressaltou Touchard, e o elemento de natureza nova é trazido pelos carregadores e, neste vai e vem da ação, intercalam-se os três climaxes que se opõem a uma situação: no primeiro (anúncio pessimista), somente as raspadoras e as raladoras; no segundo (anúncio otimista), entra o prensador; no terceiro (anúncio pessimista), o quebrador e o forneiro.

O percurso objetivo, realizado pela leitura documental, aos poucos se integra ao texto em criação e se constitui em matéria imaginada em cada folha dedicada a aperfeiçoar a situação dramática do auto sobre a casa de farinha, como lemos nos manuscritos 29 (8) e 30 (9):

- Cenário (ajustar ao que está:**
ao ajustar, escrever cada cena numa folha diferente.
1. ~~primeiro~~ ~~entram e~~ ~~carregadores~~ trocam notícias entre si:
2. ~~entram~~ ~~raspadoras~~ entram e pedem notícias: ~~carregadores~~ saem
3. ~~carregadores~~ saem
3. raspadoras entre si começam a imaginar coisas fabulosas (reforma da c. de farinha) mostrar o pouco que podem imaginar)
4. raladoras entram e discutem com as raspadoras, dizem que não é reforma: é que o dono vendeu a c. de f.
5. carregadores entram e dizem ^{para raspadoras e raladoras} que não é reforma: ^{mesmo} o dono vendeu ^{mas} vão botar ali uma fábrica. Carregadores saem

- entra o prensador: ele,
 6. raspadoras e raladoras discutem; as raspadoras estão de cima porque seu otimismo parece ter tido confirmação (fábrica nova é mais do que reforma). (O prensador entre outras ponderações esclarece que fábrica não significa trabalho para todo o mundo, só para quem entende: que vão trazer gente de fora, etc)
7. carregadores entram e dão como certo (ouviram de alguém ligado ao dono) que ele vai fechar a casa de farinha porque não rende. Saem os carregadores
8. entra o quebrador: ele, o prensador, as raspadoras e as raladoras (e todo mundo au complet) discutem a notícia: agora o tema da discussão é mais [~~ileg.~~] o Doutor Sudene (antes eram contas ou o dono; agora é o Doutor, que já tinha aparecido

2

como sujeito fabulosamente rico e agora, no argumento das raspadoras é fabulosamente poderoso (não vai deixar a c. de f.) o quebrador, que entrou, não fala

9. carregadores entram e dizem que ouviram do dono que não vai fechar a c. de f. Vai alugá-la a pessoas de outro município porque ela não rende e ele quer cobrar mais.
10. continuam todos (mas as raspadeiras estão caladas). Então é o momento das raladoras [~~ileg.~~] cujo delírio pessimista é interrompido pelo prensador (pontos nos ii) e quebrador, buscando ver algum motivo para otimismo (MELO NETO, 2013, p. 43-45)

Os momentos da progressão dramática desta folha manuscrita²²⁷ são determinados pelos eventos exteriores trazidos com a chegada dos carregadores que provocam os climaxes entre os personagens que agem/falam, cada um de acordo com sua psicologia-ideologia. Neste ponto do manuscrito, lemos a tentativa de João Cabral de unir conteúdo e forma antes de escrever os rascunhos do texto, uma vez que o desenvolvimento do cenário do auto com a

²²⁷ Em relação à folha anterior, há mudanças nas cenas 1, 2, 8, 9, 10 e o forneiro não aparece.

entrada e a saída dos personagens, os anúncios pessimistas e otimistas e os climaxes de discussões têm relação com o que foi desenvolvido em folhas anteriores como: os subtemas e as “Suposições possíveis sobre o fechamento da casa de farinha” - reformar, vender, alugar e fechar a casa de farinha - e a figura do Doutor Sudene. A dinâmica de entrada e saída dos personagens em cada cena elimina o estático e o descritivo do auto, e o movimento ocorre por meio da evolução da situação e dos personagens.

No manuscrito *A casa de farinha*, as citações do livro *L'amateur du théâtre*, de Pierre-Aimé Touchard, auxiliam João Cabral na construção e solução de problemas relacionados à técnica e a estrutura do auto que sustenta toda a narrativa dos trabalhadores da casa de farinha.

Les personnages de théâtre

Em *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, o papel dos personagens no auto foi desenvolvido antes das citações do livro *L'amateur du théâtre*. Nesse caso, a criação dos personagens no auto é esboçada por meio de um processo objetivo-subjetivo-objetivo que se configura pela pesquisa documental sobre os trabalhadores da casa de farinha; pela criação da psicologia-ideologia por João Cabral; pelo movimento e pela situação dramática do auto, desenvolvidas na teoria de Touchard. Isto porque a imagem criada destes personagens depende do conhecimento que se tem sobre eles e da forma como será representada no auto; para daí algo ser acrescentado ao conhecimento pré-estabelecido. Nesse sentido, as citações de Pierre-Aimé Touchard²²⁸ estão relacionadas à técnica, ou melhor, à estruturação do movimento destes personagens na cena, como lemos anteriormente. Do subcapítulo “Les personnages de théâtre”, João Cabral fichou dois excertos:

“le personnage de théâtre n'est pas seulement un caractère, il est un caractère en situation”... Ce qui lie le caractère à la situation, c'est la volonté, laquelle est le moteur de l'action par son refus de tenir compte de la situation²²⁹.

“En résumé, pour qu'un personnage de théâtre devienne un parfait personnage de théâtre, il faut:

²²⁸ As citações sobre o subcapítulo “Les personnages de théâtre” estão presentes nas páginas 137, 138 e 139 do livro de Pierre-Aimé Touchard.

²²⁹ “o personagem de teatro não é apenas uma personalidade, ele é uma personalidade em situação”... O que liga a personalidade à situação é a vontade, que é a força motriz da ação por sua recusa em levar em conta a situação. (Minha tradução)

- un caractère déterminé et immuable,
- une volonté obstinée,
- une situation ou un milieu qui s'oppose à cette volonté²³⁰.” (TOUCHARD *apud* MELO NETO, 2013, p. 88)

João Cabral realiza uma primeira fase de caracterização dos personagens no auto e descreve o papel de cada um, como é o caso da personificação da Sudene (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste) na folha 11 (15):

* Dr. Sudene. Sujeito fabuloso, do Recife e do Rio. Manda de longe, em todo o mundo. Pode tudo. Ninguém o viu, mas todo o mundo acredita nele. Os pessimistas também: só que dizem que não é tão fabuloso assim, é igual a todos. Uma espécie de Ademar da piada do matuto do Piauí: “É o dono da Coca Cola”. (MELO NETO, 2013, p. 57)

No entanto, sua aparição para os trabalhadores da casa de farinha ainda é incerta, mas João Cabral não quer que ele fique como o Godot, da peça teatral de Samuel Beckett, que nunca aparece. No fim, é preciso revelar que Sudene não é um homem, mas um organismo burocrático; percurso que será construído ao longo do auto, com o personagem em situação. O desenvolvimento da psicologia-ideologia, na folha 16 (11), também é um momento de caracterização dos demais personagens da casa de farinha:

17.9.66

Psicologia-ideologia das personagens.

- Ligada ao tipo de trabalho que executam.
 - carregadores: neutros, apenas noticiosos.
 - raspadoras: otimismo infantil, beato (raspam, (tese) descascam, limpam a mandioca e a realidade).
 - raladoras: pessimismo radical, infantil (ralam (antítese) destroem a mandioca numa massa (botar duas raladoras e 2 homens na informe). roda. a igualdade de trabalho fazemos pensar igual).
 - prensador: procura a síntese a média nos exagernos dos dois grupos (espremem a massa, (síntese) para reduzi-la, tirar a manipueira (ver dúvida) venenosa, chegar a verdade).

²³⁰ "Em resumo, para que um personagem de teatro se torne um personagem de teatro perfeito, é preciso: - uma personalidade determinada e imutável; - uma vontade obstinada; - uma situação ou um ambiente que se opõe a essa vontade". (Minha tradução)

- quebrador: ^(embelezar,) tenta salvar, melhorar, ampliar a massa
(tese) dura e reduzida que o prensador deixa
(ver dúvida)
- (ele desmancha, ^{areja,} à mão ou com um
(ou com peneira jogando para cima)
pau, os bolões da mandioca prensada).
- forneiro: ^{destruir} tenta ~~forneirar~~ [ileg.] esse outro oti-
(antítese) mismo não infantil (ele no forno
(ver dúvida) desidrata a mandioca, ^{destrói sua água} pelo calor); perso-
nagem positivo.
- (síntese : a notícia do que realmente aconteceu,
final) trazida, p. ex., pelos carregadores, no
fim de tudo (quando já não vêm com
mandioca por [ileg.] algum motivo). E
que, como arautos, anunciam, não discutem.

- importante: os choques ~~básicos~~ serão entre ras-
padoras e raladoras: eles farão
dois climaxes tese-antítese (um
antes da chegada do prensador outro
depois). O choque quebrador forneiro
é o oficial: intenso mas curto, como
o diálogo Carpina x Severino.
(MELO NETO, 2013, p. 49)

João Cabral, ao caracterizar a personalidade dos trabalhadores, esquematiza a estrutura dialética de cada um no diálogo/debate do auto, ainda incerta como mostra o uso da palavra “dúvida” em relação ao prensador, ao quebrador e ao forneiro. Isto porque, na representação dos personagens, o poeta ainda não procurou fixar cada aspecto do personagem, mas tentou realizar uma síntese dos aspectos gerais de cada um, ou seja, criar a identidade. Por este motivo, o poeta propôs, posteriormente a esta folha manuscrita, duas estruturas para refletir sobre elas:

A

Raspadeiras – tese
Raladeiras – antítese
Prensador – síntese
Quebrador – tese
Forneiro – antítese
Fato real – síntese

B

Raspadeiras – tese
 { Raladeiras – antítese
 { Prensador – síntese
 Quebrador – antítese
 Forneiro – síntese (a ser feita depois da
 entrada dos carregadores dizendo o fato
real)

- **A** tem a vantagem de não fazer o prensador defender duas teorias diferentes, embora ligadas, o que seria difícil no palco.
- **B** tem vantagem de deixar o forneiro livre para um monólogo final, sozinho, o que corresponde ao tipo do forneiro, cantor, despreocupado etc. (MELO NETO, 2013, p. 39)

Nessa estruturação dialética, a personalidade dos carregadores como neutros não muda; em relação às raspadoras como otimistas (tese) e aos raladores como pessimistas (antítese), a personalidade já foi previamente definida nos manuscritos anteriores quando o poeta afirmou que o conflito da peça é o choque otimismo x pessimismo destes dois grupos de personagens. Assim, a tese de Pierre-Aimé Touchard de que para um personagem de teatro se tornar um personagem de teatro perfeito é preciso uma personalidade determinada e imutável, embora não se aplique aos demais personagens pela incerteza do processo criativo, se concretiza em relação às raladoras e às raspadoras, pois elas são o centro do conflito da peça. Para Touchard (1968), o que liga a personalidade à situação é a vontade, que é a força motriz da ação; no manuscrito, as respectivas vontades das raspadoras e das raladoras são construídas e desconstruídas pelo movimento de entrada e saída dos carregadores, criando cenas novas.

As duas estruturas dialéticas apresentadas nesta folha manuscrita se referem à dúvida de João Cabral sobre se a “síntese” é uma nova tese ou uma nova fase, por isso, na estrutura B, o prensador faria a síntese da tese das raspadoras e da antítese das raladoras, criando uma nova tese, contraposta pela antítese do quebrador. O forneiro faria a síntese do prensador e do quebrador e apresentaria o fato real, ficando livre para um “monólogo final”. Assim, tese uma vez é o otimismo (raspadoras - tese), outra o realismo (prensador – síntese – tese; forneiro – síntese – fato real); antítese uma vez é pessimismo (raladoras – antítese), outra é otimismo (quebrador – antítese), como afirmou João Cabral no último parágrafo desta folha. Desta forma, o poeta contrapõe o otimismo e o pessimismo ao realismo²³¹ da situação, por meio de uma relação dialética entre o que é imaginado e idealizado pelos personagens otimistas e pessimistas e o que realmente acontece.

Nas folhas 38 e 39, João Cabral escreveu que “Sempre as falas iniciais devem expor a situação e explicar os grupos que se encarregam dos trabalhos. E também sugerir a oposição otimismo x pessimismo (que se deve sentir não só na fala dos grupos de personagens como no trabalho que fazem! Esse trabalho deve ser explicado nas falas)” (MELO NETO, 2013, 103-105). Portanto, a relação entre a fala e a ação expõe a situação,

²³¹ Este realismo não tem relação com a corrente estética situada historicamente entre 1830 e 1880, mas sobre o fato real representado no interior da peça sobre os reais motivos do fechamento da casa de farinha.

pois toda personagem de teatro realiza uma ação; inversamente, toda ação, para ser encenada, necessita de protagonistas (PAVIS, 2017), de agentes da ação.

La situation

A evolução da situação no teatro mostra as relações entre os personagens e possibilita a compreensão das motivações e da ação destes; a ação é a transformação de situações sucessivas (PAVIS, 2017); a situação representa cada acontecimento com teor emotivo ou dramático na narrativa. No manuscrito *A casa de farinha*, João Cabral fichou quatro excertos do livro *L'amateur du théâtre*²³² sobre a situação:

- “La situation est le fait dramatique par excellence: en face d’un individu seul, et qui pouvait se croire libre, se sont posés des objets, des événements, d’autres hommes dont la seule existence restreint cette liberté, la met en jeu.”²³³

“... toute réalité autre que moi m’est une possibilité de souffrance, ou de plaisir, donc un appel à l’action, et en son sens plus précis, au drame”²³⁴.

Nota – para a C. de F.: não seria preciso botar uma pessoa que queira mudar a situação? Ou, ao menos, que proponha? Um personagem – da família dos otimistas, que surgira irem falar com o dono?

... – “la durée est l’ennemie du théâtre, car une situation qui se prolonge perd de son intensité dramatique”²³⁵.

- “il n’y en a qu’une (situation): une volonté qui se heurte à un obstacle insurmontable”²³⁶. (TOUCHARD *apud* MELO NETO, 2013, p. 91)

A situação inicial d’*A casa de farinha* refere-se aos trabalhadores da casa de farinha e ao processo artesanal do fazer farinha. Um acontecimento modifica esta situação

²³² Estas citações estão presentes nas páginas 139, 143 e 146 do livro *L'amateur du théâtre* (TOUCHARD, 1968)

²³³ A situação é o fato dramático por excelência: em face de um indivíduo único, que poderia se considerar livre, colocaram-se objetos, eventos, outros homens, cuja existência apenas restringe essa liberdade, posta em jogo. (Minha tradução)

²³⁴ ... qualquer realidade que não seja eu é uma possibilidade de sofrimento, ou de prazer, então um chamado à ação, e em seu sentido mais específico, ao drama. (Minha tradução)

²³⁵ ... - a duração é a inimiga do teatro, porque uma situação que é prolongada perde sua intensidade dramática. (Minha tradução)

²³⁶ - existe apenas uma (situação): uma vontade que se depara com um obstáculo intransponível. (Minha tradução)

apresentada - “receberam notificação do dono de que era a última vez que podiam trabalhar naquela instalação (sem dar os motivos)” (MELO NETO, 2013, p. 29)²³⁷ - e quebra a estabilidade dos personagens, criando o conflito dramático da peça. A tensão da narrativa será desenvolvida nos três climaxes, pois, para Touchard (1968), uma situação prolongada perde sua intensidade dramática:

- Nos 2/3 do auto (com 2 climaxes de brigas) as raspadoras encarnam o otimismo e as raladoras o pessimismo (...)
- No 2º clímax. Já com o prensador presente, este fará o point, a síntese (ou tentará).
- No 1/3 final do auto (com clímax, o final) o choque é entre o quebrador e o forneiro, isto é, entre 2 pessoas; o quebrador é um otimista (saído da síntese do prensador) e o forneiro um pessimista (saído também da síntese do prensador). (MELO NETO, 2013, p. 37)

A solução do conflito, que não significa um final feliz, acontecerá após a discussão entre o quebrador e o forneiro, com a derrota dos otimistas e a vitória dos pessimistas e o monólogo final do forneiro, cujo tema será a consciência do problema, uma vez que a modernização das casas de farinha não aproveitará estes trabalhadores, como o poeta escreveu em “Subtemas do auto”:

(... dizer que ele trabalhava naquele engenho e que todo o mundo que está na fábrica é de fora, do sul) Mas isso não significa que eu deva pregar o fim da coisa: é uma gota de água; mas o importante é ter uma consciência exata dessa gota de água, consciência nem otimista nem pessimista, para daí partir para duas gotas d’água”. (MELO NETO, p. 55)

Em “Nota – para a C. de F.: não seria preciso botar uma pessoa que queira mudar a situação? Ou, ao menos, que proponha? Um personagem – da família dos otimistas, que surgira irem falar com o dono?” (MELO NETO, 2013, p. 91), inserida em meio às citações de Touchard sobre a situação, a vontade da família dos otimistas, “um chamado à ação”, se depara com o obstáculo de falar com o dono para saber os motivos de estarem todos reunidos naquele dia, mas isto não se concretiza no auto, porque o pessimismo vence, o que mostra a mudança no processo criativo da obra em relação a esta informação e ao desfecho final.

João Cabral em “Ao começar o cenário” reforça a necessidade de “esboçar a situação dramática”, pois, ao descrever a situação de todas as relações das personagens, o

²³⁷ Na folha rasurada, primeiro esboço escrito em 11.9.966, João Cabral escreveu sobre a modificação da situação inicial: “aquela é a última vez em que vão trabalhar ali naquela velha casa de farinha o motivo disso é que dá lugar às suposições otimistas ou pessimistas” (MELO NETO, 2013, p. 33)

poeta faz um balanço da ação que motiva o conflito, determinado pela “vontade humana”. Sobre a situação dramática, Pierre Aimé Touchard afirmou:

La situation théâtrale est une représentation vengeresse de notre propre situation devant la vie, une représentation poussée à l’extrême, caricaturale dans la comédie, sublime dans la tragédie. Dans la vie, nous arrivons malgré tout à nous persuader que nous sauvegardons quelque trace de liberté, que nous pouvons déjouer le destin. Ce sentiment de notre liberté nous est si nécessaire que nous préférerions ne pas regarder en face la réalité, et nous mentir à nous-mêmes, plutôt que d’avouer notre soumission absolue au Destin. Au théâtre, devant ces personnages qui nous ressemblent mais qui sont dégagés de nos peurs, nous osons devenir lucides et objectifs, et nous éprouvons une sorte de joie un peu sadique à leur imposer jusqu’au bout la règle du jeu implacable contre laquelle nous nous révoltons. (TOUCHARD, 1968, p. 141)²³⁸

N’A *casa de farinha*, raladoras e raspadoras, com o extremismo de ideias que defendem, mentem a si mesmas, pois preferem não encarar a realidade e confessar a própria submissão ao destino. Na passagem “Em vez de nos deixarmos induzir em erro por imagens do futuro, impressões otimistas e pessimistas, miragens de uma ciência falaz, tornamo-nos conscientes da responsabilidade”, citada por João Cabral do texto “O homem obreiro se si próprio” (1966)²³⁹, Karl Jaspers discute sobre a responsabilidade pelos atos de liberdade que, às vezes, resultam de impulsos e sentimentos, originários de uma irracionalidade que não dá a possibilidade de reflexão sobre a situação, como é o caso das raspadoras (imaginam o futuro fabuloso que virá do Dr. Sudene) e das raladoras (vivem o pessimismo deste futuro que está por vir).

Na escrita dos esboços d’A *casa de farinha*, João Cabral afirmou que “As raladoras são pessimistas não por consciência, ou experiência social, mas porque são ‘praisers of days gone by²⁴⁰’” (MELO NETO, 2013, p. 69). Por este motivo, o poeta propõe, paralelamente ao conflito otimismo x pessimismo, o conflito “saudosismo x futurismo (?)”; o saudosismo é um “estado-de-espírito mais do que comum a sua gente”, afirmou João Cabral. Desta forma, o extremismo de ideias das raladoras e das raspadoras não modifica a situação. Isto porque cada vez que os carregadores chegam com notícias novas, elas vêm

²³⁸ A situação teatral é uma representação vingativa da nossa própria situação antes da vida, uma representação levada ao extremo, caricatural na comédia, sublime na tragédia. Na vida, ainda conseguimos nos convencer de que estamos salvaguardando algum traço de liberdade, que podemos frustrar o destino. Esse sentimento de nossa liberdade é tão necessário para nós que preferimos não encarar a realidade e mentir a nós mesmos, em vez de confessar nossa submissão absoluta ao Destino. No teatro, diante desses personagens que são como nós, mas livres de nossos medos, ousamos nos tornar lúcidos e objetivos, e tememos uma espécie de alegria um pouco sádica para impor-lhes o domínio da regra do jogo implacável contra o qual nos revoltamos. (Minha tradução)

²³⁹ JASPERS, Karl. *O homem obreiro de si próprio*. Tradução de M. Pinto dos Santos. In: *Humboldt: Revista para o mundo luso-brasileiro*. Ano 6, nº 13. Editora Übersee-Verlag, Hamburgo – Alemanha, 1966. João Cabral extrai o último parágrafo destes texto.

²⁴⁰ De Joyce, João Cabral anota uma expressão, “praiser of days gone by” (algo como, em tradução livre, “admiradores dos dias passados”) - e é dela que vai extrair o pessimismo saudoso das raladoras.

acompanhadas pela expectativa de um fato corresponder às ideias de cada grupo; assim, o poeta pernambucano propicia ao texto dramático uma sequência de “situações”.

L’unité organique et le style

Na escrita de um texto literário, não existem somente as relações entre as formas, uma vez que o escritor deve construir as relações entre o pensamento e a forma para constituir o estilo do texto e consolidar a unidade. Todo texto dramático deve formar um só corpo orgânico, com princípio, meio e fim, onde o final esteja atrelado ao meio e o meio ao início, a partir de uma ação dramática. Para Touchard (1968), o estilo nasce de uma progressão, de um equilíbrio entre as partes, os temas, a regularidade das pausas, a escolha das palavras; elementos ainda não constituídos n’*A casa de farinha*. Do subcapítulo “L’unité organique et le style”, da obra de Pierre-Aimé Touchard, João Cabral citou apenas um trecho:

- “Une pièce peut avoir plusieurs héros, mais à la condition qu’il y ait une unité de sujet, ou tout au moins d’atmosphère”²⁴¹. (TOUCHARD *apud* MELO NETO, 2013, p. 91)

Essa citação (folha 22) possibilitou a João Cabral refletir sobre a questão do herói abordada na folha 18 em “Notas sobre teatralidade (escolhas a evitar)”:

- Teatro é o herói: presente ou ausente-presente. A expectativa não é herói. Por outro lado, um auto assim coletivo e cheio de personagens impede que o espectador se identifique com algum. Botar o Dr. Sudene é importante: mas não creio que ele seja o herói. Foi bom botá-lo para eu poder gozar a Sudene. Mas não creio que ele seja herói: como Godot não é herói. Pensar nisso e ver se teatro é mesmo o herói. (MELO NETO, 2013, p. 73)

A dúvida cabralina neste excerto do manuscrito é em relação à constituição do herói, ou melhor, é sobre como tratar dele em um auto com trabalhadores anônimos, caracterizados pela atividade que executam, e vítimas da engrenagem. A instabilidade da escrita nessa folha manuscrita aparece no momento em que João Cabral afirmou que “Teatro é o herói” e depois “Pensar nisso e ver se teatro é mesmo herói”; isto porque o poeta tem dúvida se em um auto coletivo e cheio de personagens seria possível a identificação do herói pelo espectador. Os únicos personagens que aparecem do começo ao fim são as raladoras e as raspadoras, mas elas não representam o herói, por não conquistarem a empatia do

²⁴¹ Uma peça pode ter vários heróis, mas com a condição de que haja uma unidade de assunto, ou pelo menos uma atmosfera.

leitor/espectador pelo extremismo de ideias que defendem. No auto, a representação destes dois grupos de personagens se dará pela multiplicação das vozes na narrativa, usando o coro repetitivo; não seria o herói coletivo, pois não representam o povo, apenas duas ideias extremas que serão contestadas pelos outros personagens no auto.

Na citação do livro *L'amateur du Théâtre*, Touchard (1968) afirmou que uma peça pode ter vários heróis, mas com a condição de que haja uma unidade de assunto ou mesmo de atmosfera. Isto quer dizer que uma parte dos problemas estilísticos se relaciona ao herói. N'A *casa de farinha*, não há indicações de quem exercerá a função protagônica, ou melhor, quem solucionará os conflitos, já que eles são de origem desconhecida dos trabalhadores da casa de farinha. Assim, o teatro em si talvez pudesse ser o herói, porque a história, a situação e a ação podem determinar os personagens no auto; os trabalhadores não agem sobre os acontecimentos e nem têm ponto de vista sobre a realidade, pois eles não têm consciência de si e nem controlam a situação.

O forneiro também poderia ser o herói, mas só aparecerá após o anúncio do fato real para fazer a síntese no monólogo final sobre a importância da consciência do problema; o Dr. Sudene é um organismo burocrático que João Cabral não tem certeza se aparecerá ou não. Desta forma, neste processo de modernização das casas de farinha, não cabe a presença do herói pela falta de consciência dos dois principais grupos de personagens.

Nos autos *Morte e vida Severina* e *Auto do frade*, Severino e Frei Caneca são heróis, pois lutam por melhores condições de vida e justiça social; em *Dois Parlamentos*, "Festa na casa-grande", o cassaco de engenho (criança, mulher, velho, etc.), embora não assuma a voz no texto, é um herói de sua própria sobrevivência em meio a tanto descaso da casa-grande que lhe descreve com certa indiferença: "O cassaco de engenho/ de longe é como gente"; "Em tudo é como homem,/ só que de menos preço" (MELO NETO, 1997, p. 267). N'A *casa de farinha*, ainda não há herói definido, talvez isso tenha a ver com o fato de o poema não ter sido concluído por João Cabral; o que lemos é a construção da psicologia dos personagens e o papel que cada um desempenha no auto por meio da estrutura dialética.

N'A *casa de farinha*, João Cabral atenta-se sobre a unidade do assunto antes de começar a escrita dos rascunhos da redação em "Coisas que o texto deve deixar claro":

- que é a última vez que trabalham.
- que por isso há tanto trabalho.
- que por isso há tanta gente; que não sabe como vai caber tanta gente.
- que por isso trabalham de mutirão.
- que vão ter de acabar tudo naquele dia, por ser o último.

- que as raspadoras limpam a mandioca, embelezam a mandioca: daí seu otimismo.
- que as raladoras desmancham, destroem a mandioca numa massa: daí seu pessimismo.
- que o prensador, o quebrador, os carregadores, etc. todos têm uma psicologia mimética do trabalho que fazem (deixar isso claro no texto, e não na marcação).
- que estão esperando novas notícias dos carregadores: quando os carregadores vierem, veremos, etc.; ou: pedir a eles, ao se retirarem, que tomem tal e tal providência para apurar a verdade, etc.
- que as raspadoras têm uma imaginação curta, determinada pela pobreza da vida dela, etc.
- que as raspadoras estão-por-cima, na fase em que estiverem com a razão; que as raladoras estão por cima na outra fase, etc.
- que a discussão entre o prensador e o quebrador não se resolve, empata. (MELO NETO, 2013, p. 59)

Nessa folha manuscrita, o poeta pernambucano tenta reunir todas as ideias desenvolvidas até o momento no auto e encadeá-las com os motivos do fechamento da casa de farinha que determinarão a fala e a ação dos personagens, a fim de tentar trazer a harmonia entre as partes. A ação só será unificada quando toda a matéria narrativa estiver organizada em torno de uma história principal, pois o que temos nos manuscritos são só ideias ainda em processo.

Embora a teoria teatral do livro *L'amateur du théâtre*, de Pierre- Aimé Touchard, esteja presente n'*A casa de farinha*, João Cabral não é um sujeito que teoriza em seus poemas, porque não produz obra científica e objetiva; a forma é determinada pelo contexto do escritor que não indica um rótulo arbitrário, pois ele se coloca subjetivamente para refletir sobre o processo de modernização no Nordeste, assim como fez com outras obras da mesma estirpe: *O cão sem plumas* e *O rio*. Assim, o aprendizado teatral cabralino surge de sua própria obra como destacamos na comparação d'*A casa de farinha* com *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade*²⁴².

A teoria teatral de *L'amateur du Théâtre* não justificou a escrita deste manuscrito, mas possibilitou refletir sobre alguns aspectos da forma tais como o movimento, a ação e a situação dos personagens e a unidade orgânica e o estilo da obra. Na impossibilidade de ler a obra publicada, as questões referentes ao personagem, ao enredo, à construção da forma e à

²⁴² “Usar diálogos, triálogos, poli..., monólogos etc. E coros, como os meus. Conforme o caso e a necessidade, funcionalmente. Mas sem preocupação de simetria como no auto de Natal”. (MELO NETO, 2013, p. 75); “Tentar ver se é possível o choque dramático não individual, mas em grupo. Assim usando a técnica do coro repetitivo de M. e V.S., em que cada gente “acrescenta” o que o anterior disse, tentar um tipo de conflito dramático novo: sucedendo-se no tempo, sem bate-boca de [...], etc. (MELO NETO, 2013, p. 101); “Usar em cada unidade de coro – opinião a repetição, como em M. e V.S.” (MELO NETO, 2013, p. 101); “A C. de F.: fazer assonantando: em quadras e dísticos, usando as repetições (como na cena do enterro de M e V. S.) entre os grupos”. (MELO NETO, 2013, p. 105).

escrita dos diálogos podem ser lidas à luz dos manuscritos e das obras *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade*. Enquanto o texto literário oferece uma história sequencial que leva até o desfecho, este manuscrito põe o leitor em contato com variações referentes às mudanças de estilo, personagens, enredos, etc., que abrem múltiplos universos para a leitura.

Neste estudo da relação de João Cabral com o poema dramático, penetramos na história dramatúrgica cabralina que teve início com os trabalhos de tradução das peças de origem espanhola: *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico García Lorca e *Os Mistérios da Missa*, de Pedro Calderón de la Barca, pela convivência com Maria Clara Machado e Martim Gonçalves; o poeta também conviveu com membros do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Gráfico Amador e com Ariano Suassuna em Recife; prestigiou a encenação de *Morte e vida Severina* e *O & A* pelo Tuca; além da escrita de suas obras *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade*; momentos que, de certa forma, influenciaram a escrita dos manuscritos *A casa de farinha*.

Algumas diferenças entre *A casa de farinha* e os poemas dramáticos *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade* podem, contudo, ser apontadas, além do fato que *A casa de farinha* não é uma obra acabada. Um destes elementos é temático: o contexto do processo de modernização das casas de farinha, que representa a cultura e a memória coletiva do fazer farinha artesanal, e que o poeta elegeu como história e o estilo que daria unidade ao tema. No entanto, os trabalhadores desta casa enfrentarão os mesmos problemas sociais dos personagens das demais obras teatrais do poeta: a industrialização, o latifúndio, a opressão que integram um contexto nordestino maior. Assim, a escolha do texto dramático para representar estas dificuldades socioeconômicas do nordestino é realizada em função da opção estética do poeta que anseia por uma comunicação direta com a coletividade, por meio de uma linguagem poética e teatral.

Este percurso possibilitou considerar não apenas a obra fechada em si, como também a situação histórica pertencente a João Cabral, para depois seguir interpretando os manuscritos em relação a sua própria obra e a teoria teatral de Pierre-Aimé Touchard. Isto não significa dizer que precisamos do conhecimento “biográfico”, no sentido do eu do autor, para compreender a obra; mas existe uma tensão entre criação literária e realidade. Para Hamburger (2013), a criação literária é coisa diferente da realidade, mas a realidade é o material da criação literária; “a relação ficção e realidade aponta tacitamente na direção da literatura narrativa e dramática, sem, porém, limitar o conceito de ficção, consciente e expressamente, a estes gêneros”. (HAMBURGER, 2013, p. 2). Assim, na retomada do auto medieval, João Cabral recupera do passado coletivo a voz da existência humana.

4 PERSPECTIVAS DE LEITURA DO MANUSCRITO *NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA*

Notas sobre uma possível A casa de farinha é o projeto de um livro inacabado que demonstra a imprevisibilidade do processo criativo de João Cabral pelos traços de rasura, reescritos marginais e interlineares e pelas escolhas e reflexões que o poeta realiza nos esboços de escrita sobre os personagens, os temas e subtemas do auto. A ideia de escolha, não só muda a conotação do *hasard* do poeta pernambucano, como também revela uma questão prática do fazer cabralino, um momento que teria que ser ultrapassado na obra final, como algo que depende da subjetividade do criador, mas não foi concluído. O discurso da Poética de Mallarmé considera o *hasard* como o ponto mais racional da criação poética, uma vez que não há motivos para se escolher esta ou aquela palavra ou forma definitiva. Esse drama da racionalidade em Mallarmé será tematizado em seu discurso teórico e não nos próprios poemas, portanto, a racionalidade do poeta francês é lógica, porque progride por meio de normas e permanece no nível teórico, produzindo conceitos; diferentemente, em João Cabral, a racionalidade conduz a reflexões do pensamento no processo de escrita de suas obras poéticas para a escolha do que e como um objeto/tema será representado em sua obra. Essa escolha está no nível estético e imaginativo e não no nível teórico, portanto, é subjetiva e está presente nas folhas manuscritas d'*A casa de farinha*, onde o leitor pode explorar as marcas visíveis do processo de construção da poética cabralina.

Desta forma, ao ser publicado, o livro *Notas sobre uma possível A casa de farinha* pode ser lido, por isso, há possibilidade de ler este material sob duas perspectivas de leitura: ler pelo inacabamento da obra (rascunhos, fichamentos de leitura e a construção da voz dos trabalhadores da casa de farinha nos primeiros versos); ler pelo conjunto da obra cabralina (ideia de dualidade: tradicional *versus* moderno; pessimismo *versus* otimismo, etc.). Pavis (2017) afirmou que a dificuldade de formalização dos modos de recepção da obra está relacionada à heterogeneidade dos mecanismos em jogo (estético, ético, político, psicológico, linguístico, etc.); no manuscrito *A casa de farinha*, a leitura se cristaliza pelos aspectos estéticos (dramatização teatral e imprevisibilidade do processo criativo)²⁴³ e éticos (crítica política, crítica à modernidade, ao estado centralizado na figura do Dr. Sudene), estes últimos aspectos permitem nos aproximar da leitura d'*A casa de farinha* por meio de suas outras obras. Isto quer dizer que o percurso inverso (da hipótese do texto acabado ao manuscrito)

²⁴³ Elementos estudados nos capítulos 2 (imprevisibilidade) e 3 (dramatização teatral) que possibilitaram aprofundar estas questões neste capítulo 4.

também é necessário para compreender os aspectos éticos da obra poética, já que é “só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio”. (ISER, 1996, p. 51). No entanto, da leitura do texto, tomada como pura descrição de um objeto no sentido de memorizar, não resulta o conhecimento do objeto de que o texto fala (FREIRE, 1989); para Iser (1996), os atos de apreensão são orientados pelas estruturas do texto, mas não completamente controlados por elas. “É preciso, no entanto, levar em conta que os textos ficcionais constituem seu próprio objeto e não copiam objetos já dados”. (ISER, 1996, p. 57)

Wolfgang Iser (1996) afirmou que “a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto²⁴⁴, nem às disposições caracterizadoras do leitor” (ISER, 1996, p. 50), por isso, a obra literária se realiza na convergência do texto com o leitor. Desta forma, os manuscritos d’*A casa de farinha* se constituirão como texto na medida em que há leitores que tendem a deixar alguma iniciativa interpretativa, já que compreender é uma atividade colaborativa que se dá na interação entre autor-texto-leitor. Por este motivo, no segundo capítulo, destacamos a importância da publicação dos manuscritos realizada por Inez Cabral, pois, por meio do leitor, este material adquiriu existência e poderá ser interpretado, seja pela leitura desses manuscritos por si só ou mesmo com o subsídio do conjunto da obra do poeta.

O ato de ler (leitura do texto e leitura do mundo) implica sempre percepção crítica, interpretação e reflexão do lido, ou seja, o contato estético com a obra nos permite o estudo das sensações e vestígios da obra de arte no sujeito (PAVIS, 2017) mais a experiência de mundo do leitor. Isto quer dizer que certas categorias do texto são apreendidas na relação do sujeito com o objeto estético, ou seja, o leitor recria a significação da obra de acordo com os seus estímulos e o comprometimento com sua própria “pista hermenêutica” (PAVIS, 2017). Na leitura de mundo das casas de farinha, João Cabral reflete sobre a modernização do fazer farinha de mandioca; processo industrial que não inclui os trabalhadores das casas de farinha e elimina uma tradição artesanal e cultural transmitida de geração a geração. Nesta escrita, o poeta pernambucano expõe sua própria voz (reflexão subjetiva) e uma voz (dos trabalhadores) apagada pela industrialização, mas que se faz ouvida desde os rascunhos de ideias até a escrita inicial dos versos; é uma voz que comunica a emoção da obra e o falar de

²⁴⁴ O texto enquanto tal apenas oferece diversos “aspectos esquematizados” pelos quais o objeto da obra pode ser produzido, enquanto a própria produção se torna um ato da concretização. Daí segue: a obra literária tem dois polos que podem ser chamados polos artístico e estético. O polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. (ISER, 1996, p. 50)

um povo. Em meio a estas vozes presentes no texto, o leitor, como destacou Nogueira (2018), também faz uso de sua voz ao tocar a palavra. “O leitor dá sua voz à palavra e ao mesmo tempo deixa sua voz ser atravessada pelas vozes do texto, fazendo da leitura uma ‘operação vocal’ que, não contraditoriamente, é também uma operação de escuta: a escuta de uma voz da linguagem”. (NOGUEIRA, 2018, p. 68).

Estas considerações iniciais sobre a leitura dos manuscritos nos conduzem ao desenvolvimento de duas perspectivas de leitura. No primeiro momento deste capítulo, pretendemos ler os fichamentos de leitura de João Cabral (processo objetivo e reflexivo) que embasaram a reflexão poética de João Cabral para planejar e escrever *A casa de farinha*; juntamente com a voz dos trabalhadores da casa de farinha na escrita dos primeiros versos do auto. Aceitando a reflexão de Zumthor ao incluir de modo determinante a voz na leitura literária, Erich Soares Nogueira (2018) afirma que a leitura literária:

Corresponde a uma interação que se realiza como tomada efetiva do texto pelo sujeito, que faz soar a singularidade de sua voz na palavra lida, e como um “desapossamento”, por assim dizer, dessa mesma voz em sua abertura à voz da linguagem literária e às vozes narrativas que ali se enunciam. Isso significa que, já no interior do jogo ficcional, o leitor deve ativamente criar e receptivamente escutar as vozes desses *outros* – os narradores e as personagens –, que passam a povoar a leitura e fazem dela, de fato, um discurso polifônico. É assim que usuais categorias da ficção, quase sempre neutras e abstratas, podem se concretizar como presenças efetivas, em uma espécie de virtualidade que se adensa nesse fluxo a que chamamos leitura. (NOGUEIRA, 2018, p. 69-70)

Isto quer dizer que é no uso da linguagem que se manifestam as particularidades estilísticas e éticas do escritor que, por sua vez, constrói a voz dos personagens inserida em um contexto sociocultural. Por isso, há impossibilidade de ler o texto apenas como decodificação de um grafismo tendo em vista a coleta de uma informação, pois, como afirmou Zumthor (2014), há elementos não informativos que têm a propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal.

No segundo momento deste capítulo, pretendemos verificar a presença da dualidade (tradicional e moderno; otimismo e pessimismo) na obra cabralina como perspectiva de leitura de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, uma vez que a reflexão de João Cabral nestes manuscritos está presente em seus poemas-livros sobre o processo de modernização dos engenhos de cana-de-açúcar²⁴⁵ e a origem do mal que atinge o povo nordestino. Esse percurso nos possibilita realizar uma leitura mais aberta da obra cabralina: do livro acabado ao manuscrito e do manuscrito ao livro acabado.

²⁴⁵ No capítulo 3, destacamos que algumas questões do manuscrito *A casa de farinha* sobre a forma teatral foram possíveis de serem lidas a partir dos livros do próprio João Cabral.

4.1 Leituras cabralinas e a composição da voz no manuscrito *A casa de farinha*

O texto literário situa-se entre duas interseções: a primeira se dá entre texto e realidade; a segunda entre texto e leitor²⁴⁶. N' *A casa de farinha*, a intersecção texto-realidade está presente nos elementos pré-textuais do manuscrito, ou seja, nas leituras realizadas por João Cabral para contextualizar o assunto a ser abordado. A relação texto e leitor neste manuscrito recebe outra conotação, pois, na leitura desse material, o leitor não só estabelece um vínculo com o texto em criação, como também com a realidade lida e contextualizada pelo escritor. Por esse motivo, nesta parte da tese, estudaremos, no primeiro momento, as leituras realizadas por João Cabral que integram o repertório a ser refletido pelo poeta sobre a realidade das casas de farinha. Esses fichamentos de leitura mostram o contexto cultural e socioeconômico em torno do fazer farinha de mandioca e serão combinados imaginativamente por João Cabral para refletir sobre a natureza humana dos trabalhadores diante do processo de modernização do fazer farinha de mandioca. No segundo momento, leremos a construção da voz dos trabalhadores nos primeiros versos escritos por João Cabral.

Nos manuscritos *A casa de farinha*, verificamos que o texto resulta de um sistema de referências escolhidas pelo escritor para a apreensão de um tema; visíveis no projeto manuscrito dessa obra, isto é, geralmente quando lemos um texto literário, não imaginamos as inúmeras referências que antecedem sua escrita. Desta forma, o estudo dos textos lidos por João Cabral importa para contextualizar a realidade refletida nos manuscritos para, posteriormente, ler a singularidade da voz cabralina no processo de criação das múltiplas vozes dos trabalhadores da casa de farinha.

4.1.1 Leituras cabralinas: múltiplas vozes no processo criativo d' *A casa de farinha*

No segundo capítulo sobre a organização dos manuscritos, ressaltamos que as citações se relacionam com o texto em criação, produzindo um material de suporte para contextualizar a realidade representada no texto pelo poeta e refletir sobre as questões humanas (leitura literária e filosófica)²⁴⁷ que estavam sendo discutidas e lidas pelo poeta na época de escrita do auto *A casa de farinha*, ou seja, o poeta segue um percurso objetivo-subjetivo. Nesta parte da tese, pretendemos verificar o conteúdo destas múltiplas leituras para

²⁴⁶ Reflexão realizada a partir dos livros de Wolfgang Iser.

²⁴⁷ Esta pesquisa documental já foi referida por outros críticos sobre a composição de *Morte e vida Severina* (livro sobre Folclore) e *O rio* (pesquisa cartográfica).

a construção da voz dos trabalhadores da casa de farinha, isto é, a maneira como elas são inseridas no processo de escrita do auto *A casa de farinha* para mapear a realidade histórico-social. Isto mostra que a obra cabralina não surge do acaso, exigindo do poeta uma leitura documental prévia, e não existe obra de arte fora do espaço cultural e histórico, ou seja, o escritor “elabora sua obra a partir dos meios de que dispõe, mas também a partir das reais condições de produção, isto é, da visão do homem e da imagem da época”. (PAVIANI, 1991, p. 33).

Nas obras concluídas e publicadas, as decisões seletivas do escritor não estão explícitas para o leitor, por isso, ele precisa motivar e rastrear as pistas destas decisões seletivas do texto transcodificando os valores que conhece (ISER, 1996) sobre a realidade representada no texto ficcional em um processo de mediação entre leitor e realidade. N’*A casa de farinha*, é possível ler a seleção de realidades extratextuais e as alusões literárias enquanto elementos centrais do repertório do texto. Nas leituras realizadas por João Cabral, há uma diversidade de textos distintos sobre realidade e estética, por isso, separaremos estas leituras em histórico-reais e literárias e filosóficas. No primeiro caso, elas estão concentradas no momento embrionário de escrita de ideias mais objetivas do auto; no segundo, no processo imaginativo e de reflexão do auto, integrando a fase criadora de João Cabral, de acordo com a organização proposta no segundo capítulo²⁴⁸.

Desta forma, este manuscrito nos possibilita ler não somente a escrita dos versos iniciais da obra, como também as múltiplas vozes que suscitaram as reflexões de João Cabral sobre as casas de farinha, além do ponto de vista estético. Começaremos pelas leituras histórico-reais que fazem parte das primeiras coisas lidas e sabidas por João Cabral e seguiremos depois pelas literárias e filosóficas.

Leituras histórico-reais

A história na literatura não se limita às crônicas, às biografias e aos romances; ela está presente também nos textos teatrais e poéticos de caráter reflexivo e narrativo. “Os poetas têm sido a memória de seus povos”, como afirmou Octavio Paz no livro *A outra voz* (1993). Homero canta os efeitos de uma idade heroica e conta o que aconteceu há muitos anos; “para

²⁴⁸ As leituras histórico-reais estão concentradas nas folhas 1, 2, 3, 4 e 13; as leituras literárias e filosóficas, nas folhas 11 (referência mais objetiva ao personagem Godot), 33, 34, 36 e 50. Nesta parte da tese, não incluiremos os fichamentos sobre a teoria teatral de Pierre-Aimé Touchard, porque já foram discutidas no terceiro capítulo.

ele não existe o futuro: vive numa sociedade imóvel com os olhos fixos em um passado que é o modelo e a fonte do presente”. (PAZ, 1993, p. 108-109).

João Cabral, em seus poemas, se posiciona diante do real (histórico ou não), mas não se limita a representá-lo, porque o interpreta e introduz nele um novo sentido que pode contribuir para a história, seja ela pernambucana-brasileira ou de outra nação onde viveu e visitou. Por este motivo, seus poemas assumem aspectos de crônicas de viagem com descrição direta, listagem de lugares com detalhes, como afirmou Flora Sussekind (1998)²⁴⁹. Embora os poemas cabralinos apresentem componentes de uma realidade, fruto de pesquisa documental e vivências do poeta, o processo imaginativo transformará esta realidade, mesmo que haja indicações temporais, geográficas e históricas que marcam a historicidade do texto, dando a ideia de qual realidade se trata.

As leituras histórico-reais do manuscrito *A casa de farinha* contextualizam um momento histórico e estão concentradas nas folhas iniciais; momento em que João Cabral colhe informações para, posteriormente, interpretá-las e construir a psicologia-ideologia dos personagens, o enredo e os conflitos que marcam a dualidade das raspadoras *versus* raladoras. Por este motivo, nos interessa analisar estes documentos histórico-reais, de acordo com a organização proposta no segundo capítulo, para verificar o tratamento dado a estas informações históricas no processo criativo, ou seja, na construção do texto ficcional.

1) Duas notas dadas por Tulio, primo de João Cabral, sobre a fábrica de farinha purificável de Pumaty (ordem de organização: 1 e 2)

Notas sobre a fábrica de farinha purificável de Pumaty²⁵⁰

- Dadas por Tulio
 - Uma fábrica dessas poderá ser usada como assunto de conversa, com a conotação de coisa de grande progresso, etc.
 - descascador: era um rolo de taliscas de madeira; jogava-se a mandioca dentro e ele rodava; o atrito da mandioca tirava a casca delas.
 - picadores: espécie de navalhas: tirava lascas, lapas de mandioca que se jogava dentro deles (talvez como nas navalhas de uma usina de açúcar).
 - prensa: hidráulica, separava a goma, a manipueira e a mandioca seca e raspada.
 - forno: a raspa ia para o forno para acabar de secar.
 - moinho: transformava a raspa em pó, fino como talco.
- (MELO NETO, 2013, p. 81)

²⁴⁹ Texto “Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral” do livro *A voz e a série*.

²⁵⁰ Não faremos transcrição diplomática dos textos apresentados nesta parte da tese.

Notas (dadas por Tulio)

- Em Pernambuco não se usa tipiti. A massa é esmagada no próprio cocho. Às vezes botam uma estopa.
- o rodo do forneiro: como um pau de croupier de roleta.
- o J.[ileg.], de Carpina, que já tem uma casa de farinha movida a eletricidade.
(MELO NETO, 2013, p. 83)

Essas duas notas dadas por Tulio Cabral mostram dois momentos do processo de modernização do fazer farinha de mandioca: na primeira nota, a fábrica purificável de Pumaty representa o grande progresso; na segunda, ainda há a casa de farinha, mas ela é movida a eletricidade sem o uso de animais. Na segunda, João Cabral já destaca algumas diferenças regionais no uso dos aviamentos na casa de farinha: “Em Pernambuco não se usa tipiti. A massa é esmagada no cocho. Às vezes botam uma estopa” (MELO NETO, 2013, p. 83). Isto quer dizer que, no método artesanal²⁵¹, há algumas variedades regionais nos modos de fazer farinha de mandioca.

Na primeira nota, em meio à descrição dos aviamentos utilizados no processo industrial do fazer farinha de mandioca em Pumaty (descascador, picadores, prensa, forno, moinho), a frase “Uma fábrica dessas poderá ser usada como assunto de conversa, com a conotação de coisa de grande progresso, etc.” integra uma parte da imaginação de João Cabral que pretende usar esta realidade como assunto de conversa inserida no diálogo dos próprios personagens na escrita do auto. Mais do que assunto de grande progresso, pela alta capacidade de produção, Pumaty²⁵² representa a modernização não só das casas de farinhas (início da produção em 1937)²⁵³, como também dos engenhos de cana-de-açúcar desde 1888²⁵⁴; tema já presente no referencial poético cabralino.

²⁵¹ No segundo capítulo, apresentamos uma tabela comparativa que já mostra as diferenças do método artesanal e o industrial do fazer farinha de mandioca.

²⁵² “Situada no município de Palmares (Joaquim Nabuco), foi fundada entre 1888 e 1889, com a denominação de *Usina Central Bom Gosto*, pelo senhor de engenho José Alves da Silva, no local do antigo engenho central de mesmo nome. Em 1916, a usina foi reconstruída e seus proprietários, os herdeiros de José Alves, João Davi Madeira e João Oliveira, mudaram seu nome para Usina Rio Preto. Só em 1920, o nome passou a ser Usina Pumaty. Em 1929, pertencia à firma Tancredo, Costa & Cia, possuía quatro propriedades agrícolas (Pumaty, Bom Gosto, Solidão e Colombo), quatro quilômetros de via férrea, uma locomotiva e 30 vagões. Seus proprietários Romero, Marcelo e Túlio Cabral da Costa conseguiram transformar a usina em uma das maiores da região, construindo também uma destilaria de grande porte”. GASPARG, Lúcia. *Usina Pumaty*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>> Acesso em: 5 março 2017.

²⁵³ Em 1937, a usina instalou uma fábrica de farinha panificável, porém por falta de mercado e excesso de produção, foi desativada aumentando a crise da usina.

²⁵⁴ Na safra de 1994-1995 produziu 1.500.000 sacos de açúcar e 30.000 litros de álcool.

Estas duas referências histórico-reais sobre o universo da modernização das casas de farinha serviram de base para outras pesquisas documentais apreendidas por João Cabral, mas agora sobre o método artesanal de fazer farinha.

2) Gustavo Barroso²⁵⁵, *Terra do Sol*, citado por Oswaldo Lamartine de Faria²⁵⁶ (ordem de organização: 3)

“A mandioca, entulhada no meio da casa, é, comumente, raspada por mulheres sentadas no chão, armadas de quicés. Uma raspa a raiz até o meio, outra acaba de raspá-la²⁵⁷...

Raspada a mandioca, ralam-na num caititu de lata, preso a uma espécie de mesa com bordas, o cevador, e acionado pela polia de relho de uma grande roda, que chia irritante, tangida por dois homens²⁵⁸... Em algumas fazendas, move-o uma bolandeira, grande roda puxada por bois ou burros. Aquela papa de mandioca ralada, a massa, vai então para a prensa, enorme armação de madeiras rijas, o braço ou parte superior de pau-d’arco empenado, as virgens, madeiras de sustentamento, de aroeira; tudo de grande força e de grande rusticidade. A mandioca, encartuchada em palhas de carnaúba é depositada numa parte funda, uma espécie de caixa, armada na mesa de prensa, e espremida por um grosso e pesado chaprão, empurrada por um brinquete, um toro curto de forte madeira. O braço da prensa, abaixando-se vagarosamente por meio de um alto parafuso feito de grosso cerne, movido pelo preenseiro, pesa no brinquete que vai empurrando o chaprão sobre a massa²⁵⁹.

Depois de impressada a massa, e peneirada no cocho é torrada num grande forno de alvenaria, com as fendas dos tijolos largos mal tapadas de barro. Mexe-a com uma longa vara um mestiço indolente, o forneiro, mascando o mapinguim, resmungando em voz baixa toscos versos do sertão, rindo simiescamente das prosas das raparigas da tulha, de quando em quando tossindo sobre a farinha alvadia, à inaturalável afumadura da lenha resinosa, escapando-se pelas frinchas da malfeita parede’.

Gustavo Barroso, *Terra do Sol*

Citado por Oswaldo Lamartine de Faria, “Conservação de Alimentos nos Sertões do Seridó”.

²⁵⁵ Gustavo Barroso, professor, ensaísta e romancista, nasceu em Fortaleza, CE, em 29 de dezembro de 1888, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 3 de dezembro de 1959; foi o terceiro ocupante da Cadeira 19 na Academia Brasileira de Letras, eleito em 8 de março de 1923. Estreou na literatura, aos 23 anos, usando o pseudônimo de João do Norte, com o livro *Terra de sol*, ensaio sobre a natureza e os costumes do sertão cearense. Além dos livros publicados, sua obra ficou dispersa em jornais e revistas de Fortaleza e do Rio de Janeiro, para os quais escreveu artigos, crônicas e contos, além de desenhos e caricaturas. A vasta obra de Gustavo Barroso, de 128 livros, abrange história, folclore, ficção, biografias, memórias, política, arqueologia, museologia, economia, crítica e ensaio, além de dicionário e poesia. Pseudônimos: João do Norte, Nautilus, Jotanne e Cláudio França. Disponível em <http://www.academia.org.br/academicos/gustavo-barroso/biografia>. Acesso em 05 maio 2019.

²⁵⁶ FARIA, Oswaldo Lamartine de. *Conservação de alimentos nos sertões do Seridó*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Ministério da Educação e Cultura, 1965.

²⁵⁷ Continuação do texto interrompido por João Cabral: “Quando apostam para ver quem vence ligeiramente na raspagem, chamam ‘jogar capote’. ‘Jogar capote’ é o divertimento preferido dos namorados nesses dias, numa amorosa emulação, para ver quem leva o outro de vencida”. (BARROSO, 2006, p. 43)

²⁵⁸ Continuação do texto interrompido por João Cabral: “robustos, nus da cintura para cima, untados de suor, com músculos que reluzem, como tendões de bronze, no esforço”. (BARROSO, 2006, p. 43)

²⁵⁹ Continuação do texto interrompido por João Cabral: “Por baixo da prensa, de uma frincha, escorre a manípueira esverdinhada – o sumo venenoso da mandioca triturada e espremida” (BARROSO, 2006, p. 43)

Deste autor: “A desmancha ou farinhada ainda hoje pouco difere de uma região para outra nos sertões do Nordeste. O aviamento é montado em telheiros aguentados por colunas de madeira ou alvenaria”. (MELO NETO, 2013, p. 79)

Enquanto as notas dadas por Tulio Cabral expressam a modernidade dos aviamentos utilizados na fabricação de farinha; essa citação do livro de Gustavo Barroso, *Terra do sol*²⁶⁰ (publicado em 1912), descreve a rústica simplicidade dos aviamentos de uma casa de farinha: maquinários primitivos, os processos dificultosos e atrasados de uma desmancha ou farinhada que, segundo o autor, pouco diferem de uma região para outra nos sertões do Nordeste. Nesta região, segundo o autor, a técnica de fabricação de farinha de mandioca permaneceu quase a mesma da época da colonização, com o aperfeiçoamento de apenas alguns instrumentos como a prensagem e o ralo que foi substituído pelo caititu ou rodete.

Carlos Borges Schmidt, no livro *Lavoura caiçara* (1958)²⁶¹, também cita este mesmo trecho fichado por João Cabral, que aparece citado em Oswaldo Lamartine, e afirma que, assim como no Nordeste, no litoral paulista a “desmancha” ou “farinhada” se denomina pela colheita e a transformação da mandioca.

O livro *Terra do sol* foi concebido em contato com o homem, o meio e as coisas do sertão, com tudo o que constitui o sertanejo e a sua motivação psicológica, as suas formas de ser, a sua tradição, a sua economia e o seu destino. É um livro de 1912, estruturado a partir de cinco capítulos: “O meio”²⁶², “Os animais”²⁶³, “O homem”²⁶⁴, “A arte”²⁶⁵ e “A lenda”²⁶⁶; onde o escritor dialoga com os temas da terra, dos animais e do homem em sua arte primitiva, além das peculiaridades sociais e domésticas, sobretudo da vida cearense. Informações que desencadearam processos reflexivos e imaginativos em João Cabral para representar a saga anônima destes trabalhadores.

Na obra de Gustavo Barroso, podemos ler não apenas um texto descritivo, mas o modo como o escritor capta o contato do homem com o meio, ou seja, com a produção do

²⁶⁰ O trecho citado por João Cabral ocupa as páginas 42 e 43 do livro *Terra do sol* de Gustavo Barroso, na parte “O meio”, no subcapítulo III – “O roçado (a agricultura)”. O livro, definido como obra de sociologia sertaneja, se originou de uma série de artigos publicados no *Jornal do Brasil* nas páginas do suplemento literário e descreve em detalhes as etapas do processo artesanal de mandioca com foco no Ceará.

²⁶¹ Páginas onde podemos ler esta citação no livro de Carlos Borges Schmidt: 37 e 38.

²⁶² Subcapítulos: “Seca e inverno (a terra)”; “A entrega (a pecuária)”; “O roçado (a agricultura)”.

²⁶³ Subcapítulos: “O cachorro”; “O cavalo”; “O gado”; “As avoantes”.

²⁶⁴ Subcapítulos: “Tipos desaparecidos (passadores de gado)”; “Tipos anormais (cangaceiros e curandeiros)”; “Tipos normais (sertanejos, fazendeiros e vaqueiros)”.

²⁶⁵ Subcapítulos: “A fazenda (arquitetura)”; “Os ferros (desenho)”; “As cores”; “Os divertimentos (música e dança)”; “A poesia”.

²⁶⁶ Subcapítulos: “Lendas relativas ao mundo natural”; “Lendas relativas ao mundo sobrenatural”.

alimento: toda uma tradição e costumes que serão perdidos com o processo de modernização das casas de farinha. O tema é a história, mas no nome do livro, *Terra do sol*, lemos a paisagem nordestina da seca tão retratada nos poemas cabralinos. Desta forma, este livro não é apenas um registro histórico, como também sociológico, porque procura entender a relação do homem com a terra.

3) Texto informativo - “O impacto da Sudene” (ordem de organização: 4)

O IMPACTO DA SUDENE

“A SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste) foi criada em 1959 com o objetivo de:

1 – Aumentar a renda **per capita** do Nordeste a um ritmo que diminua progressivamente as diferenças em relação ao Centro-Sul.

2 – Promover a integração especial e setorial da economia nordestina para evitar distorções locais de crescimento e integrar o Nordeste cada vez mais na economia brasileira.

3 – Criar novas oportunidades em emprego, a fim de absorver o crescimento da população ativa e diminuir o **déficit** existente.

4 – Alargar as possibilidades de acesso aos benefícios do desenvolvimento para propiciar a todos um mínimo de oportunidade de realização pessoal e melhores condições de mobilidade social.

Em seis anos de atividades, vem apresentando um saldo positivo de realização. Assegurou condições para a criação, na região, de 100.000 novos empregos industriais, mediante a adoção de uma política de incentivos fiscais e outras formas de ajuda direta. Ajudou a financiar sistemas de energia elétrica que permitiram duplicar a demanda do último quinquênio. Em convênio com Estados e com os órgãos locais de Aliança para o Progresso, criou oportunidades para 80.000 novas matrículas de crianças em idade escolar e melhorou as condições de ensino para 100.000 escolares. Treinou mais de 2.000 técnicos de nível universitário e os colocou à disposição da região. Procedeu ao levantamento do potencial de aproveitamento econômico de 17 vales do Nordeste, para fins de colonização, recolonização em agricultura diversificada e irrigação intensiva. Auxiliou a pavimentar ou a construir cerca de 3.000 quilômetros de rodovias, ligando os centros de produção aos de consumo e a região às demais do País. Apoiou a criação de mais de 250 novas indústrias”. (MELO NETO, 2013, p. 77)

O texto “O impacto da Sudene” é o divisor de águas de dois momentos históricos que serão representados no auto inacabado *A casa de farinha*: o processo artesanal (texto de Gustavo Barroso) e o industrial (notas do Tulio Cabral).

A Sudene foi criada em 1959, mas a modernização das casas de farinha já havia iniciado, como lemos nas duas notas dadas por Tulio Cabral sobre a fábrica purificável de

Pumaty, que começou a fabricar farinha de mandioca em 1937, e sobre a casa de farinha movida à eletricidade. No entanto, o projeto da Sudene era de uma intervenção do estado no Nordeste com o objetivo de promover e coordenar o desenvolvimento da região, fortalecendo a industrialização para diminuir as diferenças entre o Nordeste e o Sul-Sudeste. Dos quatro objetivos apresentados pela Sudene no texto citado, dois envolvem pessoas:

3 – Criar novas oportunidades em emprego, a fim de absorver o crescimento da população ativa e diminuir o **déficit** existente.

4 – Alargar as possibilidades de acesso aos benefícios do desenvolvimento para propiciar a todos um mínimo de oportunidade de realização pessoal e melhores condições de mobilidade social.

Segundo a análise do sociólogo Francisco de Oliveira²⁶⁷, a Sudene falhou, uma vez que o número de empregos industriais criado foi insuficiente para resolver os problemas estruturais da região, os padrões de miséria foram mantidos e as migrações não cessaram²⁶⁸. Em termos de concentração de renda, nada mudou, pois, a Sudene atendeu aos interesses de uma elite regional: grandes fazendeiros e investidores. A falta de consciência dos trabalhadores sobre as mudanças ocorridas com o processo de modernização das casas de farinha será o mote para pensar o impacto da Sudene no auto *A casa de farinha* que atende ao interesse do coronel-dono das “palhoças de aluguel”.

4) *Lavoura caiçara* de Carlos Borges Schmidt²⁶⁹ (ordem de organização: 13)

- Carlos Borges Schmidt, “Lavoura caiçara”.

“Façamos uma pequena recapitulação, quanto ao tempo gasto no serviço de desmancha. Começando o trabalho de raspar às 6 horas da manhã, quatro pessoas, às 8 horas duas delas vão ralar, e às 10 horas as outras duas terminam de raspar. A essa altura, já tem massa pronta para fornecer. Às 14 horas terminam o serviço de ralar. Às 20 horas termina o fornecimento.

²⁶⁷ Recém-formado sociólogo, Francisco de Oliveira foi integrante do primeiro grupo de servidores da Sudene e escreveu o livro *Elegia para uma re(li)gião* (1977) e outros textos dedicados a rever a trajetória da Superintendência e suas consequências.

²⁶⁸ “O apoio do governo dos Estados Unidos ao plano quinquenal da Superintendência, que previa um generoso aporte financeiro, justificava-se, sobretudo, pelo incentivo a projetos que pretendiam atender às demandas mais imediatas dos trabalhadores rurais, de tal modo que sufocasse o avanço de movimentos radicais organizados, como as Ligas Camponesas. Era necessário esvaziar o barril de pólvora” (MENDES, Flávio da Silva. No olho do furacão: Celso Furtado e Francisco de Oliveira nos primeiros anos da Sudene. *Lua Nova*, São Paulo, 100: 283-311, 2017).

²⁶⁹ SCHMIDT, Carlos Borges. *Lavoura Caiçara*: documentário da vida rural. N° 14. Serviço de Informação Agrícola. Rio de Janeiro, 1958.

Entre 8 e 14 horas, descartando o tempo para o almoço, duas pessoas ralam mandioca para 5 alqueires de farinha. Entre 10 da manhã e 8 da noite, ou pouco mais, em um forno de cobre, de 4 palmos de boca, podem ser forneados 5 alqueires de farinha”. (MELO NETO, 2013, p. 85)²⁷⁰

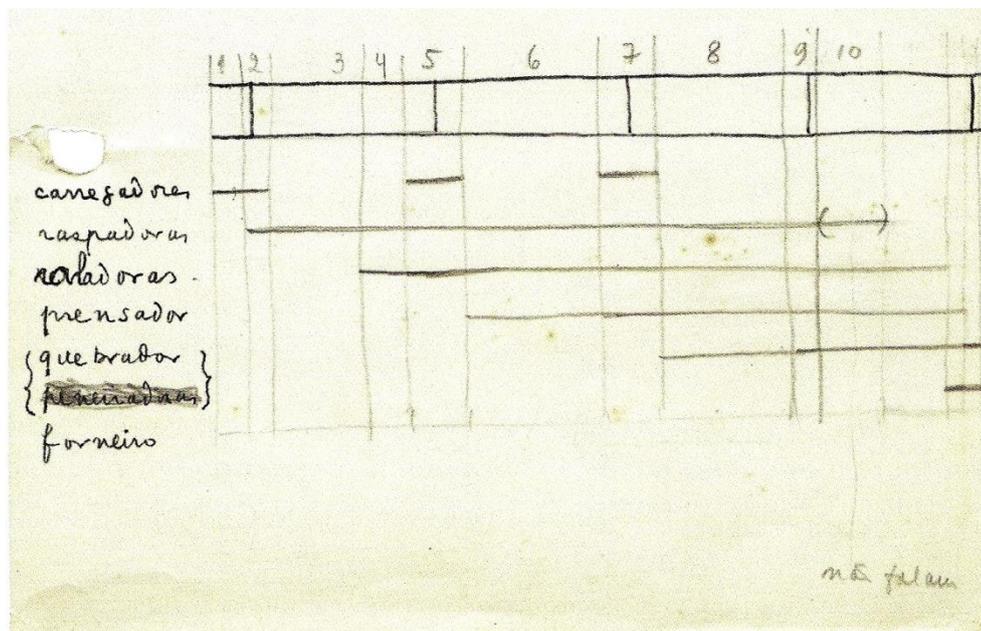
Nesse livro de Carlos Borges Schmidt, a região onde o cultivo da mandioca e a produção da farinha de mandioca são estudados se localiza no Norte do estado de São Paulo, especificamente a região de Ubatuba, o que mostra a tentativa de João Cabral para verificar as diferenças regionais da produção de farinha, uma vez que a Sudene tinha como objetivo diminuir as diferenças entre o Nordeste e o Sul-Sudeste em relação ao processo de industrialização e desenvolvimento do Nordeste.

Essa nota se diferencia das anteriores porque, embora de caráter mais técnico, integra a organização temporal d’*A casa de farinha*, por isso teve maior apropriação de João Cabral na criação do auto. No livro de Carlos Borges Schmidt, das quatro pessoas que raspam a mandioca às 6 horas da manhã, duas delas começam a ralar às 8 horas; no auto cabralino, as raladoras não fazem a atividade de raspar a mandioca, como lemos na construção das cenas. Cena 3: as raspadoras entre si começam a imaginar coisa fabulosas (reforma da c. de farinha); cena 4: raladoras entram e discutem com as raspadoras, dizem que não é reforma: é que o dono quer vender a c. de f. (MELO NETO, 2013, p. 43). Na construção do cenário, João Cabral ainda escreveu: “começa com as raspadoras (4) sozinhas, se preparando: amolando as quicés, o chão onde sentar...” (MELO NETO, 2013, p. 41), fazendo referência ao texto de Gustavo Barroso, no trecho em que descreve as raspadoras sentadas no chão, armadas de quicés, e ao texto de Carlos Borges Schmidt em relação à quantidade de pessoas que raspam a mandioca.

A recriação da realidade que separa raspadoras e raladoras se justifica para criar a dualidade entre estes dois grupos de personagens que ficam mais tempo na casa de farinha e cuja psicologia-ideologia é construída por João Cabral de acordo com o trabalho que executam; se elas realizassem o mesmo trabalho, pensariam igual, o que não acontece no auto.

Na folha 14, João Cabral fez um primeiro esboço com o horário de início de cada trabalhador para realizar as etapas do fazer farinha de mandioca, mas a anotação a lápis mostra que é preciso “rever isso: como é o último dia (e mutirão) todo o mundo chega mais cedo e fica mais tempo na C. de farinha” (MELO NETO, 2013, p. 31), propondo assim um novo quadro que também precisará ser revisto:

²⁷⁰ No livro de Carlos Borges Schmidt (1958), esta citação encontra-se na página 70.



(MELO NETO, 2013, p. 31)

Nesse quadro, a imaginação cabralina reconstrói a temporalidade do auto *A casa de farinha*: os carregadores entram em três momentos: entre 1 e 2 horas, 5 horas e 7 horas, correspondendo aos três anúncios esboçados na escrita do cenário. O anúncio do fato real pelos carregadores não está neste quadro. As raspadoras começam às 2 horas e ficam até às 10 horas, mas nessa última hora, não falam; na construção do cenário, elas estão presentes no anúncio final. Essa temporalidade ainda sofrerá alterações na construção do cenário: na cena 7, as raspadoras, as raladoras e o prensador estão juntos no segundo anúncio pessimista; na cena 8, entra o quebrador; na cena 9 (3º clímax) entra o forneiro; na cena 10, todos os trabalhadores estão presentes para receber o anúncio do fato real; na cena 11, o forneiro está sozinho²⁷¹.

No livro de Gustavo Barroso, *Terra do sol*, a mandioca é ralada num caititu de lata, acionado pela polia de relho de uma grande roda, “que chia irritante, tangida por **dois homens**”; no livro de Carlos Borges Schmidt, *Lavoura caiçara*, quem “põe a mandioca para ralar é, geralmente, **mulher. Chama-se ‘cevadeira’**”. (SCHMIDT, 1958, p. 67). Talvez por isto, n’*A casa de farinha*, João Cabral ora utiliza “raladoras”, ora “raladores”, às vezes os dois na mesma folha. Em outro trecho do manuscrito ele afirma: “Não fazer briga dentro de cada

²⁷¹ O forneiro é o único trabalhador que recebe maior descrição no livro de Gustavo Barroso: “Mexe-a com uma longa vara um mestiço indolente, o forneiro, mascando o mapinguim, resmungando em voz baixa toscos versos do sertão, rindo simiescamente das prosas das raparigas da tulha, de quando em quando tossindo sobre a farinha alvadia, à inaturalável afumadura da lenha resinosa, escapando-se pelas frinchas da malfeita parede” (MELO NETO, 2013, p. 79)

grupo (i. é, das raspadoras e dos raladores: estes homens e mulheres, pensando igual por causa do trabalho igual que fazem)” (MELO NETO, 2013, p. 75). Isto faz parte da imprevisibilidade do processo criativo do auto e das informações de diferentes regiões lidas por João Cabral sobre as casas de farinha.

Esses textos citados por João Cabral nas folhas que compõem o dossiê *A casa de farinha* contextualizam três momentos históricos, como notamos pelas datas de publicação: 1912 (livro de Gustavo Barroso sobre o método artesanal); 1937 (início da fabricação de farinha de mandioca em Pumaty); 1959 (criação da Sudene). N’*A casa de farinha*, João Cabral recria e reatualiza este tempo passado no último dia de trabalho dos personagens da casa de farinha, que, na escrita do auto, representa um divisor de águas de dois modos de produção da farinha de mandioca (artesanal e industrial). Na abordagem da modernização das casas de farinha, já há um certo distanciamento do poeta sobre o tema, uma vez que a Sudene foi criada em 1959 e ele aproveita os dados de “O impacto da Sudene” para fazer uma reflexão sobre esta transição do artesanal para o industrial em seu texto que começou a ser escrito em 1966. Apesar de a modernização ser retratada n’*A casa de farinha* em um tempo presente (último dia), João Cabral faz uso do auto, forma do passado (*Século de Ouro*)²⁷², para representar a voz e as raízes populares da cultura nordestina.

A presença das citações histórico-reais é uma volta à origem no real histórico para retratar os problemas dos trabalhadores da casa de farinha, mas esta origem só é visível nestas notas, pois na construção do auto, elas se transformam em reflexão da cena presente: o último dia de trabalho na casa de farinha. O intuito de João Cabral na escrita do auto é “Gozar a gota d’água sudenesca o soi-disant progresso do nordeste que está virando lugar comum” (MELO NETO, 2013, p. 35). A personificação da Sudene, o Doutor Sudene, faz parte da imaginação dos trabalhadores da casa de farinha: “Os otimistas creem nele; os pessimistas reconhecem sua existência mas dizem que é igual a todos” (MELO NETO, 2013, p. 54), ou seja, há um duplo processo de imaginação: primeiro dos trabalhadores que por desconhecimento do que é a Sudene acham que é uma pessoa; segundo de João Cabral que cria personagens imaginativos: “Vamos imaginar mentira: Vamos contar infúndios?; Vamos imaginar coisas?”; as raspadeiras “têm outro tipo de conversa imaginosa: o de imaginar já o futuro fabuloso que virá com o Dr. Sudene” (MELO NETO, 2013, p. 65).

A demagogia histórica no tratamento do desemprego paira sobre os trabalhadores da casa de farinha, que serão substituídos por outros mais capacitados, e é um dos aspectos

²⁷² Por *Siglo de Oro* (Século de Ouro) entende-se a época clássica e apogeu da cultura espanhola, essencialmente, desde o Renascimento do século XVI até o Barroco do século XVII.

negativos do processo de modernização do Nordeste, embora as raspadoras e raladoras do manuscrito não tenham consciência disso. Por isso, “o prensador entre outras ponderações esclarece que fábrica não significa trabalho para todo mundo, só para quem entende: que vão trazer gente de fora, etc.” (MELO NETO, 2013, p. 43). Estas são reflexões a partir de um olhar do presente crítico de um passado lido e conhecido por João Cabral sobre a modernização no Nordeste.

Leituras literárias e filosóficas

Na ordem de organização proposta do segundo capítulo, as leituras literárias e filosóficas estão concentradas após João Cabral escrever sobre a forma teatral, com exceção da referência ao personagem Godot da peça teatral *Esperando Godot*, de Samuel Beckett que integra a caracterização do personagem Sudene. Estas citações referem-se a textos literários e filosóficos lidos por João Cabral para a constituição do discurso ficcional e aparecem em meio à construção de ideias do autor, por este motivo, seriam pouco perceptíveis na leitura do texto acabado. Vejamos como estas leituras cabralinas aparecem nos manuscritos em meio às reflexões do poeta no processo de criação.

1) Personagem Godot da peça teatral de Samuel Beckett, *Esperando Godot*²⁷³ (ordem de organização: 11 e 18)

* Dr. Sudene. Sujeito fabuloso, do Recife e do Rio. Manda de longe, em todo o mundo. Pode tudo. Ninguém o viu mas todo o mundo acredita nele. Os pessimistas também: só que dizem que não é tão fabuloso assim, é igual a todos. Uma espécie de Ademar da piada do matuto do Piauí: “É o dono da Coca Cola”. Arranjar um nome para o Dr. Sudene. No fim, dar um hint de que não é um homem mas um organismo burocrático.

- Ver se o Dr. Sudene aparece ou não. No fim, p. ex., pode vir um engenheiro da Sudene trazer o desfecho. Aí se descobre que Sudene não é gente. Mas ninguém espera que ele apareça. Ninguém o viu. Ninguém o espera: espera o que ele vai fazer. Seu aparecimento seria milagre.

²⁷³ A peça teatral de Samuel Beckett, *Esperando Godot*, é composta de cinco personagens “físicos” Vladimir (Didi) e Estragon (Gogo) que são os personagens principais, Pozzo, Lucky e um garoto mensageiro, além do protagonista ausente Godot. A peça é dividida em dois atos onde Vladimir e Estragon contracenam. Durante cada um dos atos, que tem estruturas semelhantes, surgem dois novos personagens Pozzo e Lucky. Além destes, entra em cena ao final de cada ato um garoto avisando que Godot não poderá ir e que voltará sempre no dia seguinte. A peça se passa num lugar indefinido, onde os personagens esperam o tal Godot ao “pé” de uma árvore que fica numa estrada. A primeira publicação da peça foi em 1952 e sua primeira encenação aconteceu em Paris em 1953.

- É preciso de qualquer maneira que não fique Godot o Dr. Sudene. (MELO NETO, 2013, p. 57)

“Botar o Dr. Sudene é importante: mas não creio que ele seja o herói. Foi bom botá-lo para eu poder gozar a Sudene. Mas não creio que ele seja herói: como Godot não é herói. Pensar nisso e ver se teatro é mesmo herói ” (MELO NETO, 2013, p. 73)

No auto *A casa de farinha*, há duas referências ao personagem Godot na caracterização do Doutor Sudene²⁷⁴. Apesar de João Cabral não querer que o Doutor Sudene fique como o Godot, que nunca aparece e não se sabe o que ou quem é exatamente, podemos ler algumas semelhanças desses personagens na construção do auto. O tema principal de *Esperando Godot* é a espera; n’*A casa de farinha*, há a expectativa de realização das suposições sobre o fechamento da casa de farinha, ligadas ao Doutor Sudene, cujo “aparecimento seria um milagre”; ele também é esperado pelas raladoras e raspadoras. As duas peças teatrais trabalham com a incerteza do futuro. Os personagens nas duas peças teatrais dialogam e discutem, esperando por alguém que não conhecem e nem sabem se vai chegar (Godot e Sudene).

Assim como o Godot não aparece em *Esperando Godot*, o Doutor Sudene também não aparecerá, pois é um órgão burocrático, por isso, João Cabral pretende lhe “arranjar” um nome para que a referência não fique explícita; ou mesmo um engenheiro da Sudene trazer o desfecho. “Aí se descobre que Sudene não é gente”. Essa nota já demonstra as dúvidas e hesitações do processo criativo, ou melhor, a incerteza do personagem Doutor Sudene: se aparece ou não.

Na segunda referência ao Doutor Sudene e a Godot, João Cabral destaca a centralidade de seu personagem no auto *A casa de farinha*, mas isto não faz dele e nem de Godot um herói, pois seu objetivo é “gozar” a Sudene e a própria imaginação dos trabalhadores da casa de farinha devido à falta de consciência em relação às incertezas do futuro. A diferença que marca o personagem Godot e o Doutor Sudene é que na peça de Samuel Beckett, o primeiro é identificado com Deus (God) uma providência que não existe, por isso não aparece; n’*A casa de farinha*, a Sudene existe, não como pessoa, porque é um órgão burocrático, mas sua aparição é de decepção, pois é a responsável pelo desemprego dos trabalhadores.

²⁷⁴ Referências ao Doutor Sudene nos manuscritos aparece em 7 folhas: 6, 7, 8, 10, 11, 12, 29.

2) Karl Jaspers²⁷⁵ (ordem de organização: 33)

De K. Jaspers (in Humboldt, nº 13)

“Em vez de nos deixarmos induzir em erro por imagens do futuro, impressões otimistas e pessimistas, miragens de uma ciência falaz, tornamo-nos conscientes da responsabilidade. Esta encontra-se no dia a dia de cada um, nos nossos impulsos e sentimentos, no nosso comportamento, no convívio com os homens, na proximidade ou distância deles, na preferência e nas preterições, em todas as grandes e pequenas decisões que são essenciais não só para nós como para o curso dos acontecimentos. Nas nossas concepções do homem, na sensibilidade às cifras e aos critérios a que obedecem e às coordenadas supremas que as orientam, realizamos atos de liberdade pelos quais somos responsáveis”. (MELO NETO, 2013, p. 67)

Essa citação literal do último parágrafo do texto *O homem obreiro de si próprio* (1966), de Karl Jaspers, está presente no capítulo “O futuro do homem na perspectiva moderna”²⁷⁶ e dialoga com as intenções de João Cabral em escrever um auto sobre o processo de modernização das casas de farinha que afoga a liberdade de escolha e o futuro dos trabalhadores. Para Jaspers, “nos anteriores sistemas nunca foi sufocado o afã de liberdade íntima do indivíduo, o espaço não lhe faltava. A era da técnica até isso conseguiu: coarctar²⁷⁷ a liberdade interior”. (JASPERS, 1966, p. 4).

O futuro do homem na perspectiva moderna, para usar o título do capítulo do texto de Karl Jaspers, gera a expectativa e as incertezas nos trabalhadores da casa de farinha, pois aquele é o último dia em que poderão trabalhar ali naquela velha casa de farinha. Por este motivo, essa incerteza, também presente na construção do texto, é um tema que provoca tensões entre as raspadoras e as raladoras. Quando Karl Jaspers questiona: “Poderá o homem reencontrar firmeza na atual instabilidade?”, a resposta é uma constatação:

Cada vez mais pessoas, arrancadas às condições históricas tradicionais sentem o tormento da instabilidade, tornam-se inseguras, vagabundas, hóspedes em toda a parte e nenhures, ao impulso dos acasos. Sentem o desenraizamento como natural. Surge como típica a existência do emigrante. (JASPERS, 1966, p. 07)

²⁷⁵ JASPERS, Karl. *O homem obreiro de si próprio*. Tradução de M. Pinto dos Santos. In: *Humboldt*: Revista para o mundo luso-brasileiro. Ano 6, nº 13. Editora Übersee-Verlag, Hamburgo – Alemanha, 1966. Deste texto, João Cabral citou o último parágrafo.

²⁷⁶ Capítulo que integra o texto de Karl Jaspers na revista *Humboldt*: “A situação da liberdade consciencializou-se”; “O homem a caminho da verdade”; “O homem sempre voltado para a totalização não se realiza como todo”; “Na ciência do homem encontramos inextricáveis incongruências”; e o mais longo “O futuro do homem na perspectiva moderna”.

²⁷⁷ Reduzir a limites mais estritos.

Essa situação de emigração, embora não seja explorada n' *A casa de farinha*, é um tema presente na obra e na biografia de João Cabral quando se refere aos nordestinos e à modernização dos engenhos de açúcar. O fato é que os trabalhadores serão arrancados de suas “condições históricas tradicionais”, de um modo de ser e estar enraizado em uma cultura artesanal do fazer farinha de mandioca.

O trecho citado por João Cabral do texto *O homem obreiro de si próprio* é uma reflexão sobre as impressões otimistas e pessimistas que não levam os personagens a terem consciência da responsabilidade, por isso, a falta de consciência do destino os tornam vítimas da lei da natureza (seca que castiga muitos nordestinos) e da história. “Mas isso não significa que eu deva pregar o fim da coisa: é uma gota de água; mas o importante é ter uma consciência exata dessa gota de água, consciência nem otimista nem pessimista, para daí partir para duas gotas d'água”. (MELO NETO, 2013, p. 55). Esta citação de Jaspers, filósofo existencialista, possibilita a João Cabral não só refletir sobre a responsabilidade individual e a liberdade coletiva dos trabalhadores, interrompida pela modernização das casas de farinha, mas também pensar formas de torná-los mais consciente da situação em que vivem, ou seja, responsabilizá-los por suas decisões e escolhas.

3) James Joyce (ordem de organização: 34)

18.X.66 De Joyce: “Praisers of days gone by”²⁷⁸

- As raladoras são pessimistas não por consciência, ou experiência social, mas porque são “praisers of days gone by”. Assim, paralelamente ao conflito otimismo x pessimismo haverá o conflito saudosismo x futurismo (?). Botar as raladoras como pessimistas filosóficas seria artificial demais. Enquanto que o saudosismo é um estado-de-espírito mais do que comum a sua gente. (MELO NETO, 2013, p. 69)

A frase “Praisers of day gone by”, atribuída a James Joyce por João Cabral, aparece em meio às reflexões do poeta pernambucano sobre a atitude pessimista das raladoras, ou seja, o pessimismo delas não é por consciência ou experiência social, mas porque são “admiradoras do passado”. Para João Cabral, o “saudosismo é um estado-de-espírito” comum a essa gente que expressa grande admiração pelos aspectos dos passados, mas sem ter o conhecimento que lhe possibilite vivenciar e compreender as causas envolvidas no fechamento da casa de farinha. O futurismo expressa o futuro fabuloso que virá com o

²⁷⁸ De James Joyce, João Cabral anotou a expressão, “*praiser of days gone by*” (algo como, em tradução livre, “admiradores dos dias passados”) - e é dela que vai extrair o pessimismo saudoso das raladoras.

Doutor Sudene, como imaginado pelas raspadoras: “fábrica nova é mais do que reforma” (MELO NETO, 2013, p. 43); elas “têm uma imaginação curta, determinada pela pobreza da vida delas, etc.” (MELO NETO, 2013, p. 59); é um excesso de otimismo.

A proposição saudosismo *versus* futurismo não deveria ser pensada por raladoras e raspadoras como dois extremos, pois o homem não pode ser ele próprio sem realização histórica, mas precisará pensar de que modo o futuro será construído para possibilitar a continuidade do seu ser. Para Karl Jaspers, “O que seja a realidade é a grande questão para a qual não há resposta. Por isso o futuro não só é incerto como totalmente inesperado para aqueles que o defrontam com o conhecimento das expectativas tradicionais”. (MELO NETO, 2013, p. 07). Este embate saudosismo *versus* futurismo, ou melhor, o tradicional e o moderno, não está presente somente na temática deste auto sobre a casa de farinha, mas também na obra de João Cabral de cunho mais social, pois ele reflete sobre o presente usando a forma tradicional: a literatura de cordel, o *romancero* espanhol e os autos tradicionais, ou seja, o poeta não abandona a tradição popular para falar de assuntos ligados ao povo.

4) Rainer Maria Rilke (ordem de organização: 36)

P. a Casa de Farinha

- Here I am, and old man, etc.
- Let's go there, you and I.
- etc.
- Caçar os começos em coisas assim, para dar um efeito paródico e gozar a “primeira palavra” rilkeana.²⁷⁹ (MELO NETO, 2013, p. 71)

No romance *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910)²⁸⁰, Rainer Maria Rilke afirmou que é quando as recordações fazem parte das entranhas e se convertem em aspectos e

²⁷⁹ “Apesar da continuidade do interesse pelo autor, a recepção de Rilke no Brasil se caracteriza por uma duplicidade, que reflete a bifurcação dos caminhos tomados por sua própria poesia. Por um lado, o poeta do inefável, das “legiões de anjos” aos quais se dirige a primeira das *Elegias de Duíno*; por outro lado, o poeta da precisão do olhar, que descreve a pantera ou a dançarina espanhola nos *Novos poemas*. No Brasil, foi o primeiro aspecto que suscitou a admiração inicial por Rilke, sobretudo entre os autores da chamada Geração de 45, desencadeando uma espécie de ‘rilkeanismo’ em língua portuguesa. Mas, contrariando essa recepção inicial e corrigindo o que ela tinha de tendenciosa, também os chamados poemas-coisas [*Dinggedichte*], reunidos sobretudo nas duas partes dos *Novos poemas*, passaram depois a merecer a devida atenção. O elogio que João Cabral de Melo Neto faz a esse livro nos dois primeiros versos de ‘Rilke nos Novos poemas’, publicado em *Museu de tudo* (1975), resume a questão: ‘Preferir a pantera ao anjo, / Condensar o vago em preciso...’. E, posteriormente, a coletânea feita por Augusto de Campos, na qual está incluído o poema ‘A pantera’ mencionado por Cabral, testemunha essa mudança de foco na recepção, que abrange assim os caminhos diversos trilhados pelo autor de *Sonetos a Orfeu*”. (Texto de Pedro Sússekind. *Em Cartas a um jovem poeta*. L&PM POCKET, v. 530)

gestos do nosso ser, em uma hora muito rara e estranha, que fazem surgir a primeira palavra de um “verso que brota”²⁸¹. Nessa passagem dos cadernos, podemos observar que, no início da escrita d’*A casa de farinha*, João Cabral cogita dar um efeito paródico e “gozar a ‘primeira palavra’ rilkeana” pelo fato de o poeta pernambucano ser pouco sensível a esta vertente espiritualista e à individualidade proposta por Rilke em seus escritos iniciais, como se fosse uma inspiração poética²⁸².

Isto quer dizer que a intenção de João Cabral ao “caçar” começos como “Here I am, and old man, etc” é parodiar a primeira palavra rilkeana, pois na poesia cabralina não há começos que não podem ser expressos em palavras humanas e nem momentos raros com sopros do instinto (algo divino). O que João Cabral tem que escrever, ele compõe de forma consciente, como leremos no processo de elaboração dos cinco momentos de escrita, onde o poeta escreve quatro versões de um mesmo começo.

5) *Comme deux gouttes d’eau* (1933)²⁸³, incluído no livro *La rose publique* (1934), de Paul Éluard²⁸⁴ (ordem de organização: 50)

“Oui j’ai tout espéré
Et j’ai désespéré de tout”²⁸⁵

²⁸⁰ RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução e notas de Renato Zwick. Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket, 2009.

²⁸¹ Os temas abordados nos cadernos são variados, como a busca pela própria individualidade, a tentativa de compreender o significado da morte e o questionamento dos dogmas da religião.

²⁸² Versos do poema “Rilke nos novos poemas” (*Museu de tudo*): “Preferir a pantera ao anjo,/ condensar o vago em preciso:/ nesse livro se inconfessou:/ ainda se disse, mas sem vício./ Nele, dizendo-se de viés,/ disse-se sempre, porém limpo;/ incapaz de não se gozar,/ disse-se, mas sem onamismo”. (MELO NETO, 1997, p. 70-71). Assim como João Cabral, Rainer Rilke também se dedicou a escrever sobre o flamenco espanhol. “A revista espanhola *Litoral*, em seu número 238 de 2004, dedicou ao flamenco um alentado volume intitulado *La poesia del flamenco*. Entre ensaios, fotos e reproduções de artes plásticas, figura ‘El flamenco en la lírica contemporânea’, cujo único autor não espanhol é Rainer Maria Rilke”. (CARVALHO, 2011, p. 163)

²⁸³ Na obra completa, *Comme deux gouttes d’eau* não está inserido no livro *La Rose Publique*. Ele possui 6 poemas.

²⁸⁴ On se reporterá, pour ces poèmes, à la note générale et aux comptes rendus du recueil suivant, *La Rose Publique*, dans lequel ces poèmes ont été repris. Une copie autographe de ce recueil est conservé au Fonds Doucet. Elle est datée *Été 1932*. Ajoutons que toutes les réimpressions de ces poèmes ont été faites sous le titre *La Rose Publique*. Nota disponível em: ÉLUARD, Paul. *Œuvres complètes*. Paris: Editions Gallimard, 2002, p. 1452.

²⁸⁵ Poema : « De tout ce que j’ai dit de moi que reste-t-il/ J’ai conservé de faux trésors dans des armoires vides/ Un navire inutile joint mon enfance à mon ennui/ Mes jeux à la fatigue/ Un départ à mes chimères/ La tempête à l’arceau des nuits où je suis seul/ Une île sans animaux aux animaux que j’aime/ Une femme abandonnée à la femme toujours nouvelle/ En veine de beauté/ La seule femme réelle/ Ici ailleurs/ Donnant des rêves aux absents/ Sa main tendue vers moi/ Se reflète dans la mienne/ Je dis bonjour en souriant/ On ne pense pas à l’ignorance/ Et l’ignorance règne/ Oui j’ai tout espéré/ Et j’ai désespéré de tout/ De la vie de l’amour de l’oubli du sommeil/ Des forces des faiblesses/ On ne me connaît plus/ Mon nom mon ombre sont des loups ». (ELUARD, 2002, p. 412). Ce poème, dont le dernier vers est cité dans le recueil 35, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, à l’article « Loup », est reproduit dans la *Petite anthologie poétique du surréalisme*, sous le titre *De tout ce que j’ai dit de*

P. Éluard

La rose publique

(MELO NETO, 2013, p. 121)

Esses versos citados por João Cabral, quando extraídos do poema de Paul Éluard, podem ser pensados no contexto do manuscrito cabralino em relação à expectativa/espera dos trabalhadores. A trama é marcada pelo o que vai acontecer, a expectativa, sobretudo em relação ao Doutor Sudene: “Ninguém o viu. Ninguém o espera: espera o que ele vai fazer”.(MELO NETO, 2013, p. 57). Os versos de Éluard retratam uma espera incerta, por isso, ao mesmo tempo em que espera, o eu se desespera de tudo; desespero que no auto cabralino é representado pelo conflito entre os grupos de trabalhadores: raladoras e raspadoras.

O título *Comme deux gouttes d'eau* também tem uma proximidade semântica com o manuscrito *A casa de farinha*, pois neste está presente o fator decisivo para interromper os trabalhos na casa: a modernização, impulsionada pela Sudene, é a gota d'água²⁸⁶ para o fim da produção artesanal da farinha de mandioca para aqueles trabalhadores que não serão aproveitados imediatamente pela indústria. O próprio João Cabral pretende “gozar a gota d'água sudenesca”: “Mas isso não significa que eu deva pegar o fim da coisa: é uma gota de água; mas o importante é ter uma consciência exata dessa gota de água, consciência nem otimista nem pessimista, para daí partir para duas gotas d'água” (MELO NETO, 2013, p. 54). Ou seja, ele não quer permanecer no pessimismo e sim propor algum tipo de esperança que não seja tolamente otimista, que seja algo como um realismo.

João Cabral realizou suas reflexões poéticas²⁸⁷ na escrita d'*A casa de farinha* em meio às citações e referências literárias e filosóficas. Estas informações antecedem a escrita; são leituras de textos de poetas e filósofos de diferentes tempos: Rainer Maria Rilke (*Novos*

moi et dans *les Poètes contemporaines*, sous le titre *De tout ce que j'ai dit*, avec à la fin du poème la mention *La Rose Publique*. (ELUARD, 2002, p. 1452-1453)

²⁸⁶ *Gota d'água*, uma tragédia brasileira, também é o título da peça teatral (drama), de autoria dos escritores brasileiros Chico Buarque e Paulo Pontes, escrita em 1975 e publicada em livro homônimo, em 1975, pela editora Civilização Brasileira. *Gota d'Água* espelha uma tragédia urbana, banal nos grandes centros, nas favelas do Rio de Janeiro, onde está ambientada e retrata as dificuldades vividas por moradores de um conjunto habitacional, a Vila do Meio-Dia, que na verdade são o pano-de-fundo para o drama vivido por Joana e Jasão que, tal como na peça original (clássico Medeia, de Eurípedes), larga a mulher para casar-se com Alma, filha do rico Creonte. Sem suportar o abandono, e para vingar-se, Joana mata os dois filhos e suicida-se. Na cena final, os corpos são depositados aos pés de Jasão, durante a festa do seu casamento. É uma crítica ao capitalismo, intensificando o processo de empobrecimento da maior parte das pessoas.

²⁸⁷ “Na realidade, emoção, sentimento e reflexão são elementos que constituem a racionalidade estética. O sentimento e as emoções expressam-se na obra através do ordenamento do discurso e isso de tal modo que o sentimento e as emoções contidas, elaboradas, evitam a manifestação do sentimentalismo”. (PAVIANI, 1991, p. 79)

poemas – 1907)²⁸⁸; Samuel Beckett (*Esperando Godot* – 1952-1953)²⁸⁹, James Joyce; Paul Éluard (“Comme deux gouttes d’eau” - 1933); Karl Jaspers (*O homem obreiro de si próprio* – 1966). Leituras para refletir sobre as incertezas do futuro da modernização (“O impacto da Sudene”) e a existência do homem (“O homem obreiro de si” - Karl Jaspers); textos contemporâneos ao início da escrita dos manuscritos *A casa de farinha*. Em 1966, a existência humana, no Brasil, vive uma desordem histórica provocada pela ditadura; pela modernização que não inclui o homem e tira seu ganha pão (Sudene – 1959 e SUDAM - Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia - 1966); a falta de consciência das pessoas sobre os problemas que suscitam essas mudanças. É nesse contexto histórico e no auge de sucesso da representação teatral de *Morte e vida Severina*, auto que denuncia a miséria humana, que João Cabral²⁹⁰ inicia a escrita d’*A casa de farinha*.

O que João Cabral faz com estas leituras histórico-reais, literárias e filosóficas passa por um filtro subjetivo que envolve suas experiências e vivências²⁹¹. Infelizmente, não temos o texto acabado, o que inviabiliza fazer um estudo completo de como essas leituras realizadas pelo pernambucano seriam aproveitadas esteticamente no texto ficcional. O ponto de partida da criação da obra envolve o dado concreto, a experiência, os modos de produção, as manifestações culturais, o contexto histórico, mas o seu ponto de chegada é a transformação dessa realidade. Para Paviani:

Desde as obras gregas até as mais recentes, a subjetividade acompanha as questões sociais e políticas na produção artística, embora conservando sua autonomia. A arte ultrapassa os modos comuns de percepção, imaginação e emoção. Por isso, é emancipatória. Nela o afetivo ou emotivo tem uma dimensão existencial anterior ao ideológico. Antes de expressar problemas sociais e políticos isolados ou as condições da época, afirma o humano. Como forma particular de expressão articula ao mesmo tempo o individual e o universal. Neste aspecto nenhuma obra de valor literário deixa de ter ao mesmo tempo compromissos existenciais e ideológicos. (PAVIANI, 1991, p. 81)

²⁸⁸ O livro *Novos poemas*, de certa forma, contrapõe a escrita espiritualista de Rilke, por isso João Cabral pretende gozar primeira palavra rilkeana.

²⁸⁹ A peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, foi publicada em 1952 e teve sua primeira encenação em 1953 em Paris.

²⁹⁰ No período de escrita d’*A casa de farinha* (1966-1985), João Cabral passou por muitos países: Berna (1966), período em que recebeu uma carta de Silney Siqueira, diretor teatral que pedia a autorização para a montagem de *Morte e vida Severina*; Barcelona (1967); em 1968 foi eleito para a Academia Brasileira de Letras e logo depois foi transferido para a embaixada no Paraguai até 1972, quando foi nomeado embaixador no Senegal, Mauritânia, Mali e Guiné; Dacar (1975); Quito no Equador (1980); Honduras (1981); Porto em Portugal (1984).

²⁹¹ “A linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as formas linguísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade, pelo fato de consistir de instâncias discretas. A linguagem de algum modo propõe formas “vazias” das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua “pessoa”, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*. A instância de discurso é assim constitutiva de todas as coordenadas que definem o sujeito e das quais apenas designamos sumariamente as mais aparentes”. (BENVENISTE, 1988, p. 289)

Por esse motivo, há impossibilidade de pensar em uma escrita objetiva d'*A casa de farinha*, mesmo quando há dados reais (notas de Tulio Cabral e o texto informativo “O impacto da Sudene”) ou mesmo um documentário sobre os costumes e a vida rural (*Terra do sol e Lavoura caiçara*). O texto ficcional não documenta fatos, mas os projeta para a atividade de representação do escritor e também do leitor. Para Iser (1996), o caráter auto-reflexivo do discurso ficcional oferece as condições necessárias de apreensão para a representação, capaz de produzir um objeto imaginário. “Esse objeto é imaginário à medida que não é dado, mas pode ser produzido através da organização dos símbolos textuais na imaginação do receptor”. (ISER, 1996, p. 120). Neste sentido, João Cabral, ao combinar as citações e referências no texto ficcional, pode gerar um significado imprevisto, pois a percepção do leitor não é totalmente controlada pelo escritor, porque envolve subjetividades distintas.

À figura de João Cabral leitor, acrescenta-se a dimensão da própria atividade de leitura do receptor de seu manuscrito. Enquanto leitora desses manuscritos, tentei estabelecer algumas conexões das leituras realizadas por João Cabral com a obra em criação. As leituras histórico-reais possibilitaram mapear o contexto histórico-social e estão concentradas em meio à escrita do enredo e à caracterização dos personagens; as literárias e filosóficas são menos perceptíveis e contribuem para a reflexão do poeta em torno da questão do pessimismo *versus* otimismo, já previamente desenvolvido pelo pernambucano. O fato é que se a obra tivesse sido publicada, algumas destas referências passariam despercebidas pelo leitor, caso não tivesse acesso aos manuscritos. Analisaremos como a voz dos personagens será imaginada por João Cabral no início da escrita do auto após o esboço de tantas informações previamente refletidas e escritas pelo poeta pernambucano.

4.1.2 A voz dos trabalhadores da casa de farinha nos versos cabralinos

Alguns escritores brasileiros têm destacado em suas obras literárias a linguagem coloquial de grupos de diferentes camadas sociais. É o caso de João Cabral em seus livros como *O rio*, *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos*, *Auto do frade*, dentre outros que reproduzem uma linguagem imbricada no/pelo tempo e espaço geográfico. Esta linguagem recriada na escrita dos livros possibilita identificar as vozes embutidas no meio sociocultural ao qual pertencem os personagens. Isto é possível nos textos que têm como matéria-prima os fatos sociais de uma realidade, ou seja, um contexto social, como o caso dos manuscritos *A casa de farinha*.

Cristina Henrique da Costa afirmou em seu livro, *Imaginando João Cabral imaginando* (2013), que João Cabral cultua o povo enquanto gente, humanidade, trabalhador oprimido e sua “voz muda, humana e desumanizada”; mas não emprestou muito a voz desta gente em seus escritos, exceto a *Severino*. N’*A casa de farinha*, o poeta pernambucano adota a mesma estratégia ao dar voz aos trabalhadores desta casa, utilizando uma estrutura em versos rimados (rima toante) e ritmados com referências ao sotaque, à dicção, à fala e à voz dos trabalhadores. Esta voz exige uma prática vocal e social do texto, por isso, a forma escolhida para representar a realidade da modernização das casas de farinha é o auto; é nesta forma que João Cabral materializa a voz muda e apagada do trabalho artesanal; uma tradição transmitida pela voz.

Antes da escrita da voz dos trabalhadores da casa de farinha, há uma voz que esboça os primeiros traços do existir dos personagens e do enredo, que alinha as falas dos personagens e que leva a ação a se desenvolver; é a voz organizadora do discurso teatral, ou seja, a voz presente nas marcas de enunciação do sujeito criador que possibilita, nesses manuscritos, o conhecimento do contexto por meio dos fichamentos de leitura, do desenvolvimento da psicologia-ideologia dos personagens e do momento histórico representado; elementos indispensáveis à produção e à recepção deste manuscrito.

Escrito em versos, o auto *A casa de farinha*, se tivesse sido concluído, assim como *Morte e vida Severina*, representaria o teatro popular criado na década de 1950 e 1960, um teatro acessível e que versa sobre o povo. É na escrita dos versos que o teatro popular terá uma grande ajuda, porque o ouvido do público é fascinado pelo verso, como gravou o poeta na cena do poema “Descoberta da Literatura” (*A escola das facas*) em que o menino de engenho lê os romances populares para os empregados da fazenda: “Sentado na roda morta/ de um carro de boi, sem jante,/ ouviam o folheto guenzo,/ a seu leitor semelhante,/ com as peripécias de espanto/ preditas pelos feirantes” (MELO NETO, 1997, p. 129).

O teatro é oralidade, é nele que ocorre a teatralização da voz em um gesto performático do corpo e da própria voz dos atores (ZUMTHOR, 2014); enquanto produto da escritura, o texto teatral possibilita ao leitor refazer o percurso das vozes narrativas que se enunciam nele (NOGUEIRA, 2018, p. 69); vozes criadas pela subjetividade e pela imaginação de João Cabral nos primeiros rascunhos dos versos do auto. Sobre a questão da voz e das artes da voz, Zumthor (1993) refere-se à oposição “popular” e “erudito”, que remete aos costumes predominantes nesse ou naquele momento. Para Zumthor:

Oral não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*. Na verdade, o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada. (ZUMTHOR, 1993, p. 119)

O teatro/poesia popular não significa concretamente o que é elaborado pelo povo, mas a escrita para o povo ou coletividade geral, representando a experiência cotidiana destes personagens da vida real, como é o caso do auto *A casa de farinha*, em que João Cabral (que não é do povo) faz uso da realidade dos trabalhadores para retratar seus modos de agir, usando a voz deles, o que dá o caráter de oralidade ao poema escrito. No livro *Oral Poetry* (1977), Ruth Finnegan afirmou que:

Oral – like written – poetry can be used to bring about a variety of effects on the individuals, social groups, and social institutions with which it is involved. It can be used to influence people’s ideas, introduce (or combat) change, uphold *or* challenge the political order – and a whole range of other possibilities (FINNEGAN, 1977, p. 269)²⁹²

No conjunto da obra de João Cabral, a poesia oral está representada na coletânea poética²⁹³ *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes* (1994)²⁹⁴ que inclui os livros dialogais²⁹⁵ *O Rio, Morte e vida Severina, Dois Parlamentos e Auto do frade*²⁹⁶, onde a voz está presente provocando efeitos variados seja do ponto de vista do rio que narra sua própria trajetória, ou mesmo do Frei Caneca e do Severino que caminham o caminho da morte à procura de justiça social ou de oportunidade de uma vida melhor, ou mesmo ainda do ponto

²⁹² A poesia oral escrita pode ser usada para provocar uma variedade de efeitos nos indivíduos, nos grupos sociais e nas instituições sociais com as quais ela está envolvida. Ela pode ser usada para influenciar as ideias das pessoas, introduzir (ou combater) mudanças, defender ou desafiar a ordem política - e toda uma série de outras possibilidades (Minha tradução).

²⁹³ Esta coletânea poética é dedicada a Rubem Braga e Fernando Sabino que tiveram a ideia deste repertório.

²⁹⁴ Este livro foi editado primeiramente pela editora Sabiá, em 1966, com o nome *Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta*. Na 21ª edição da editora José Olympio (1985), encontramos os poemas que integraram a primeira edição: *Bailes*, “Velório de um comendador”, “O relógio” (*Serial*) e “*Generaciones y Semblanzas*” do livro *Serial*; “O motorneiro de Caxangá”, “Sevilha” e “Jogos frutais” do livro *Quaderna, Dois Parlamentos, Morte e vida Severina, O Rio* (monólogo). Na 34ª edição pela Nova Fronteira (1994), *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*, estão reunidos os livros *O rio, Morte e vida Severina, Dois Parlamentos e Auto do frade*.

²⁹⁵ *Os Três Mal Amados* (1943) também se refere a um poema dialogal/teatral, mas sua reflexão está mais centrada na poética cabralina.

²⁹⁶ Em 2015, a editora Tratore produziu o audiolivro *João Cabral de Mello Neto - por ele mesmo* com alguns poemas narrados pelo próprio poeta: “Poesia” (*Pedra do sono*); *Os três mal-amados*; “O engenheiro” (*O engenheiro*); *Psicologia da composição*; *O cão sem plumas*; *O rio*; “Alguns toureiros” (*Paisagens com figuras*); *Morte e vida Severina*; “Poemas da cabra”, “Estudos para uma bailadora andaluza” (*Quaderna*); “Festa na Casa-grande” (*Dois Parlamentos*); “Uma sevilhana pela Espanha”, “Velório de um comendador”, “Pernambucano e Málaga” (*Serial*); “O sol em Pernambuco”, “A educação pela pedra”, “Duas das festas da morte” (*A educação pela pedra*).

de vista da representação da seca que atravessa a vida dos personagens e da exploração exercida pelos que ocupam uma posição superior.

Os poemas para vozes transmitem uma ideia performática, um modo vivo de comunicação poética que precisa da presença do outro; palavras para serem pronunciadas publicamente e não em uma leitura solitária. Para Zumthor (2014), a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco. Por este motivo, querendo comunicar-se com o outro, João Cabral caracterizou os livros escritos sobre o povo e para o povo de “poemas para vozes”; poemas para serem lidos.

Paul Zumthor (2014), na escrita de seis teses sobre a voz, afirmou, na primeira, que a voz é o lugar simbólico por excelência, um lugar definido por uma “articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro. A voz é, pois, inobjetivável”. (ZUMTHOR, 2014, p. 80). Existe uma relação de alteridade, porque a voz precisa do outro para ser ouvida e comunicar-se, por isso, o gesto performático da leitura em público, ou mesmo da encenação teatral, onde o corpo do ator incorpora a voz do texto, é um momento privilegiado em que um enunciado é realmente recebido; é o momento da recepção (ZUMTHOR, 2014).

N’A *casa de farinha*, há este gesto performático pela presença da voz dos trabalhadores da casa de farinha nos versos enformados no auto; se é um auto, isto significa que precisa da interação do público. Por este motivo, em dois momentos nos manuscritos, João Cabral refere-se ao espectador: “A expectativa não é herói. Por outro lado, um auto assim coletivo e cheio de personagens impede que o **espectador** se identifique com algum” (MELO NETO, 2013, p. 73); “Em vez de o **espectador** participar de um debate instantâneo, ele participa, sem paixão, de um debate não instantâneo” (MELO NETO, 2013, p. 101), ou seja, o poeta pernambucano requer para o seu texto teatral um público leitor ou espectador.

Além da representação da voz dos trabalhadores da casa de farinha nos versos, que passa pela caracterização da psicologia-ideologia dos personagens, de estruturação da forma teatral, de leituras para contextualizar o momento sociocultural e histórico, há uma intensa subjetividade poética de João Cabral para criar cantos de farinha que expressam um saber sociocultural. Isto quer dizer que a casa de farinha é um cenário que simboliza a cultura oral, a atividade artesanal e o cultivo da tradição. Paul Zumthor, no livro *Introdução à poesia oral* (2010), afirmou que, nas sociedades tradicionais, a maior parte das culturas possui ou possuiu uma poesia oral (geralmente canções) destinada a acompanhar a execução de um trabalho, sobretudo aquele realizado em grupos, como é o caso das casas de farinha. Esta poesia oral exerce uma função dupla: “facilita, regularizando-o, o gesto da mão, mas contribui também para desalienar o operário que, cantando, se concilia com a matéria trabalhada e se

apropriada do que foi feito”. (ZUMTHOR, 2010, p. 92). Isto quer dizer que as canções constituem um dos aspectos do próprio trabalho e preservam a identidade e o ritmo de um grupo social. A industrialização impõe ao trabalho manual ritmos artificiais, reduzindo a nada a parte criadora, além de anular as velhas culturas locais, ou seja, a produção dominada pela industrialização marca uma crescente impessoalidade das relações sociais no ambiente de trabalho.

Nas folhas 31 e 32, João Cabral projeta ideias sobre a discussão das raladoras e raspadoras: o primeiro desfecho é “atingido enquanto discussão e os carregadores chegam depois; enquanto que esse segundo será declanchado pela chegada dos carregadores” (MELO NETO, 2013, p. 51). Estas discussões formariam um coro em forma de cantos de trabalho. “Ver se existem. Se não existem para a farinhada, inventá-los” (MELO NETO, 2013, p. 51). A formação de coro, a partir das discussões dos personagens, é uma forma de o poeta representar os coros falados dos grupos de trabalhadores. Estes coros simbolizam a presença da comunidade, já que no processo de fazer farinha artesanal há uma identidade e uma identificação do trabalhador com um modo de ser, viver e trabalhar. Após a destruição deste ambiente, substituído por maquinaria, o ponto de partida “seria a servidão de uma técnica racionalista sem história”. (JASPERS, 1966).

Ainda nas folhas 31 e 32, João Cabral esboça uma possibilidade de canto para as raspadoras e raladoras:

“- Por exemplo: ‘raspemos, marias, raspemos’,
 ‘raspa, raspadoras, raspa,
 raspa com essa faca limpa,
 a mandioca tão suja:
 revela sua carne menina... etc.’”
 (MELO NETO, 2013, p. 51)

“rala, raladora, rala”
 etc.
 (MELO NETO, 2013, p. 51-53)

Na lateral da folha 32, João Cabral escreveu: “- lembrar isso - > serra, serra, serrador/ serra madeira de pau de flor/ eu com a serra, você com a lima/ serrando madeira para nossa madrinha”. (MELO NETO, 2013, p. 53)

Esse esboço de criação de cantos de trabalho em versos simples, também presente em *Morte e vida Severina*, representa o contexto social dos mutirões, da maneira de viver em

comunidade, sobretudo porque estes cantos estão relacionados com o trabalho que executam: “raspa, raspadoras, raspa”; “rala, raladora, rala”. Ainda sobre o canto: Em texto para o encarte do álbum *Cantos de trabalho II*²⁹⁷, projeto idealizado pela pesquisadora Renata Mattar, a musicista Leticia Bertelli fez um resumo sobre o resgate dos cantos de trabalho no álbum:

Os cantos de trabalho são expressão de encontro, alegria, aprendizado e compartilhamento. Neles, comunidades, trabalhadores e trabalhadoras experimentam o ritmo solidário do fazer junto. Puxados em mutirão ou como companhia para aquele que cumpre só o seu ofício, o cantar agrega força, alegria, distrai o cansaço. Serve ainda para festejar e agradecer as graças colhidas, para chamar atenção ao produto que se vende ou se compra, para embalar, para ajudar a alma no seu rumo em direção ao céu. (BERTELLI, 2018)²⁹⁸

O sentido de cantar, resgatado por João Cabral nos rascunhos do auto *A casa de farinha*, está ligado ao coletivo; representa o ritmo de trabalho de cada grupo de trabalhadores e relaciona música e trabalho em um ato performático do corpo (trabalho) e da voz (canto). Os cantos de trabalho incorporam tradição e valores solidários transmitidos de geração a geração; no auto, João Cabral ressignifica estes cantos coletivos e os restringe às discussões entre os grupos de trabalho: raladoras e raspadoras. Assim, a celebração por meio dos cantos acontece

²⁹⁷ Repertório do CD: **1. Quero Ver Rodar** - (cantiga de pisar o chão de barro, Crato (CE), transmitida pelas Mulheres da Batateira); **2. Hoje Chove e Amanhã Serena** - (cantiga de destalar o fumo, Vila Fernandes - Arapiraca (AL), transmitida por Rosália Gomes dos Santos); **3. Minervina** - (coco de roda usado para pisar o chão de barro, Vila Fernandes - Arapiraca (AL), transmitido por Rosália Gomes dos Santos); **4. Acorda Mamãe** - (cantiga de pilar o milho, comunidade de São Nicolau - Santa Bárbara (BA), transmitida por Dona Antônia Pereira de Brito); **5. Casa de Palha** - (cantiga de capina de roça, Caxias (MA), transmitida por Zé do Nego); **6. Ele Avoou** - (cantiga de colher arroz, Crato (CE), transmitida pelas Mulheres da Batateira); **7. Xô Gavião** - (cantiga de bater o milho, Serra Preta (BA), transmitida por Sr. Tininho); **8. Fulô do Dia** - (cantiga de destalar o fumo, Vila Fernandes - Arapiraca (AL), transmitida pelas Destaladeiras de Fumo); **9. Fui na Minha Roça** - (cantiga de capina de roça, Caxias (MA), transmitida por Pelé); **10. Caju, Caju** - (cantiga da raspagem de mandioca, comunidade de Barreiras - Barrocas (BA), transmitida pelas mulheres da casa de farinha pertencente à Maria Percília Pormuceno Pereira); **11. Folha da Mandioquinha** - (cantiga da raspagem de mandioca, comunidade de Barreiras - Barrocas (BA); transmitida pelas mulheres da casa de farinha pertencente à Maria Percília Pormuceno Pereira); **12. Canoeiro** - (cantiga de bater o milho, Serra Preta (BA), transmitida por Seu Tininho); **13. Pisa Morena pra Ninguém Ver** - (coco de roda de pisar o barro, Vila Fernandes - Arapiraca (AL), transmitido pelo Mestre Nelson Rosa); **14. Tina Tá Tá** - (coco de roda de pisar o barro, Vila Fernandes - Arapiraca (AL), transmitido pelo Mestre Nelson Rosa); **15. Bata do Feijão** - (cantiga para bater o feijão, Serra Preta (BA), transmitida por Seu Tininho); **16. Vou-me Embora pra Bahia** - (cantiga de pilar o milho, Quixabeira da Matinha dos Pretos (BA), transmitida por Dona Chica no documentário “Cantos da Matinha” de Iris de Oliveira); **17. Enxada Nova** - (cantiga de bater o milho, Serra Preta (BA) transmitida por Seu Tininho); **18. Sibiri** - (cantiga de descascar mandioca, Baixa Grande (BA), transmitida por Jô Cena); **19. Casar pra Quê** - (cantiga de destalar o fumo, Vila Fernandes - Arapiraca (AL), transmitida pelas Destaladeiras de Fumo); **20. Lavadeira** - (cantiga de lavadeiras, Serra Preta (BA), transmitida por Emília Teles de Jesus); **21. Cajueiro Abalador** - (cantiga de destalar o fumo, Vila Fernandes - Arapiraca (AL), transmitida pelas Destaladeiras de Fumo); **22. O Galo Cantou** - (cantiga de destalar o fumo, Vila Fernandes - Arapiraca (AL), transmitida pelas Destaladeiras de Fumo); **23. O Dia Amanheceu** - (samba de roda, Serra Preta e Ipirá (BA), transmitida pelo grupo de sambadores de Serra Preta e Ipirá).

²⁹⁸ Disponível em: <http://canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/selo-sesc-lanca-o-album-cantos-de-trabalho-ii-no-sesc-santo-amaro> Acesso em 06 jun. 2019.

de acordo com as notícias anunciadas pelos carregadores que ora consolidam as ideias otimistas das raspadoras, ora as pessimistas das raladoras.

Antes da escrita dos versos, João Cabral, no mesmo momento em que faz referência aos cantos de trabalho, caracteriza como será a fala de alguns trabalhadores. Por exemplo, quando “os pessimistas estão na defensiva, fazê-los falar menos (mas ver como conciliar esse laconismo do derrotado-não-convertido com o laconismo sintético e conceitual-oracular sintetista do prensador)”. (MELO NETO, 2013, p. 53). O laconismo das raladoras pessimistas, na cena descrita, está relacionado à maneira de exprimir-se por poucas palavras, devido à brevidade ou quase ausência de argumentos, como os espartanos que eram pouco afeitos à discussão política e deliberação sobre temas polêmicos²⁹⁹. Esse laconismo também se refere ao prensador pelo caráter sintético de sua fala (“procura a média nos exageros dos dois grupos (espremam a massa, para reduzi-la, tirar a manipueira venenosa, chegar à verdade)”), mas ele vem acompanhado de outros adjetivos: “conceitual-oracular sintetista”; pois, diferente das raladoras, o prensador consegue formular ideias sintéticas (conceitual) e proferir palavras que projetam o futuro no presente (oracular)³⁰⁰, ou seja, ele sintetiza as ideias extremistas das raladoras e raspadoras sobre o futuro incerto que vem do Doutor Sudene. João Cabral, na construção dialética dos personagens, escreveu: “o prensador não defenderia duas teorias: a síntese que ele fizer é sua teoria”. “Realismo – prensador – síntese – tese” (MELO NETO, 2013, p. 39).

Ainda sobre a caracterização da fala do prensador, João Cabral escreveu: “fazê-lo falar por provérbios. Cada provérbio dele resume, sintetiza, julga o que dizem - como canto de trabalho, tanto as raspadoras quanto as raladoras. Fazer o raspador um tipo cordobês-

²⁹⁹ “Diferentemente de Atenas, que se caracterizou por uma estrutura política amplamente aberta à discussão e à deliberação – entre os homens livres e aptos a participarem da vida na pólis –, Esparta possuía uma estrutura política completamente associada à rígida formação militar dos membros que a compunham”. (...) Como era da região da Lacônia, o termo lacônico passou a designar esse tipo de comportamento pouco afeito à conversa e à discussão, decorrente da rigidez das leis e do comportamento disciplinar vindo da educação militar que vigorava desde a infância. Por este motivo, os espartanos ficaram conhecidos como um povo de “vocabulário curto” ou “vocabulário reduzido”. (FERNANDES, Cláudio. Laconismo espartano. In: *História do mundo*. Disponível em <https://www.historiadomundo.com.br/grega/laconismo-espartano.htm>. Acesso em 02 jun. 2019).

³⁰⁰ “O termo oráculo, de origem grega, significa palavra proferida, cujo equivalente latino é *oraculum* (RABELLO, 2013, p. 12). É próprio dos oráculos, ou das figuras de caráter oracular, projetarem o futuro no presente toda vez que realizam previsões. Por conseguinte, a definição única do que é um oráculo é quase impossível devido a multiplicidade dos tipos de figuras oraculares ao longo da história cultural humana. Um lugar pode ser um oráculo, caso do Templo de Delfos (GIBEL, 2013); uma prática ritualística pode ter caráter oracular, caso das Cartas de Tarô, por exemplo; um sujeito pode ser uma figura oracular, tal como o profeta indiano Smohalla (ELIADE, 1992) ou como os profetas no início do Cristianismo. Entretanto, é inegável que, seja qual for a forma, local, prática ou pessoa através de quem se manifeste, os oráculos informam o porvir, são pontes que ligam o futuro com o presente, e que para tal, parecem recuperar o passado”. (MOREIRA, 2015, p. 18). MOREIRA, Nádya Maria Lebedev Martinez. *O caráter oracular da mídia*. 2015. 100 f. Tese. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC, São Paulo, 2015.

senequista, conceitual³⁰¹”. (MELO NETO, 2013, p. 53). Os provérbios³⁰², além de representarem o laconismo pelo uso de frases/textos curtos, são geralmente conhecidos por um povo (evocam uma coletividade) e trazem algum tipo de sabedoria ou ensinamento; relacionando-se à psicologia-ideologia e ao pensamento do pensador: “tirar a manípueira venenosa, chegar à verdade” (MELO NETO, 2013, p. 49). Desta forma, ao fazer o pensador falar por provérbios, João Cabral aproxima a fala deste personagem da realidade sociocultural e da origem popular dos demais personagens da casa de farinha.

A fala do pensador, já caracterizada pelo laconismo e o uso de provérbios, terá um caráter “cordobês-senequista, conceitual”, referindo-se à escrita em verso da obra de Sêneca³⁰³ que, em alguns casos, é composta de frases curtas e metáforas. A ironia e o discurso retórico foram usados com maestria por Sêneca (CARMO, 2006)³⁰⁴ e também caracterizarão a fala do pensador que, na construção dialética cabralina, fará a síntese entre raladoras e raspadoras, criando uma outra tese. Na comparação com o quebrador, que fala muito e discute, o pensador construirá a sua ironia dizendo apenas frases.

A fase de criação dos cantos de trabalho e caracterização da fala dos personagens mostra que o auto *A casa de farinha* representa um projeto de escrita que espera e representa uma voz, um ritmo de vida. A obra não foi concluída, mas João Cabral esboçou versos dialogais, por isso, há possibilidade de ler a voz destes trabalhadores: carregadores e raspadoras. Na leitura da voz dos trabalhadores da casa de farinha, nos deparamos com o embate, oral, escrito e falado. Meschonnic, no livro *La rime et la vie* (1989), afirma que:

³⁰¹ Quando João Cabral faz referência ao raspador, “Fazer o raspador um tipo cordobês-senequista, conceitual” (MELO NETO, 2013, p. 53), acreditamos que houve um lapso de escrita, por isso, ao invés de o poeta escrever “pensador” usou “raspador”. Isto porque na frase anterior o poeta usou “raspadoras” no plural para caracterizar a coletividade do trabalho deste grupo e, na frase seguinte, ele compara as falas do pensador e do quebrador: “- Aliás, na discussão entre ele [pensador] e o quebrador fazê-lo guardar esse papel lacônico. O quebrador fala muito, discute, etc., como todo otimista. E o pensador diz apenas frases. Com isso, introduzindo inclusive sua ironia...” (MELO NETO, 2013, p. 53)

³⁰² “Provérbios são concisas e tradicionais afirmações de verdades aparentes que têm grande ocorrência entre a população. De uma forma mais elaborada, provérbios são frases curtas, geralmente conhecidas pelas pessoas, que contêm sabedoria, verdades, moral e uma visão tradicional, em uma forma metafórica, fixa e fácil de memorizar e transmitida de geração para geração”. (MIEDER, Wolfgang. *Proverbs: a handbook*. London: Greenwood Press, 2004, p. 4)

³⁰³ Lucius Annaeus Sêneca, conhecido como Sêneca o Jovem, nasceu em Córdoba, Espanha, por volta do ano 04 a. C., durante o Império Romano. Figura fundamental na política romana do período imperial, Sêneca foi considerado um de seus senadores mais influentes e respeitados. No terreno filosófico, Sêneca é o máximo representante do Estoicismo, doutrina filosófica que buscava a sabedoria através do desprezo aos bens materiais. (CARMO, 2006)

³⁰⁴ CARMO, Tereza Pereira do. *Didascálias no Oedipus de Sêneca*. 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

L'opposition de l'oral à l'écrit à une répartition triple entre l'écrit, le parlé e l'oral permet de reconnaître l'oral comme un primat du rythme e de la prosodie, avec sa sémantique propre, organisation subjective et culturelle d'un discours, qui peut se réaliser dans l'écrit comme dans le parlé. (...) L'intonation est un mode de l'oralité du parlé. L'imitation du parlé dans l'écrit est distinctive de l'oral. L'historicité de la ponctuation des textes est une question d'oralité. La traduction est en train de se transformer par la reconnaissance de l'oralité (MESCHONNIC, 1989, p. 236)³⁰⁵.

No modelo do signo, a oralidade é reduzida à perspectiva dualista oral/escrito, ela é vista apenas como propriedade da voz. Meschonnic, ao contrário, propõe o conceito de oralidade baseado no primado do ritmo e da prosódia em sua semântica própria, na organização subjetiva e cultural de um discurso, por isso pode se realizar tanto no escrito como no falado. O oral, como afirmou Meschonnic (1989), é da ordem do contínuo (ritmo, prosódia, enunciação); o falado e o escrito são da ordem do descontínuo (palavra, frase, língua, sentido, estrutura). O ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção de oralidade, removendo-a do esquema dualista; ele é uma organização subjetiva do discurso, não é redutível ao fônico e à métrica, assim como a voz não o é, mas envolve um imaginário respiratório que diz respeito ao “corpo vivo inteiro” (MESCHONNIC, 1989).

Para Meschonnic (1982), o ritmo abarca todas as estruturas do discurso: a versificação, as rimas, a repetição, os jogos de palavras. O ritmo é organização da fala e do sujeito, de definição cultural, histórica e poética da voz (MESCHONNIC, 1989). Por este motivo, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escrita; é o movimento da voz na escritura. Neste sentido, podemos pensar que a voz dos trabalhadores da casa de farinha (historicidade, cultura e tradição oral) é criada na escrita dos versos pelo ritmo de João Cabral (rima toante, repetição, jogos de palavras, versos), ou seja, a voz é dos trabalhadores³⁰⁶, mas o ritmo é cabralino.

Na escrita deste auto, o processo redacional apresenta apenas quinze folhas com seus lapsos de interrupção e reinício de escrita da voz dos trabalhadores da casa de farinha, como podemos notar pelos cinco momentos, marcados pelas datas e pelo uso de diferentes papéis para escrever: 1) papel timbrado “On board Varig’s Intercontinental Jet”; 2) folhas

³⁰⁵ “Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado. (...). A entonação é um modo da oralidade do falado. A imitação do falado no escrito é distinta do oral. A historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade. A tradução está se transformando através do reconhecimento da oralidade”. (Traduzido por Cristiano Florentino In: MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, p. 8)

³⁰⁶ Quando nos referimos à voz dos trabalhadores, pensamos nas técnicas tradicionais de memorização oral; a voz que conta e canta em um ritmo.

~~para~~ pra quem queira examinar
etc. etc.

3º arauto

Alguém

Mas só há esta mandioca
 no que você aqui traz?
 de cambulhada com ela
 não há outras coisas mais?
 Você veio lá de ~~fora~~ fora
 onde o vento leva e traz
 nós estamos aqui fechadas
 sem vento, sem boatos – ar
 com a mandioca que coisas
 em mandioca, notícias, traz?
 (MELO NETO, 2013, p. 111)

Esses arautos, assim nomeados por João Cabral, se referem à entrada dos primeiros carregadores que chegam e acentuam a expectativa sobre os possíveis motivos de estarem todos reunidos em um único dia na casa de farinha. Essa caracterização dos carregadores como noticiosos está presente no planejamento manuscrito que antecede a escrita dos versos, sendo assim, a intenção inicial do escritor é mantida: eles entram e saem da casa de farinha e trazem juntos a mandioca e as notícias.

Na escrita do diálogo do 2º arauto, há um jogo de palavras e sentidos sobre a ação de jogar a mandioca no chão de baixo para cima e “não de cima para baixo/ como milagre ou (lei, decreto)”;

nesses dois sentidos de jogar, há uma referência à notícia: “de baixo pra cima” (duvidar), de cima para baixo (lei decreto).

O 3º arauto só foi criado após a escrita do diálogo das raspadoras que aparece de forma indefinida pelo uso do pronome “Alguém”. É possível afirmar que sejam as raspadoras pelo planejamento que antecede a escrita dos diálogos, pois elas entram na cena após os carregadores e são os primeiros trabalhadores da casa de farinha a manusear a mandioca, como podemos ler na escrita do horário de entrada dos trabalhadores (folha 14); psicologia-ideologia dos personagens (folha 16); esboço das cenas (folha 24, 28 e 29).

Na segunda folha (2º arauto e Alguém), começamos a perceber o ritmo pela assonância em “a” nos versos pares, mas ele ainda é fragmentado pelas lacunas de palavras a serem preenchidas posteriormente na escrita dos versos.

- Arauto -

Não sei não: tudo o que ouvi
 me faz uma tal confusão
~~que~~ o que ouvi
 que não sei se ~~ouvi~~ [ileg.]
 era um dizer sim ou não
 As coisas todas se cruzavam
 como um madapolão
 gente
 os fios se cruzam e a [ileg.]
 não sabe se vem ou não
 as novidades são tantas
 se cruzam, tantas, e tão,
 que é difícil dizer nelas
 [ileg.] onde está o sim e o não.
 Por isso, melhor calar
 se, no tecido o padrão
 não é possível distinguir
 melhor dizer que não o tem não

- Mas afinal vocês de fora
 sabe porque todos estão
 nós e vocês, num só dia,
 como se fosse um mutirão,
 a fazer esta farinha
 que cada um, com sua mão,
 antes vinha aqui fazer
 afinal porque a intenção
 de vir aqui todo mundo
 no dia de hoje, a reunião
 como se fazer farinha
 fosse um S. Pedro ou São João.
 (MELO NETO, 2013, p. 113)

A confusão das ideias dos carregadores é representada metaforicamente: “As coisas todas se cruzavam/ como um madapolão³⁰⁷”; “se, no tecido o padrão/ não é possível distinguir/ melhor dizer que não o tem não”. A trama difícil dos fios de madapolão é o comparante para a confusão do arauto que, assim como no cruzamento dos fios, não sabe se

³⁰⁷ Madapolão: M.q. morim. Termo originado do topônimo Mádhavapalan na cidade de Narasapur (estado de Madras, costa oriental da Índia), onde se fabricava o tecido; provavelmente pelo francês madapolão, e interpretado com o mesmo sentido da definição. Regionalismo: Nordeste do Brasil. Rubrica: indústria têxtil. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/407042243/glossario-pdf> Acesso em 07 jun. 2019. É um tecido de algodão branco, entre a chita e o percal.

vem ou não e nem onde está o sim e o não. Apesar de ter falado tanto, conclui o verso dizendo que é melhor calar, ou seja, há um querer-dizer que ainda não é dito.

Notamos a resistência das raspadoras para o trabalho em conjunto nos versos: “como se fazer farinha/ fosse um S. Pedro ou São João”, referindo-se às festas coletivas de junho (festas juninas), onde todos se reúnem para comemorar o dia dos santos. Isto mostra que estes trabalhadores perderam a consciência coletiva do trabalho, cada um faz o seu, impossibilitando que compartilhem informações para resolver o problema.

O uso da rima em “ão”, nos versos pares, expressa uma alteração de rotina dos trabalhadores: antes cada um vinha fazer sua farinha, agora todos em mutirão. A forte presença do ritmo, por meio desta assonância pesada em “ão”, constitui a escrita destes diálogos, inclusive pela repetição da negativa “não” pela falta de informação.

2) Segundo momento de escrita: folhas 44 e 45

Neste segundo momento de escrita, João Cabral escreveu duas folhas com o diálogo das raspadoras e dos carregadores:

A casa de farinha

- Todas às 5 da manhã
 - Para as 5 da madrugada
 - E todas para o dia de hoje
como à cada citadas
 - Cada um trilha seu dia
 - E sua semana
se mais abastadas
 - E [ileg.] aqui nos chama a todos
 - para essa hora madrugada
 - hora em que o mundo é ainda nada
 - e sem que nos explicassem
por que cá estar a essa hora nada
 - hora em que nada se faz
 - ou o que se faz vira nada.
 - Haverá alguém de saber
porque de um sono de nada
nos trazer a um acordado nada?
-

- Ninguém sabe, a quem
 Seu [ileg.] pôs a leilão
 Sua casa de farinha
 que usamos até então.
 (MELO NETO, 2013, p. 117)

- Vem uma fábrica nova
 fabricar nossa farinha
 - Quem já viu que a farinha
 possa dispensar a sova,
 o suor, o amassar de mãos
 o torrar cantado com trovas
 - Essa nova fábrica que vem
 substituir aquela nossa
 será capaz de trazer
 à farinha a marca nossa?
 - Mas a culpa por tudo é nossa
 antes cada um plantava
 sua própria mandioca
 e no telheiro arrombado
 fazia [ileg.] de nossa
 - Mas que depois que cada um
 se junta em grandes palhoças
 de aluguel e a comerciar
 o trabalho de alqueires horas
 foi muito mais fácil para eles
 atacar nas coisas nossas
 (MELO NETO, 2013, p. 119)

Nesse segundo momento de escrita, há uma sucessão de vozes marcadas pelo traço no início dos versos, formando um coro, como escreveu João Cabral:

“- Tentar ver se é possível o choque dramático não individual mas em grupo. Assim usando a técnica do coro repetitivo de M. e V. S., em que cada gente ‘acrescenta’ o que o anterior disse, tentar um tipo de conflito dramático novo: sucedendo-se no tempo, sem bate-boca [ileg.], etc. P. ex.: um grupo ‘desenvolve’ uma opinião; quando ele acaba, como se fosse noutra nível, outro grupo rebate aquela opinião” (MELO NETO, 2013, p. 101)

O diálogo inicial das raspadoras³⁰⁸ refere-se ao esboço de escrita de João Cabral sobre o horário de início de trabalho presente na citação de Carlos Borges Schmidt e na folha com uma nota de revisão: “rever isso: como é o último dia (e mutirão) todo o mundo chega mais cedo e fica mais tempo na c. de farinha” (MELO NETO, 2013, p. 31); não mais às 6 horas como o poeta havia escrito antes.

Depois as raspadoras deliram em reflexões sobre o “nada” que aparece seis vezes, contribuindo para o ritmo do poema pelo uso da rima toante em “a”. Tanto a repetição da palavra, característica de uma poética oral, quanto o ritmo no poema colaboram para a ideia de que elas começaram a trabalhar nesta “hora nada” sem saberem os motivos ou a existência de algo que possa fazer sentido para elas: “De onde provimos? Qual o sentido, qual a meta da nossa vida, da do indivíduo, dos povos, da humanidade? Quais as nossas possibilidades e os nossos limites? Quem somos verdadeiramente? Qual a nossa posição no mundo? Qual a tarefa que desde sempre nos está destinada?” (JASPERS, 1966, p. 04)

A pergunta final do diálogo das raspadoras, “- Haverá alguém de saber/ porque de um sono de nada/ nos trazer a um acordado nada?”, se abre para a resposta dos carregadores. O primeiro diz que a casa que usavam até então foi posta a leilão; o segundo, “- Vem uma fábrica nova/ fabricar nossa farinha”. Estas duas hipóteses estão relacionadas às “Suposições possíveis sobre o fechamento da casa de farinha”: o dono quer cobrar mais da metade como aluguel; reformar o aparelhamento, vender o aparelhamento e derrubar a casa de farinha; fazer outra indústria; que dariam lugar a sucessivas opiniões das raspadoras e das raladoras.

Nos dois primeiros diálogos das raspadoras da segunda folha, notamos a mudança de ritmo pela assonância que na primeira folha era em “a”, nesta em “o”. Ao saberem da fábrica nova, as raspadoras otimistas começam a imaginar o presente/passado: “Quem já viu que a farinha/ possa dispensar a sova,/ o suor, o amassar de mãos/ o torrar cantado com trovas”. João Cabral inscreve-se numa tradição que acena para a historicidade destas falas e, portanto, para a subjetividade de sua voz enquanto criador nordestino vinculado à tradição trovadoresca medieval. Essa é a marca humana que a fábrica não é capaz de dar à farinha. O possessivo “nossa”, repetido seis vezes nesta folha, representa a farinhada nas casas como um acontecimento da vida comunitária, que lembra como o homem realiza a sua condição de criador, pois fazer farinha é um ato de criação, assim como fazer um poema.

Nos versos surge o tema da alienação: “Mas que depois que cada um/ se junta em grandes palhoças/ de aluguel a comerciar/ o trabalho de alqueires horas”, onde identificamos

³⁰⁸ O uso do feminino em “Todas às 5 da manhã” e “E todas para o dia de hoje” identifica de qual personagem é este diálogo.

que o problema destes trabalhadores é que a casa de farinha onde trabalham pertence ao coronel-dono, por isso ele quer vender, alugar, etc. Essa emancipação de fazer farinha para comerciar aniquilou a liberdade desses trabalhadores em uma engrenagem de produção na qual quem decidiu que eles tinham que começar a trabalhar mais cedo para acabar com toda a produção foi o dono, sem dar os motivos.

João Cabral usa a historicidade da voz dos trabalhadores para narrar os acontecimentos e situar o espaço (casa de farinha alugada), mas não há ação inerente à voz. Há apenas uma sucessão de opiniões que marcam as múltiplas vozes dos trabalhadores de acordo com a atividade que executam. Por este motivo, os carregadores não emitem opinião, apenas dão as notícias; as raspadoras e as raladoras serão responsáveis pela discussão: otimista *versus* pessimista.

O ritmo do diálogo dos trabalhadores ainda é irregular: na primeira folha, os diálogos das raspadoras são mais curtos (1, 2 e 3 versos). Devido às explicações sobre as suposições do fechamento da casa de farinha, os diálogos dos carregadores são mais longos, mas ainda com variações no número de versos em cada estrofe (2, 4, 5 e 6). As ideias do planejamento manuscrito estão mais presentes nestas duas folhas: tempo (todas às 5 da manhã, hora nada); expectativa sobre o fechamento (leilão, fábrica nova); perda da tradição (trazer à farinha a marca nossa?); responsabilidade da escolha (cada um plantava sua mandioca; agora trabalham nas palhoças de aluguel). Assim, as ideias do manuscrito começam a criar forma e sentido no diálogo dos trabalhadores.

3) Terceiro momento de escrita: folhas 46, 47, 48 e 49

Nesse terceiro momento de escrita, João Cabral escreveu quatro folhas que apresentam o diálogo dos carregadores e das raspadoras:

- Muitos bons dias, senhora
que nesta lida está,
trago a carga de mandioca
que cresceu no meu lugar.
- Muitos bons dias, senhora,
que todos aqui estais:
trago a carga de mandioca
que às pressas pude apurar.
- Muitos bons dias senhoras
eis, me mandaram entregar:
tudo o que de mandioca

eu tinha podido lavar.
 - Muitos bons dias senhoras
 eis, me mandaram entregar:
 dizendo que aqui terá
 a última vez de a entregar.

- que se não a trouxesse hoje
 não mais podia entregar
 - que hoje é o último dia
 que se pode trabalhar.
 - que hoje esta casa de farinha
 era a última a funcionar
 - que já ninguém, farinha
 fabricaria em seu lugar

(MELO NETO, 2013, p. 123)

2

- Nada podemos dizer disso
 que vós todos estais a contar
 o que sabemos é que tínhamos
 de estar hoje neste lugar
 - Nesta casa de farinha
 que se é a maior que em volta há,
 não é a casa de farinha
 que muitos tinham em seu lar
 - Nos disseram que viéssemos
 todos aqui nos juntar
 e todos juntos, a mandioca
 de todos juntos trabalhar
 - Não sabemos o que passa
 nem o que possa vir passar.
 Aqui nos juntaram todos
 no tempo e espaço a acabar.

- Nós também minhas senhoras
 não sabemos o que há
 - Só sabemos que é o último dia
 que se tem para trabalhar.
 - Cada um traz sua mandioca
 que, claro, vão se misturar.
 - A minha, é uma mandioca
 que nem Glória do Goitá.

(MELO NETO, 2013, p. 125)

Nesse terceiro momento de escrita, em papel timbrado da Academia Brasileira de Letras³⁰⁹, os quatro primeiros diálogos, marcados pelo travessão no início do verso, representam os carregadores que chegam e cumprimentam as raspadoras: “Muitos bons dias, senhora”; mas cada um informa a situação de como trouxe a mandioca. O primeiro traz “a carga de mandioca/ que cresceu no meu lugar”; o segundo, “que às pressas pude apurar”; o terceiro; “tudo o que de mandioca/ eu tinha podido lavar”; para o quarto, não há referência se ele mesmo produziu, pois “me mandaram entregar:/ dizendo que aqui terá/ a última vez de a entregar”. Os dois primeiros, pela repetição do terceiro verso (“trago a carga de mandioca”), são produtores maiores; os dois últimos, pela repetição do segundo verso (“eis, me mandaram entregar”), são menores, pois o primeiro entregou o que tinha podido lavar; o segundo nem é produtor, é apenas o atravessador que tem a função de entregar. O ritmo, pela repetição destes versos, está relacionado à caracterização do produtor/carregador de mandioca: maior e menor produção.

No último bloco da primeira folha (separada pelo traço), os carregadores reiteram a informação de que é o último dia de trabalho naquela casa de farinha; as raspadoras (segunda folha), ao contrário, não sabem disso que os carregadores dizem, só sabem que tinham que estar hoje neste lugar; “Nesta casa de farinha/ que é a maior que em volta há”; “e todos juntos, a mandioca/ de todos juntos trabalhar”. Isto marca o desencontro de informações entre os personagens.

Os carregadores retomam o diálogo e reafirmam o que disseram antes: “Só sabemos que é o último dia/ que se tem para trabalhar”. O verso “Cada um traz sua mandioca” se abre para os produtores/carregadores (não inclui o entregador) para distinguir a qualidade de sua mandioca: “A minha, é uma mandioca/ que nem Glória do Goitá³¹⁰”; “A minha é uma mandioca/ que o governo me faz plantar” (grandes produtores); “Não há melhor do que a minha/ nem temo com quem emparelhar” (pequeno produtor, não perdeu a origem). Tudo será uma só mandioca.

A repetição das palavras “senhora(s)” e “mandioca” e a rima toante em “o”, na primeira folha, mudam as perspectivas em relação ao último carregador (entregador) que fala usando dísticos e rima toante em “a”. A repetição informacional reafirma que tanto os carregadores quanto as raspadoras não sabem os motivos de estarem todos reunidos naquela casa de farinha. As anáforas favorecem o ritmo do poema que condiz com a oralidade e os

³⁰⁹ João Cabral de Melo Neto tomou posse da cadeira 37 da Academia Brasileira de Letras em 6 de maio de 1969.

³¹⁰ Glória do Goitá é um município de Pernambuco situado na região da Zona da Mata; cidade de grande produção de mandioca do estado.

níveis de linguagem dos personagens, de acordo com a posição socioeconômica que ocupam: grandes e pequenos produtores e entregador. Para Finnegan (1977), “repetition in some form is a characteristic of oral poetic style: repetition of phrases, lines or verses; the use of parallelism; recurrent formula – these are common in oral poetry”. (FINNEGAN, 1977, p. 129)³¹¹. Ainda no terceiro momento de escrita:

- A minha é uma mandioca
que o governo me faz plantar
- Não há melhor do que a minha
nem temo com quem emparelhar

- Por que vós, mandioqueiros,
cada um a se gabar
da mandioca que trazem
não o nosso aqui apurar?
- Vocês que estão lá de fora
podem bem nos explicar
por que um dia somente
nos deram para trabalhar
- E por que nos forçaram juntas
a lado a lado juntar
a mandioca de ~~todos~~ todos
como para as igualar.
- Vocês, cada um está pronto
à que trazer, melhor achar
pois todas vão se perder
nesse [ileg.] confuso labutar

- Por que então, livres daqui
não podereis apurar
- o que é que está acontecendo
hoje, aqui, neste lugar.
(MELO NETO, 2013, p. 127)

- Vós, daqui para os roçados
estais livres de ir, voltar
- De saber por que essa pressa
de hoje de vez acabar

³¹¹ “Repetição, de alguma forma, é uma característica do estilo poético oral: repetição de frases, linhas ou versos; o uso do paralelismo; fórmula recorrente - são comuns na poesia oral” (Minha tradução).

- Tudo é uma só mandioca
ninguém tem de se louvar
- tudo vai acabar na mesma
massa que se fará cozinhar
- Não importa se é de chã
se é de serra, de seu espalhar
farinha
- A ~~mandioca~~ sairá igual
sem o selo do lugar

(MELO NETO, 2013, p. 129)

Nessas terceira e quarta folhas, predominam os diálogos de quatro raspadoras que questionam as explicações imprecisas (sem confiança) dos quatro grupos de carregadores e exigem que eles, livres de ir e voltar, apurem “por que nos **forçaram** juntas/ a lado a lado juntar/ a mandioca de todos/ como para igualar” (grifos nossos). Notamos o individualismo de cada grupo de trabalhadores, já expresso no primeiro momento de escrita quando as raspadoras questionam o fato de terem que trabalhar em mutirão e que antes cada um vinha fazer sua farinha. Nesse terceiro momento, os carregadores se gabam de sua mandioca e as raspadoras querem saber o motivo de terem que trabalhar todos juntos em um mesmo dia. A existência coletiva não aparece mais tão universalmente ritualizada no contexto representado.

Notamos que, apesar de trabalharem juntos em mutirão neste último dia, o trabalho individual que antes realizavam os impede de trabalhar coletivamente, inclusive para pensarem uma solução para o problema pressentido, mas ignorado, devido à falta de informação que os carregadores não conseguem apurar. Isto está presente na repetição dos sucessivos discursos das raspadoras nestas duas folhas, onde perguntam, de diferentes formas, os motivos de estarem ali todas juntas e os carregadores não sabem.

Nesse terceiro momento de escrita, o ritmo é mais regular (não no sentido de métrica rigorosa): predomina o uso do octossílabo e da redondilha maior; os diálogos são estruturados em quartetos e dísticos que intercalam as vozes dos carregadores e das raspadoras (4-4 carregadores; 4-2 carregadores; 4-4 raspadoras; 6-2 carregadores; 4-4 raspadoras; 4-2 raspadoras; 4-2 raspadoras)³¹² separados por um traço.

A oralidade, marcada pela repetição de elementos, a redundância informacional, a fragmentação sintática, marcadores frequentes, hesitações, uso das formas pronominais coletivas (você, vós), integra o sentido dos versos entrando em tensão com a semântica do individualismo de cada um. Tudo isso compõe a situação dos personagens, mas a resolução

³¹² O primeiro se refere ao número de estrofes de cada bloco de diálogo; o segundo, ao número de versos de cada diálogo.

do conflito acena em termos de ritmo para a significância da indiferenciação (tudo é uma só mandioca).

4) Quarto momento de escrita: folhas datiloscritas 51, 52 e 53

Neste quarto momento de escrita, João Cabral datilografou e juntou as ideias esboçadas nos diálogos entre carregadores e raspadoras das folhas anteriores:

A CASA DE FARINHA

11.10.85

Início possível de

Casa de farinha

Os carregadores

- Bom bom-dia, minha gente.
- Bom-dia para os presentes.
- Bom-dia, futuramente.
- Bom-dia, ainda no ventre

As mulheres de descascar

- Bom-dia tem que dizer quem chega a todo presente.
- Dizer bom dia é
- ~~Bom dia é como~~ tirar o chapéu, cumpridamente.
- Bom-dia não antecipa o dia que espera em frente.
- Nem bom-dia tem a ver se é sol ou chuvadamente.

Os carregadores

- Nós respondemos bom-dia a quem amigavelmente.
 - Retribuímos o chapéu sem tirá-lo mulhermente.
 - Não há bom-dia ao pé da letra; sei que ele nada promete.
 - Que bom-dia pode ter quem ouviu: trabalhe e espere?
- (MELO NETO, 2013, p. 131)

As mulheres
de descascar

- Vocês que chegam de fora,
o bom-dia é de valer?
- Porque aqui de madrugada
corujamos sem saber?
- Bom dia é o que precisamos
quem está aqui sem saber.
- Que floresça num bom dia
o dia que está a florescer.

Os carregadores

- Viemos de fora, mas não
há promessa em nosso bom-dia.
- O escuro não deixou ver
se vai chover ou se estia.
- Fora, ninguém diz saber
por que a geral companhia.
- Que tem de moer a farinha
no dia que dura um dia.

As mulheres
de descascar

- A vocês cabe saber
por que dessa pressa toda.
 - Antes cada um em seu dia
vinha moer sua mandioca.
- (MELO NETO, 2013, p. 133)

As mulheres
de descascar

- Cada quem tinha seu dia,
moía o que deu sua roça.
- Moía sem mais cuidados;
pagava a moagem na boca.

Os carregadores

- Nós vamos tentar saber
fiquem calmas as senhoras.
- Vamos desviar os caminhos
que há daqui a cada roça.
- Vamos procurar ouvir
o que se diz lá por fora.
- Cada vez com a mandioca
traremos boas, más novas.

as mulheres de
descascar

- Pensar que todos tivemos
nossas casas de farinha.
 - Sim, mas consumia a vida
fazer a pouca farinha.
 - No dínamo de Seu Tão
tudo mais simples corria.
 - O tipiti chupa mais fundo,
como moenda de usina.
- (MELO NETO, 2013, p. 135)

Nesse quarto momento de escrita, datado de 11.10.85, João Cabral marca a lápis a que grupo as falas pertencem e reinicia o diálogo entre os carregadores e as raspadoras (mulheres de descascar), ou seja, há ressonâncias das vozes dos manuscritos anteriores nesta escrita.

O terceiro momento de escrita é o que se aproxima mais destes datiloscritos, pois este mantém o diálogo de quatro carregadores e quatro raspadoras. A quantidade de raspadoras já havia sido planejada por João Cabral no manuscrito “Para o cenário. Primeiras conversas”: “começa com as raspadoras (4) sozinhas” (MELO NETO, 2013, p. 41). Nestes diálogos, as primeiras conversas são dos carregadores; as raspadoras estão na casa de farinha esperando a mandioca chegar, por isso, os carregadores chegam e desejam um bom-dia.

Cada bloco (estrofe) representa o diálogo de um grupo de trabalhadores, como escreveu João Cabral antes de começar a escrita do auto: “Cada grupo é um bloco, um ideograma. O conflito nasce da sucessão de opiniões, ideogramaticamente.” (MELO NETO, 2013, p. 101). Essa sucessão de opiniões está presente dentro dos blocos e entre eles, a começar na primeira estrofe, em que cada carregador chega e diz “Bom-dia³¹³” às raspadoras, mas cada um completa o verso de forma distinta: “minha gente”; “para os presentes”; “futuramente”; “ventre”. É um diálogo breve: um verso para cada um com seis sílabas poéticas e rima toante em “e”, ou seja, o diálogo dos quatro carregadores é mais breve e sem muitas explicações sobre a origem de sua mandioca como no rascunho anterior. Eles são apenas noticiosos e determinam o ritmo do auto pela entrada e saída na casa de farinha com as notícias/mandioca que trazem.

Depois da primeira estrofe, no início de cada fala (dois versos para cada personagem dentro de cada bloco), o substantivo “bom-dia” está presente em praticamente

³¹³ “Bom-dia” com hífen se refere a um substantivo que designa saudação.

todas as falas, criando um padrão sonoro (paralelismo) e contribuindo para o ritmo³¹⁴ oral dos versos pela repetição. Os diálogos entre carregadores e raspadoras referem-se às discussões em torno da substantivação do sintagma “bom-dia” que ganha algumas conotações negativas: “Não há bom-dia ao pé da letra;/ sei que ele nada promete/ Que bom-dia pode ter/ quem ouviu: trabalhe e espere?” (carregadores); esperançosas: “Bom dia é o que precisamos/ quem está aqui sem saber./ Que floresça num bom dia/ o dia que está a florescer.” (raspadoras); e até mesmo alguns questionamentos sobre o seu sentido: “Vocês que chegam de fora,/ o bom-dia é de valer?” (raspadoras).

O ritmo das vozes dos trabalhadores nesse quarto momento de escrita é o mais regular: predomina a redondilha maior; assonância em “e” nas quatro primeiras estrofes, nas outras quatro em “i” e “o” (sequência: “i”, “o”, “o” e “i”); são quatro diálogos escritos em dísticos para cada bloco (exceção do primeiro) que intercalam vozes masculinas (carregadores) e vozes femininas (raspadoras). Ou seja, o ritmo cabralino e as vozes dos trabalhadores se misturam em meio à oralidade dos versos.

As raspadoras, assim como nos rascunhos anteriores, questionam os carregadores e perguntam por notícias: “Por que aqui de madrugada/ corujamos sem saber?”, mas ninguém sabe o motivo de todos estarem reunidos em um único dia. Outra ideia retomada dos rascunhos anteriores se refere à afirmação das raspadoras de que antes cada um tinha seu dia: “Cada quem tinha seu dia,/ moía o que deu sua roça./ Moía sem mais cuidados;/ pagava a moagem na boca”. Isto mostra a indiferença das raspadoras em criar laços sociais e sua vontade de manter a individualidade do trabalho, mesmo que seja por saudosismo: “antes cada um plantava/ sua própria mandioca/ e no telheiro arrombado/ fazia [ileg.] de nossa” (MELO NETO, 2013, p. 119); um esboço de divisão de trabalho e de especialização das tarefas à qual os trabalhadores serão acometidos com a modernização das casas de farinha.

Essa recordação dos tempos passados, recuperada no último bloco dos datiloscritos, não impede tensões que giram em torno dos campos semânticos passado/presente ou antigo/moderno: “No dínamo de Seu Tão/ tudo mais simples corria.”; “O tipiti chupa mais fundo,/ como moenda de usina”. Em cada uma destes diálogos, escutamos vozes de diferentes experiências antes das “grandes palhoças de aluguel”. As duas últimas, referem-se às casas de farinha mais equipadas que podem ser comparadas com a descrição das notas dadas por Tulio Cabral:

³¹⁴ As rimas também contribuem para o ritmo do poema: 4 estrofes com rima toante em “e”, 2, em “i” e outras 2 em “o”.

Veja-se: “No dínamo³¹⁵ de Seu Tão/ tudo mais simples corria.”

“O J. [ileg], de Carpina, que já tem uma casa de farinha movida a eletricidade³¹⁶”.

“O tipiti chupa mais fundo,/ como moenda de usina.”

“Moinho: transformava a raspa em pó, fino como talco.”

Nessa última, a referência às “Notas sobre a fábrica de farinha purificável de Pumaty” não está no nível de modernização do processo de prensar a massa de mandioca, mas à moenda de usina. Isto porque a produção da Usina de Pumaty³¹⁷ se dá pela moagem da cana de açúcar; uma moenda que também devora a tradição das casas de farinha, talvez por isso, o verbo moer aparece na composição destes versos: “Que tem de **moer** a farinha/ no dia que dura um dia.” (carregadores); “Antes cada um em seu dia/ vinha **moer** sua mandioca”; “Cada quem tinha seu dia,/ **moía** o que deu sua roça./ **Moía** sem mais cuidados;/ pagava a **moagem** na boca.”; “O tipiti chupa mais fundo,/ como **moenda** de usina” (raspadoras) (grifos nossos).

O verbo moer substitui o verbo ralar³¹⁸ nestes versos e se associa ao processo industrial tanto da casa de farinha (“Moinho: transformava a raspa em pó, fino como talco”), como também dos engenhos de açúcar (moenda de usina³¹⁹). Para Cristina Henrique da Costa:

O que caracteriza a modernidade da moenda é que, se por um lado ela tem raízes na cana clássica a quem impôs a entrada na história, desfazendo uma antiga cumplicidade passiva, por outro lado também criou as condições de submissão com as quais neutralizou concreta e eficientemente a liberdade. (...) Em suma, o que a moenda diz é que tudo mudou na realidade e, no entanto, a mudança que se nutriu do ideal revelou a importância deste último, que nada mudou na realidade. (COSTA C.H., 2014, p. 402)

A moenda foi um divisor de águas na poética de João Cabral devido à sua relação de decepção com a modernidade, enquanto modalidade histórica do Nordeste (COSTA C.H., 2014), uma vez que a engrenagem do trabalho na era técnica, além de arrancar o homem de suas condições históricas tradicionais, lhe impõe uma servidão técnica racionalista. Nas casas de farinha, há um envolvimento entre corpo/ferramenta que juntos constroem o papel histórico da experiência: de um “saber-fazer” (tradição) para um “não-saber-fazer” (indústria). Nesta relação “moenda de usina” e moer a farinha, notamos que o escritor seleciona o assunto

³¹⁵ Dínamo: gerador (máquina que transforma energia dinâmica em elétrica).

³¹⁶ (MELO NETO, 2013, p. 83)

³¹⁷ Em 1937, a usina instalou uma fábrica de farinha panificável, porém por falta de mercado e excesso de produção, foi desativada aumentando a crise da usina.

³¹⁸ “Raspada a mandioca, ralam-na num ‘caitetu’ de lata, preso a uma espécie de mesa com bordas”. (MELO NETO, 2013, p. 79)

³¹⁹ Poema “Moenda de usina”, do livro *A escola das facas*.

do mundo conhecido por ele e o representa de acordo com a sua própria ética e percepções pessoais.

5) Quinto momento de escrita: folhas 54, 55 e 56

Casa de farinha

5. XI.85

- Enquanto vão-vêm trazendo
mandioca, trazem notícias.
- Podem nos dizer por que
aqui estamos reunidos
- Um prazo de vinte horas
temos para nossa farinha
- Depois dessas vinte horas
[ileg.] não se sabe o que viria.

-
- Mesmo os que sem novidades
sua
trazem aqui ~~em~~ mandioca.
 - Trazem no estado mais feio
arrancado da terra morta
 - A planta mandioca é viva
é simétrica, arquetônica
 - Mas o que interessa nela
são as raízes que provocam

-
- A mandioca é planta feia
quase sempre venenosa
 - Seu veneno de manipueira
morde mais do que qualquer cobra
 - Nem sempre ela é bonachona
como a macacheira da horta x
 - E é difícil distinguir
qual a de comer de [ileg.]

(MELO NETO, 2013, p. 137)

5.XI.85 – 2

- E a mandioca é planta feia
aliás não é planta, é raiz
- Uma raiz que se desplanta
da terra, como _____

- E que traz da própria terra
onde viver _____
- Toda a feiura da terra,
[Heg.] Sua rudeza _____

-
- E essa mandioca que temos
de descascar com a quicé
 - Dessa coisa da cor de terra
da cor de sujo, do que é,
 - Temos de fazer a coisa branca
~~despi-la~~
descascá-la ao branco, até.
 - Descascá-la até a coxa branca
despi-la do grosso que _____

-
- E aqui estamos, as raspadeiras
despindo o mundo do feio
 - O mundo tem mãos de terra
calos na vida e nos dedos.
 - O que nos cabe é ~~fingir~~ fazer
com que o sujo que nos veio
 - Possa ser a carne branca
que exige _____
(todo o processo)

(MELO NETO, 2013, p. 139)

5.XI.85 3

- Temos de despir a raiz
como se despe a donzela.
 - Da sujeira que ela traz
e é onde está a terra dela.
 - ~~Depois~~ Despi-la de pernambucana,
de Vila Bela ou Águas Belas.
 - Despi-la até possa ser
farinha paulista ou mineira.
-
- Temos de despi-la do feio
desse coscorão concreto
 - Temos de despindo fingir
que o mundo ~~é dela~~ real é o secreto
a sua [ileg.]
 - Temos de despi-la [ileg.]
de despi-la do grosseiro

- [leg.] Nossa missão é fazê-la
falar na língua do pelo.

(MELO NETO, 2013, p. 139)

Depois dos três momentos de reelaboração da voz dos carregadores e das raspadoras até chegar à fase dos datiloscritos (quarto momento); nessa quinta etapa (escrita em 5.11.85), há um avanço de escrita da voz das raspadoras, ainda com lacunas a serem preenchidas.

Nesses oito blocos de diálogos, João Cabral segue o mesmo ritmo dos datiloscritos: redondilha maior e alguns versos octossílabos; assonância em “i” e “o” (sequência: “i”, “o”, “o” e “i”) nas quatro primeiras estrofes, nas outras quatro em “e”; e quatro diálogos em dísticos. O ritmo é fragmentado em muitos versos pelas lacunas de palavras, mas, se não fosse pelo inacabamento da obra, diríamos que João Cabral encontrou o ritmo do auto na escrita destas vozes.

O otimismo infantil e a função das raspadoras de raspar, descascar, limpar a mandioca e a realidade (psicologia-ideologia) estão representados nestes versos pela relação delas com a mandioca e desta com o mundo: “Temos de despi-la do feio/ desse coscorão concreto/ Temos de despindo fingir/ que o mundo ~~é dela~~ real é o secreto”. Esta analogia de despir a mandioca do feio e, “despindo o mundo do feio”, é um processo imaginativo das raspadoras que, ao limpar a mandioca, despem o mundo do feio, da vida má que elas levam: “O mundo tem mãos de terra/ calos na vida e nos dedos./ O que nos cabe é fazer/ com que o sujo que nos veio/ Possa ser a carne branca”. Isto quer dizer que a casa de farinha é um lugar de memória, onde o meio físico, as mãos de terra e os calos nos dedos se tornam objetos biográficos, condutores de representações na vida. O contato da mão com a mandioca/terra está diretamente ligado ao real e à possibilidade de como as raspadoras veem o mundo, lidam com o cotidiano e sentem emoção, de uma maneira própria.

A mandioca é simbólica nestes versos, pois as notícias são trazidas com ela (“Enquanto vão-vêm trazendo/ mandioca, trazem notícias”); “A planta mandioca é viva/ é simétrica, arquitetônica”; tem vida própria, pois é “arrancada da terra morta”; é sustento e símbolo do pobre agricultor. “A mandioca é planta feia/ quase sempre venenosa”, por isso, o trabalho das raspadoras é embelezá-la³²⁰, “despir a raiz/ como se despe a donzela”. Lemos nestes versos que à mandioca atribuem-se os contornos femininos. A donzela pernambucana

³²⁰ Raspadoras “limpam a mandioca, embelezam a mandioca, daí seu otimismo” (MELO NETO, 2013, p. 59)

que será despida até possa ser farinha paulista ou mineira perde sua origem de Vila Bela ou Águas Belas; é alimento comercializado e produzido nas “palhoças de aluguel”.

A palavra poética vocalmente transmitida pela expressividade da relação do trabalhador com o objeto (mandioca), seus significados e valores para a cultura local, afeta a sensibilidade e a capacidade inventivas cabralinas nestes versos que retratam as facetas travadas entre as raspadoras, o seu espaço e o alimento de sobrevivência. Na composição da voz das raspadoras, João Cabral organiza o seu discurso em uma rede complexa de combinações rítmicas (versos cantados) pelo uso dos blocos dialogais (a sucessão de opiniões), a repetição de palavras, que justapostas, organizam o verso (“despir” como uma donzela) e as rimas toantes, para transmitir uma tradição, um modo de viver e de se relacionar com a mandioca. Como observa Meschonnic: “Em somme, le rythme est une sémantique et une éthique de l’historicité: une poétique de la société par une poétique du langage. Toutes deux nécessaires à une pensée du politique”. (MESCHONNIC, 1989, p. 360)³²¹.

Antes de iniciar a escrita dos primeiros versos do auto João Cabral escreveu:

- A C. de F.: fazer assonantado: em quadras e dísticos, usando as repetições (como na cena do enterro de M. e V. S.) entre os grupos.
- Os grupos falam entre si, e evidentemente cada grupo pensa igual. As contestações serão dadas por outro grupo que fala (e que pensa igual): assim o diálogo vai movimentando de um para outro dos grupos arrumados juntos (e não baralhados) no palco.
- Os arautos (os caras que trazem a mandioca também entram em grupo. E embora cada um possa dar uma notícia, a diferença deve ser pequena, entre as notícias que dão em cada entrada (usar as repetições); as variações maiores devem ser de entrada a entrada. (MELO NETO, 2013, p. 105 e 106)

Nesses dois últimos momentos de escrita, as características prenunciadas neste excerto sobre a escrita dos versos d’*A casa de farinha* parecem ter se concretizado. João Cabral encontrou o seu ritmo: assonância nos versos pares; repetição e jogo de palavras; os grupos falam entre si; a contestação é feita por outro grupo; os versos são escritos em dísticos e em blocos de quatro diálogos do mesmo grupo de personagem. A oralidade do auto já está dada no ritmo cabralino e nas vozes dos trabalhadores nesses dois últimos momentos de escrita; o que constitui a totalidade do auto, apesar do seu inacabamento.

O ritmo oral dos versos iniciais d’*A casa de farinha*, apesar dos fragmentos, nos possibilita incluir esta obra na coletânea de poemas para vozes, nos moldes de *O Rio, Morte e*

³²¹ Em suma, o ritmo é uma semântica e uma ética da historicidade: uma poética da sociedade por uma poética da linguagem. Ambos necessários para um pensamento político (Minha tradução)

vida Severina, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade*, não por acaso, estes três últimos estão presentes nos manuscritos. É um discurso oral (representa uma voz pouca ouvida) que resulta em uma escrita para ser lida em voz alta.

Para Flora Sussekind (1998), quando João Cabral se refere aos folhetos de cordel, dos cegos cantadores de feira, dos seus contatos infantis com os “romances de barbante” (“Descoberta da Literatura”), “não deixa de assinalar certos descompassos: entre o autor e quem lê em voz alta a história, entre esse leitor letrado, mais distanciado, e os trabalhadores do eito, atentos à sua volta, à escuta”. (SUSSEKIND, 1998, p. 37). Deste encontro do poeta com a oralidade, resulta o esforço cabralino para a representação de uma voz que se desvincule de sua própria voz. Neste sentido, a voz cabralina se manifesta na conquista de seu ritmo oral (rima toante, literatura de cordel que lia para os trabalhadores do engenho, a convivência com Ariano Suassuna, o auto escrito em versos) que ele utiliza para criar a voz dos trabalhadores da casa de farinha (história de vida enraizada no fazer farinha, os cantos de farinha, manifestação cultural).

Na leitura dos rascunhos do auto, notamos que João Cabral tenta atribuir a sua escrita o estatuto da oralidade condizente com a origem e o dialeto dos carregadores e das raspadoras, cujos diálogos iniciais foram escritos. Para isto, o poeta adentra a tradição do romanceiro e retoma o auto medieval para recriar o imaginário popular. É uma criação subjetiva que traduz as vozes dos trabalhadores da casa de farinha por meio de elementos populares da oralidade da sociedade nordestina, para atingir uma finalidade ética e estética do poeta, como faz com os outros poemas para vozes.

João Cabral retrata um contexto sociocultural seguindo o tempo e o ritmo da farinha, um ritmo estável, mas não durável, pois será decomposto, provocando surpresas e expectativas nos trabalhadores da casa de farinha. O universo teatral, no qual estas vozes são inseridas, possui características que facilitam a estrutura dialogal pela tensão dramática (conflito otimismo *versus* pessimismo) e a ação dos personagens (entrada e saída dos carregadores). A ação está ligada ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos entre os personagens e entre um personagem e a situação; esta ação é ordenada no tempo pela entrada e saída dos carregadores que trazem as notícias e provocam as discussões.

Dessa forma, João Cabral, ao recriar a voz dos trabalhadores, faz sobressair, por meio do seu ritmo, reflexões e percepções, o caráter cultural e histórico das casas de farinha. A voz dos trabalhadores é intermediada pela subjetividade de João Cabral e pelas leituras que realizou para a escrita dos manuscritos d’*A casa de farinha*.

A historicidade da voz dos trabalhadores foi contextualizada pelos elementos pré-textuais que antecedem a escrita dos versos: pesquisa documental, sobretudo histórico-real para conhecer a realidade da casa de farinha, e a experiência (imaginação) de João Cabral para escrever obras de mesma estirpe social em que a voz se faz presente, como *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*. Essas obras de mesma estirpe social possibilitam ao poeta pernambucano interpretar a realidade nordestina de forma não alienada; ele é porta-voz e dá voz ao povo em um trabalho que caminha entre a linguagem popular e a forma tradicional, o auto. A vivência do poeta preenche os espaços vazios que combinam entendimento (leituras realizadas) e imaginação (subjetividade do poeta) no próprio fazer poético, ou seja, na escrita do auto, João Cabral ordena o discurso de tal modo que as referências lidas se combinam em um único movimento que abarca a percepção e a imaginação.

4.2 A presença da dualidade na obra cabralina: perspectiva de leitura de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*

Na leitura dos textos lidos por João Cabral e dos versos iniciais d'*A casa de farinha*, realizamos algumas conexões de sentido; mas o inacabamento da obra deixou muitas lacunas, pois não é possível ler a totalidade do texto. Sendo *A casa de farinha* um auto de mesma estirpe social de outros livros e poemas cabralinos, traçaremos um percurso de leitura que nos possibilite ler por meio do conjunto da obra do poeta pernambucano. Isto porque a obra não é uma estrutura e nem um sistema completamente fechados, pois na leitura podemos incluir não só a história das vivências de leitores, como também as do próprio poeta quando expressa a sua leitura de mundo em seus poemas.

A inclusão do leitor na poesia de João Cabral alterou a forma de seus poemas, pois, a representação da realidade nordestina produziu uma nova função da poesia cabralina, na qual a recepção e a comunicação passaram a integrar a composição dos versos. A forma discursiva e descritiva dos poemas aponta para uma afinidade com a literatura oral nordestina, de origem ibérica, que quer ser ouvida e lida³²².

³²² “Nessas pequenas coisas inconfessáveis, consegui uma linguagem clara e falo de temas de interesse popular. Mas duvido – ainda não posso ter certeza, de que o povo se interesse por elas. Digo interesse no sentido melhor. Não apenas no de dizer que está bom, de ler e os [ileg.] e respeitar, mas no de sair cantando, decorar, passar a diante, modificar, botar neles música de samba.” “Esse negócio ainda não me aparece claramente. Estou por isso chocando o Juízo Final. Talvez possa fazer com ele uma espécie de romancista, inspirado na poesia popular de cordel de Pernambuco, riquíssima, aliás.” (Correspondência de João Cabral para Lauro Escorel - 21 de maio de 1951 - Londres).

Escolhemos fazer um percurso de leitura de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* que possibilita explorar a dualidade: otimismo *versus* pessimismo; raspadoras *versus* raladoras, que revela outras tensões no conjunto da obra cabralina, como tradicional/moderno, passado/futuro; inclusive uma tensão expressiva entre verso e prosa, voz e escrita, descrição e narração que tende a se dramatizar na obra cabralina como em *Os três mal-amados*, *Dois Parlamentos*, *Morte e vida Severina*, *Auto do frade*, como já observou Flora Sussekind (1998).

A dualidade é um modo de traduzir o mundo para João Cabral e está vinculada a uma leitura consciente e subjetiva que ele faz, sobretudo da realidade nordestina, como afirmou Thaís Toshimitsu (2009). A dualidade³²³ está presente na organização de livros: *Sevilha andando* (“Sevilha Andando” e “Andando Sevilha”), *A educação pela pedra* (“Nordeste” e “Não Nordeste”) e até nos temas de seus poemas: morte e vida, engenho e usina, dentro e fora, masculino (Pernambuco) e feminino (Andaluzia); e nos dois espaços que mais marcaram a sua obra (como diz o poema “Autocrítica”, de *A escola das facas*):

Só duas coisas conseguiram
 (des)feri-lo até a poesia:
 O Pernambuco de onde veio
 e o aonde foi, a Andaluzia.
 Um, o vacinou do falar rico
 e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
 desafio demente: em verso
 dar a ver Sertão e Sevilha.
 (MELO NETO, 1997, p. 140)

Thaís Toshimitsu, na tese *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto* (2009), ressaltou que a dualidade na obra de João Cabral

³²³ O modo dualista de ler o mundo está presente no título da antologia *Duas águas*; no título dos livros *Morte e vida Severina* e *Dois Parlamentos*; nos poemas “Dois estudos”, “O poema e a água” (*Pedra do sono*); “A moça e o trem” (*O engenheiro*); “Duas paisagens” (*Paisagens com figuras*), “A mulher e a casa”, “Rio e/ou poço” (*Quaderna*); “Generaciones y Semblanzas” (*Serial*); “Duas das festas da morte”, “Fazer o seco, fazer o úmido”, “O mar e o canavial”, “O canavial e o mar”, “Uma mulher e o Beberibe”, “Dois P.S. a um poema”, “Duas bananas e a bananeira”, “Duas fases do jantar dos comendadores” (*A educação pela pedra*); “Díptico”, “Duplo Díptico”, “Duplicidade do tempo” (*Museu de tudo*); “Duelo à pernambucana”, “Tio e sobrinho”, “Abreu e Lima”, “A cana e o século dezoito”, “Dois poemas de Paudalho” (*A escolha das facas*); “Bancos & catedrais”, “Murilo Mendes e os rios”, “África & poesia” (*Agrestes*); “Rubem Braga e o homem do farol” (*Crime na Calle Relator*); “Sevilha e a Espanha”, “O sevilhano e o trabalho”, “Sevilha e o progresso” (*Sevilha andando*).

passa por sua compreensão da dinâmica cultural brasileira (“elevação” e “extensão”) e por sua teoria do fazer literário (“inspiração e trabalho de arte”). Está nos temas que se formam, muitas vezes, por oposição: morte e vida; excesso e falta; abundância e miséria; seco e úmido; mar e rio; e ainda aparece na presença de duplos e de espelhamentos: *Auto de Natal Pernambucano* e *Auto do Frade, Uma Faca só Lâmina* e *Escola das Facas*.

O pensamento dialético de João Cabral possibilita refletir sobre dois lados da realidade (pobreza e riqueza), desbravando outros espaços que a lógica não consegue ocupar, pois ela, como toda ciência, ocupa-se de uma parte da realidade para alcançar resultados rigorosos (KONDER, 2017)³²⁴. Nos poemas de mesma estirpe social de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, a dimensão social da realidade representada passa pela percepção, pela vivência e pela imaginação de João Cabral, relacionadas à memória, à narrativa, ao espaço geográfico e às leituras que o poeta realizou para a composição de seus poemas. No auto *A casa de farinha*, podemos ler o embate “tradição” (modo artesanal de fazer farinha, cantos e voz dos trabalhadores) *versus* “modernização” (indústria e desemprego eminente), desdobramentos do mal que acomete a vida dos personagens.

4.2.1 O mal como origem da dualidade na poesia cabralina

O livro *A Simbólica do mal* integra o projeto de Paul Ricœur de uma filosofia da vontade. A primeira parte dessa filosofia é intitulada *Le volontaire et l'involontaire* (1950); a segunda, *Finitude et Culpabilité* (1960), é constituída por duas obras diferentes, mas complementares: *L'homme faillible* e *La symbolique du mal* (*A simbólica do mal*). N^o *A simbólica do mal*, Paul Ricœur explora, na primeira parte, os símbolos³²⁵ primários (mancha, pecado e culpabilidade) e, na segunda, a função simbólica dos mitos³²⁶ que falam do início e

³²⁴ KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 1^a ed. e-book. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

³²⁵ Paul Ricœur se refere a três dimensões do símbolo: cósmica, onírica e poética. Cósmica: “é no mundo, nos elementos ou nas características do mundo, no céu, no sol, na lua, nas águas e na vegetação que o homem lê o Sagrado” (RICŒUR, 2015, p. 27); o símbolo da mancha está imerso no cósmico. Onírico: aspecto noturno e de produções oníricas descritas pela psicanálise freudiana ou junguiana; “Cosmos e Psique são os dois polos da mesma ‘expressividade’” (RICŒUR, 2015, p. 29). Poética: imaginação poética.

³²⁶ “Por mito entenda-se aqui a descrição que dele é feita hoje em dia pela história das religiões: não uma falsa explicação através de imagens e de fábulas, mas uma narrativa tradicional sobre acontecimentos que tiveram lugar na origem dos tempos, destinada a fundar a ação ritual dos homens dos dias de hoje e, de maneira geral, a instituir todas as formas de ação e de pensamento através das quais o homem se compreende a si mesmo no seu mundo. Para nós, modernos, o mito é *apenas* mito porque nós já não podemos religar esse tempo ao tempo da história, tal como a escrevemos segundo o método crítico, nem sequer ligar os lugares do mito ao espaço da nossa geografia; é por isso que o mito já não pode ser uma explicação; excluir a sua intenção etiológica, eis o motivo de qualquer desmitologização necessária. No entanto, ao perder as suas pretensões de explicação, o mito revela a sua capacidade de exploração e de compreensão, aquilo a que chamaremos a sua função simbólica, ou seja, o seu poder de descobrir, de desvelar o elo entre o homem e o seu sagrado. Por mais paradoxal que isto

do fim do mal³²⁷, pois ao contar como começou e como acabará, o mito volta a inserir a experiência do homem num todo que recebe orientação e sentido da narrativa (RICŒUR, 2015).

Os símbolos da mancha, do pecado e da culpabilidade, que dizem respeito ao mal humano, foram alcançados, segundo Ricœur, por meio de uma abstração que os extraiu do universo dos mitos³²⁸. Em seu livro, Ricœur afirma que há três características fundamentais que se reconhecem aos mitos do mal:

“a universalidade concreta conferida à experiência humana por intermédio de personagens exemplares, a tensão de uma história exemplar orientada de um Princípio para um Fim, finalmente, a transição de uma natureza essencial até uma história alienada. (...) o mito cumpre a sua função simbólica através do meio específico da narrativa, porquanto aquilo que quer dizer é já drama. É esse drama original que abre e revela o sentido oculto da experiência humana; ao fazê-lo, o mito que o narra assume a função insubstituível da narrativa”. (RICŒUR, 2015, p. 187-188)

Para Ricœur (2015), o mal pode ser entendido como uma possibilidade humana e não como elemento constituinte da natureza humana; é um fenômeno sem explicação que pode vir pelas mãos dos homens. A consciência da culpabilidade que constitui, como afirmou Ricœur, uma verdadeira revolução da experiência do mal – originária do “mau uso da liberdade, sentido como uma diminuição íntima do valor do si”. (RICŒUR, 2015, p. 119) - está presente no segundo momento de escrita do auto *A casa de farinha*, no diálogo das raspadoras após o anúncio de um dos carregadores: “Vem uma fábrica nova/ fabricar nossa farinha” (MELO NETO, 2013, p. 119):

- Mas a culpa por tudo é nossa
antes cada um plantava
sua própria mandioca
e no telheiro arrombado

possa parecer, o mito, desmitologizado desta maneira pelo contato com a história científica e elevado à dignidade de símbolo, é uma dimensão do pensamento moderno”. (RICŒUR, 2015, p. 21-22)

³²⁷ Na organização da tipologia dos mitos do mal, Paul Ricœur os enquadra em quatro categorias: mitos teogônicos sumeriano-babilônicos, os mitos da tragédia grega, o mito órfico e o mito adâmico.

³²⁸ “Como distinguir mito e símbolo? Entenderei por mito uma espécie de símbolo, qualquer coisa como um símbolo desenvolvido em forma de narrativa e articulado num tempo e num espaço que não podem ser coordenados, segundo o método crítico, ao tempo da história ou ao espaço da geografia; por exemplo, o exílio é um símbolo primário da alienação humana, mas a história da expulsão de Adão e Eva do Paraíso é uma narrativa mítica de segundo grau que mobiliza personagens, lugares, um tempo e episódios fantásticos; o exílio é um símbolo primário e não um mito porque é um acontecimento histórico da alienação humana tornado analogicamente significativo; mas até a alienação suscita uma história fantástica, o exílio do Éden, que enquanto história que teve lugar *in illo tempore* [em tempos idos], é um mito; ver-se-á que essa espessura da narrativa é essencial no mito; isto sem contar com o esboço de explicação que, nos mitos teológicos, lhes acentua ainda mais o caráter secundário”. (RICŒUR, 2015, p. 34-35)

fazia [ileg.] de nossa
 - Mas que depois que cada um
 se junta em grandes palhoças
 de aluguel e a comerciar
 o trabalho de alqueires horas
 foi muito mais fácil para eles
 atacar nas coisas nossas
 (MELO NETO, 2013, p. 119)

A culpa, nesses dois diálogos das raspadoras, refere-se à falta de consciência dos trabalhadores sobre as consequências de trabalharem em palhoças de aluguel para comerciar o trabalho de alqueires. Isto porque eles abdicaram da liberdade que tinham de plantar a mandioca e produzir sua própria farinha, subordinando-se ao coronel-dono que, dentre as suposições possíveis dos personagens sobre o fechamento da casa de farinha, quer cobrar mais, reformar, vender a casa de farinha, fazer outra indústria. No entanto, os trabalhadores, apesar da confissão da culpa, ainda vivem em estado de alienação³²⁹, pois não sabem os motivos de estarem todos reunidos no último dia de trabalho, ou seja, qual a origem do mal?: Doutor Sudene (modernização), o coronel-dono, a falta de consciência dos trabalhadores. Quando as raspadoras confessam a culpa, elas também supõem a existência de um outro mal (“foi muito mais fácil para eles/ atacar nas coisas nossas”), ou seja, o mal ganha existência na confissão da culpa e também na descrição dos fatos que nos possibilita identificar, no diálogo das raspadoras, um outro mal que afeta os personagens e os subordina ao futuro incerto. O mal, neste sentido, tem sua causa (trabalhadores abdicaram de produzir sua própria farinha) e sua consequência (subordinados à vontade do coronel-dono que também está submisso ao processo de modernização das casas de farinha pela Sudene). O mal é responsável pela dualidade passado *versus* presente, pois no diálogo das raspadoras, elas imaginam como era o passado por meio do presente/futuro incerto: “antes cada um plantava/ sua própria mandioca”.

Nos datiloscritos do quarto momento de escrita, João Cabral retoma muitas das ideias dos escritos anteriores. No último bloco de diálogos das raspadoras³³⁰, a culpa do segundo momento de escrita se dissolve em quatro opiniões diferentes: pesar/saudosismo (“Pensar que todos tivemos/ nossas casas de farinha); inexistência da culpa pelo sofrimento de

³²⁹ “A experiência que é confessada pelo penitente é uma experiência cega: permanece presa no invólucro da emoção, do medo, da angústia; é esta nota emocional que suscita a objetivação num discurso: a confissão exprime, empurra para o exterior a emoção que, sem ela, se fecharia sobre si mesma, como uma impressão da alma; a linguagem é a luz da emoção; através da confissão o homem continua a ser palavra mesmo na experiência do seu absurdo, do seu sofrimento, da sua angústia”. (RICEUR, 2013, p. 23-24)

³³⁰ MELO NETO, 2013, p. 135.

antes (“Sim, mas consumia a vida/ fazer a pouca farinha”); saudosismo (“No dínamo de Seu Tão/ tudo mais simples corria”); aspecto positivo da modernização (“O tipiti chupa mais fundo/ como moenda de usina); ambas as opiniões mostram que as raspadoras estão presas às recordações que o próprio real imprime nelas, pois não conhecem o real que está por vir.

Na escrita dos versos, a origem do mal é incerta, porque João Cabral usa a voz dos trabalhadores e eles não têm consciência deste mal: as raspadoras assumem a culpa, mas “eles” (sujeito indeterminado) também são responsáveis pelo mal do qual os trabalhadores são vitimados. Isto mostra a falta de consciência sobre o “real problema”, pois ao invés de se realizarem no trabalho de sua própria farinha, os trabalhadores se alienaram nele em palhoças de aluguel; em lugar de se libertarem, foram envolvidos em novas opressões: a do coronel-dono e do Doutor Sudene.

A origem do mal no auto *A casa de farinha*, embora seja incerta pela fala dos trabalhadores, sobretudo das raspadoras, está presente no contexto de construção dos esboços de ideias. Motivo do mal e da dualidade de ideias: “receberam notificação do dono de que era a última vez que podiam trabalhar naquela instalação (sem dar os motivos)” (MELO NETO, 2013, p. 29); consequências: a expectativa dos trabalhadores e o choque entre a psicologia das raspadoras (otimistas) e das raladoras (pessimismo), ou seja, a dualidade de ideias sobre os motivos do fechamento da casa de farinha que, no auto, estão mais ligados à figura do Coronel-dono. Nessas suposições (cobrar mais, reformar, vender a casa de farinha, outra indústria):

... se misturam referências à figura do Coronel e à do Doutor Sudene. Mas não é que eles sejam unanimemente [sic] considerados como bons ou ruins. Eles se dividem na opinião que fazem de ambos: há todos os matizes sobre cada um deles. Aliás, ao escalonar os climaxes [sic], deixar que a discussão sobre o Doutor Sudene prepondere no último. Os dois personagens se mesclam em toda a conversa. Mas no clímax-discussão do fim, ele é o motivo central. (MELO NETO, 2013, p. 61 e 63)

Nesse manuscrito, sem o intuito de fazer uma superinterpretação de um auto inacabado, podemos ler que a origem do mal é o Doutor Sudene (isto é, a modernização), “ele é o motivo central”, o responsável pelo fechamento da casa de farinha. No entanto, não sabemos se a origem deste mal seria revelada nos versos d’*A casa de farinha*, pois João Cabral, em manuscrito anterior, escreveu: “Ver se o Dr. Sudene aparece ou não” (MELO NETO, 2013, p. 57). No entanto, as notas cabralinas “Se minha intenção é gozar a gota d’água sudenesca” (MELO NETO, 2013, p. 35) e o texto “O impacto da Sudene” nos auxiliam a refletir que a origem do mal, que implica em perda de emprego e mudanças culturais dos

trabalhadores da casa de farinha, é o processo de modernização impulsionado pela Sudene e seus representantes.

Na escrita do manuscrito, a criação de discussões e conflitos entre os personagens (raspadoras e raladoras) se justifica por não saberem a origem do mal: as suposições sobre o fechamento da casa de farinha giram em torno do coronel-dono (este todo mundo já conhece, é o dono da palhoça de aluguel) e não do Doutor Sudene, a origem do mal. Os trabalhadores acham que a Sudene é uma pessoa, “sujeito fabuloso de poder para impedir os abusos do coronel” (MELO NETO, 2013, p. 55); parece ser o herói, sujeito mítico, que vem para salvar os trabalhadores do coronel-dono; só que seu mal é mais devastador do que o do coronel-dono, pois ele é o símbolo da modernização, um mal obscuro que os trabalhadores não sabem de onde vem e nem o que é.

Em torno da figura do Doutor Sudene, há uma tensão entre as raspadoras e as raladoras: “os otimistas creem nele; os pessimistas reconhecem sua existência mas dizem que é igual a todos” (MELO NETO, 2013, p. 55). Independente da falta de conhecimento dos personagens sobre a Sudene (o Doutor Sudene), João Cabral quer mostrar que, ao contrário do discurso objetivo e positivo do texto “O impacto da Sudene”, a modernização das casas de farinha rompeu com uma tradição cultural e foi insuficiente para resolver os problemas da região (miséria, desemprego, etc.); por isso o poeta lhe atribui, no manuscrito, um caráter simbólico negativo.

N’A *casa de farinha*, João Cabral reconhece o mal, mas, ao usar a voz dos trabalhadores, sua origem permanece obscura; a confissão da culpa das raspadoras é uma forma de o poeta retratar a condição de alienação dos personagens sobre os efeitos desse mal em suas vidas, porque as transformou em responsáveis pelo mal sofrido (culpa) e não em vítimas.

O mal também se presentifica nas histórias de vida dos nordestinos em outros poemas e livros: morte, miséria, injustiça e exploração são consequências de um mal obscuro. O Sertão é uma alegoria de um sistema injusto, em que a seca, além de ser um fenômeno climático, é uma forma política e desumana de sociedade, que tira da vida tudo o que ela tem de vitalidade para ser um espaço propício para a “indesejada das gentes”³³¹. Isto quer dizer que a injustiça aparece como consequência neutralizada das relações sociais e da condição de vida/morte deste povo.

³³¹ Referência à “Indesejada das gentes”, do livro *Agrestes*, com poemas que falam de morte: “O defunto amordaçado”; “As astúcias da morte”; “A morte dos outros”; “Como a morte se infiltra”; “A cama e um automóvel”; “Morrer de avião”; “Direito à morte”.

A morte pode ser pensada sob a perspectiva de um fenômeno natural, obedecendo a certas regras da natureza; nos poemas de João Cabral, o pobre nordestino é arrancado de seu ciclo natural de vida: “Morre de velhice antes dos trinta/ de emboscada antes dos vinte/ de fome um pouco por dia/ (de fraqueza e de doença/ é que a morte severina/ ataca em qualquer idade/ e até gente não nascida” (*Morte e vida Severina*; MELO NETO, 1997, p. 146); uma morte coletiva em que a população explorada está condenada à morte, por isso, é caracterizada como “morte severina”, se diferenciando de outro tipo de morte, como a simbolizada pelos diferentes tipos de cemitérios em *Morte e vida Severina*.

Na conversa dos dois coveiros em *Morte e vida Severina*, a morte é desigual e se distingue entre as classes sociais pela quantidade de mortos: o cemitério das avenidas do centro³³² é o bairro dos usineiros, políticos, banqueiros, industriais, membros das associações patronais “e dos que foram mais horizontais nas profissões liberais” (MELO NETO, 1994, p. 165); Santo Amaro “é como estação dos trens:/ diversas vezes por dia/ chega o comboio de alguém” (MELO NETO, 1994, p. 165), é o bairro dos funcionários, contratados e mensalistas, jornalistas, escritores, artistas, bancários, comerciários, lojistas, boticários, “e os de profissões liberais/ que não se liberaram jamais.” (MELO NETO, 1994, p. 165); Casa amarela “pode ser uma estação/ mas não estação de trem:/ será parada de ônibus,/ com filas de mais de cem” (MELO NETO, 1994, p. 165), é onde se enterram os industriários, ferroviários, rodoviários e operários; por fim, o subúrbio dos indigentes, gente sem instituto, de braços devolutos, dos enterros gratuitos e dos defuntos ininterruptos.

Há nestas representações de cemitérios uma analogia às diferentes classes sociais; confirmando que a morte é mais frequente nas classes subalternas: quanto mais pobre, mais se morre, ou seja, a morte simboliza o que eles são na vida. A morte é um problema social e de classe e está enraizada na origem do ser: ter nascido pobre. Seria, então, a morte um castigo antecipado de um destino já traçado desde o nascimento?

A morte do homem também divide espaço com a morte da paisagem nos cemitérios cabralinos em *Paisagens com figuras* e *Quaderna*: “Cemitério pernambucano (Toritama)”: “Para que todo este muro?/ Por que isolar estas tumbas/ do outro ossário mais geral/ que é a paisagem defunta?”; (MELO NETO, 1994, p. 128); “Cemitério pernambucano (São Lourenço)”³³³; “Cemitério pernambucano (Nossa Senhora da Luz)”³³⁴: “Nesta terra

³³² “onde se enterram os ricos,/ são como o porto do mar;/ não é muito ali o serviço:/ no máximo um transatlântico/ chega ali cada dia/ com muita pompa, protocolo,/ e ainda mais cenografia” (MELO NETO, 1994, p. 164)

³³³ “É cemitério marinho/ mas marinho de outro mar./ Foi aberto para os mortos/ que afoga o canavial.” (MELO NETO, 1994, p. 130)

ninguém jaz,/ pois também não jaz um rio/ noutro rio, nem o mar/ é cemitério de rios” (MELO NETO, 1994, p. 132-133) (*Paisagens com figuras*); “Cemitério alagoano (Trapiche da Barra)”³³⁵; “Cemitério paraibano (Entre Flores e Princesa)”³³⁶; “Cemitério pernambucano (Floresta do Navio)”³³⁷; “Cemitério pernambucano (Custódia)”³³⁷ (*Quaderna*). Nesta região, o estado de estar morto em vida é permanente e faz parte do cotidiano dos pobres e também da paisagem do Sertão, ou seja, viver como pobre é conviver com a morte sempre ativa e presente em inúmeros cemitérios e também nos rios: “Desde que no alto do Sertão um rio seca,/ o homem ocupa logo a múmia esgotada:/ com bocas de homem, para beber as poças/ que o rio esquece, e até a mínima água”. (MELO NETO, 1994, p. 5)³³⁸.

Poderíamos pensar que a causa da morte do homem e da paisagem do Sertão é a seca³³⁹ que une morte e vida em uma mesma paisagem. No entanto, como lemos na conversa dos dois coveiros (*Morte e vida Severina*), a morte escolhe classe social e envolve um problema de liberdade, ou seja, viver ou não uma “vida severina” (a mais castigada pela morte) depende de sua origem social. João Cabral reconhece o mal e representa suas consequências em imagens que unem morte/vida do homem e da paisagem do Sertão, castigados não só pela seca, mas pela indiferença dos governantes em resolver os problemas socioeconômicos desta região.

A morte não é exclusiva do homem e da paisagem do Sertão; no livro *Dois Parlamentos*, João Cabral retrata a vida degradante no Sertão e na Zona da Mata; duas realidades geográficas e duas situações injustas retratadas de forma irônica. Na primeira parte, “Congresso no Polígono da Secas”, o poeta compara o sertão com cemitérios que produzem os defuntos que jazem, ou seja, é um cemitério autossuficiente onde nasce e morre o

³³⁴ Nenhum dos mortos daqui/ vem vestido de caixão./ Portanto, eles não se enterram./ são derramados no chão./ vêm em redes de varandas/ abertas ao sol e à chuva./ Trazem suas próprias moscas./ O chão lhes vai como luva./ Mortos ao ar-livre, que eram,/ hoje à terra-livre estão./ São tão da terra que a terra/ nem sente sua intrusão. (MELO NETO, 1994, p. 132-133)

³³⁵ “Sobre uma duna da praia/ o curral de um cemitério,/ que o mar todo o dia, todos,/ sopra com vento antisséptico./ Que o mar depois desinfeta/ com água de mar, sanativa,/ e depois, com areia seca,/ ele enxuga e cauteriza./ O mar, que só preza a pedra,/ que faz de coral suas árvores,/ luta por curar os ossos/ da doença de possuir carne,/ e para curá-los da pouca/ que de viver ainda lhes resta,/ lavadeira de hospital,/ o mar esfrega e reesfrega”. (MELO NETO, 1994, p. 206)

³³⁶ “Uma casa é o cemitério/ dos mortos deste lugar./ A casa só, sem puxada,/ e casa de um só andar./ E da casa só recinto/ entre a taipa lateral./ Nunca se usou o jardim;/ muito menos, o quintal./ E casa pequena: própria/ menos a hotel que a pensão:/ pois os inquilinos cabem/ no cemitério saguão,/ os poucos que, por aqui/ recusaram o privilégio/ de cemitérios cidades/ em cidades cemitérios.” (MELO NETO, 1994, p. 214)

³³⁷ “É mais prático enterrar-se/ em covas feitas no chão:/ ao sol daqui, mais que covas,/ são fornos de cremação” (MELO NETO, 1994, p. 229)

³³⁸ Poema “Na morte dos rios”, de *A educação pela pedra*.

³³⁹ “O mal é dito de certos disfuncionamentos naturais produzidos pela ação e pela prática humanas, que alteram as condições de existência da natureza, engendrando fenômenos que podem tornar irreversíveis a vida humana no planeta Terra” (RODESNFIELD, 2003, p. 41-42)

sertanejo, por isso, “Consagrar tudo em cemitério/ é tudo o que se pode”; “não há morte isolada/ mas a morte por ondas/ para certas classes convocadas./ Nunca ela vem para um só morto,/ mas sempre para a classe” (MELO NETO, 1994, p. 259-260). Na segunda parte, “Festa na Casa-grande”, o cassaco de engenho e de usina é um só, sempre pobres, anêmicos e famintos em que a única certeza na vida é a morte na miséria: “O cassaco de engenho/ quando o carregam, morto:/ É um caixão vazio/ metido dentro de outro./ É morte de vazio a que carrega dentro./ E como é de vazio,/ ei-lo que não tem dentro” (MELO NETO, 1994, p. 274). O cassaco é o trabalhador da plantação da cana-de-açúcar; ele é determinado pela fome e pela morte; tão indigente quanto o homem do sertão que também convive com a fome e a morte. O sertanejo e o cassaco sofrem com o fenômeno da fome coletiva: fome epidêmica (sertanejo) e fome endêmica (cassaco) (CASTRO, 1984)³⁴⁰; uma consequência do mal que atinge os nordestinos.

Em *Dois Parlamentos*, o subtítulo de cada parte, “Congresso do Polígono das secas³⁴¹ (**ritmo senador; sotaque sulista**)” e “Festa na Casa-Grande (**ritmo deputado; sotaque nordestinos**)” (grifos nossos), refere-se ao ritmo e ao sotaque que devem ser dados à leitura dos poemas, ou seja, nestas impressões sobre o sertanejo e o cassaco está impressa a fala distanciada dos políticos (senador e deputado) que presumem conhecer a fundo a realidade do pobre nordestino, por isso, para eles, a sina destes pobres já está decretada desde antes: a morte em vida. A voz do político (nordestino e sulista) integra uma realidade completamente diferente do sertanejo e do cassaco, por isso, são incapazes de compreender este universo de fome e miséria, mas isto não significa que a origem do mal está neles, pois são representantes de um mal maior.

Os livros *Dois Parlamentos* e *Morte e vida Severina* apresentam duas realidades de exploração e injustiça social (Sertão e Zona da Mata); não há saída para o povo pobre nordestino. Severino foge da seca e da fome do Sertão, mas só encontra morte em sua fuga até Recife, onde a morte de terras secas de pedra se materializa em morte nas terras alagada dos mangues, o que nos possibilita pensar que a origem do mal não é a seca. A fala final de um

³⁴⁰ Josué de Castro, no livro *Geografia da fome* (1984), se refere à fome epidêmica como a fome total, fenômeno, em geral, limitado a áreas de extrema miséria e a contingências excepcionais; fome endêmica é a fome parcial causada pela falta permanente de determinados elementos nutritivos (subalimentação).

³⁴¹ “O Polígono das Secas foi criado por Lei Federal em 7 de janeiro de 1936. Após sucessivas mudanças ao longo tempo, alterando sua delimitação e instituindo particularidades, o Decreto-Lei de nº 63.778, de 11 de dezembro de 1968, delegou à extinta Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) a competência de declarar os municípios pertencentes ao Polígono das Secas. Foi com a extinção da Sudene que a responsabilidade pela definição do Semiárido passou para o Ministério da Integração Nacional, o qual deu nova delimitação ao Polígono das Secas, em 2005”. (ARY, José Carlos Aziz. FNE e o Semiárido: da obrigação à otimização. Rev. Econ. NE, Fortaleza, v. 44, n. especial, p. 199-212, jun. 2013).

dos coveiros³⁴²: “Não é viagem o que fazem,/ vindo por essas caatingas, vargens;/ aí está o seu erro:/ vêm é seguindo seu próprio enterro” (MELO NETO, 1997, p. 168) se abre para o monólogo do Severino e para o seu sentimento de culpa³⁴³, por isso, questiona Seu José, mestre Carpina: “se em vez de continuar/ tomasse a melhor saída:/ a de saltar, numa noite,/ fora da ponte e da vida?” (MELO NETO, 1997, p. 172). A culpa, como afirmou Ricœur, é o próprio castigo, antecipado, interiorizado e já pesando na consciência, mesmo não sendo o autor do mal; é o que dá conformidade a vida severina que vive, porque está subordinado a esta situação desde sempre, não conhece outra.

Severino não sabe a origem do mal; nem os trabalhadores da casa de farinha, mas no manuscrito, a reflexão que João Cabral realiza sobre o Doutor Sudene, símbolo da modernização, só pode ser lida no planejamento do auto e não na voz dos trabalhadores. Com efeito, não se sabe a origem do mal, ou melhor, os personagens não sabem, o mal é obscuro, mas sua existência atesta-se nos poemas pela descrição de suas consequências na paisagem e na vida do povo nordestino: morte, fome, seca, injustiça social e exploração. É na linguagem simbólico-poética que encontramos testemunhos de perplexidades vividas perante o absurdo do mal e do sofrimento. (RICŒUR, 2015).

O canavial³⁴⁴, o engenho, a usina³⁴⁵, o latifúndio³⁴⁶, o senador, o deputado³⁴⁷, a casa-grande³⁴⁸ e as “grandes famílias espirituais”³⁴⁹ são símbolos de uma oligarquia pernambucana, responsável pelo atraso crônico e social da região (latifundiários, coronéis, usineiros, banqueiros e industriais) e lucram com a pobreza (material e instrucional) que sujeita o homem à exploração. Nos poemas cabralinos, o mal é simbolizado nas consequências das ações do poder local: morte, miséria, fome, etc.

No auto *A casa de farinha*, João Cabral afirma que é preciso ter consciência, nem pessimista e nem otimista, para conhecer e lutar contra a origem do mal, isto é, contra as imposições do coronel-dono e do Doutor Sudene. Este planejamento manuscrito descreve os

³⁴² “Chegando ao Recife o retirante senta-se para descansar ao pé de um muro alto e caiado e ouve, sem ser notado, a conversa de dois coveiros”.

³⁴³ “É pelo fato do homem ser ritualmente impuro que ele é ‘carregado’ pela sua culpa; ele não precisa de ser o autor do mal para se sentir carregador pelo seu peso e pelo peso das suas consequências. Ser culpado significa apenas estar pronto para suportar o castigo e constituir-se como alvo de castigo”. (RICŒUR, 2015, p. 118-119)

³⁴⁴ Livro *O rio, Paisagens com figuras, Morte e vida Severina, Quaderna, Serial, A educação pela pedra, A escola das facas, Agrestes*.

³⁴⁵ Livro *O rio, Morte e vida Severina, Dois Parlamentos, A educação pela pedra, A escola das facas*.

³⁴⁶ *Morte e vida Severina* – latifundiários: “o que é que acontecerá/ contra a espingarda?! Mais campo tem para soltar,/ irmão das almas/ tem mais onde fazer voar/ as filhas-bala” (MELO NETO, 1997, p. 149). “Essa cova em que estás,/ com palmos medida (...)/ é a parte que te cabe/ deste latifúndio”. (MELO NETO, 1997, p. 159)

³⁴⁷ Livro *Dois Parlamentos*.

³⁴⁸ Livro *Dois Parlamentos, A Escola das facas*.

³⁴⁹ Livro *O cão sem plumas*.

comportamentos e atitudes dos personagens diante do problema da modernização e a ação deles: se dualizam pela falta de informação e só têm consciência quando o próprio mundo é arruinado; às vezes ela aparece em forma de culpa. Assim, na leitura do manuscrito e da obra acabada, lemos as reflexões do poeta sobre os problemas socioeconômicos e culturais que envolvem o povo nordestino.

N’A *casa de farinha*, assim como nos poemas que retratam os problemas do Nordeste, há uma sensação de impotência, pois os trabalhadores não sabem por que todos estão reunidos em um só dia. A continuidade do tempo e do ritmo de trabalho é interrompida por um mal: a industrialização que rompe com uma tradição, alterando a vida e o ritmo de trabalho não mais pelo suor de mãos. Neste impasse (tradicional e moderno), surge a dualidade entre raspadoras (otimismo) e raladoras (pessimismo).

4.2.2 O tradicional e o moderno: desdobramentos otimistas e pessimistas

O conflito entre o tradicional e o moderno está presente na poesia de João Cabral em torno da temática do Nordeste, denunciando a situação de exploração do povo, cuja vida é marcada pelo atraso e pelo analfabetismo, por isso, tal povo é excluído do direito de intervir na vida política do lugar onde vive. Os mecanismos de poder local impõem as escolhas produtivas e socioculturais nestes níveis inferiores da sociedade, acelerando o processo de alienação dos espaços e também dos homens que são submetidos às normas geradoras de relações políticas e financeiras.

A modernização, como afirmou Milton Santos (2004), traz desordem às regiões em que se instala e a ordem que cria é em seu próprio benefício; ela sobrevive com normas rígidas dos latifundiários, usineiros, políticos, coronéis, banqueiros, etc. No processo de modernização da produção do açúcar, lemos, na poesia cabralina, a representação da decadência dos engenhos (tradicional), substituídos pela usina (moderno) que transformou a paisagem e o modo de vida das pessoas³⁵⁰.

O tradicional (engenho) e o moderno (usina) se dualizam em relação à produção do açúcar, símbolo da cultura canavieira do Nordeste, no poema “Psicanálise do açúcar” (*A educação pela pedra*). Nos versos: “Só os banguês que ainda purgam ainda/ o açúcar bruto

³⁵⁰ Esta dualidade tempo passado e tempo atual já se encontra na conversa dos dois coveiros em *Morte e vida Severina* em relação ao tipo de cemitério onde cada classe social é enterrada: “o bairro dos usineiros,/ dos políticos, dos banqueiros,/ e no tempo antigo, dos banguzeiros/ (hoje estes se enterram em carneiros);/ bairro também dos industriais,/ dos membros das associações patronais/ nas profissões liberais.” (grifos nossos) (MELO NETO, 1997, p. 165); os banguzeiros já não integram a classe privilegiada do Nordeste nem mesmo quando morrem.

com barro, de mistura; a usina já não o purga” (MELO NETO, 1994, p. 27), o açúcar só assume as suas propriedades e a origem da terra (barro) quando é purgado, revelando os valores antigos, por isso, para retomar a condição primeira (barro, mascavo), o pernambucano psicanalisa o açúcar³⁵¹.

Até mesmo em “Conversa de rios” (*O rio*) se conta a história dos engenhos (banguês) e da usina, diferenciados pela extensão (espacial e geográfica) que ocupam na Zona da Mata. Alguns rios contam porque “possuem aquela pele tão espessa”, “caminham com aquele ar descalço de negro” e “descem tão tristes arrastando lama e silêncio”; é a história dos engenhos com seus fogos a morrer. Nesta história, os engenhos (banguês), com suas várzeas,³⁵² possuem só a terra conhecida como massapê; eles são ao mesmo tempo uma estrutura de exploração e símbolo da presença do negro, por isso convivem neles um caráter negativo e positivo, mas a usina é um mal maior, pois ocupou todos os espaços e tirou o homem de sua terra, incluindo o negro, e destruiu a paisagem com sua grande boca.

Em “Descoberta da Usina” e “Encontro com a Usina” (*O rio*), o rio descreve o ciclo de devoração; o primeiro pelo canavial que, com sua boca, devora matas, capoeiras, pastos, cercados, terra, roçado, casa e até os sete palmos onde o homem vai ser enterrado; engoliu até os engenhos mortos. No segundo, a usina, com sua boca maior, devora as bocas que devorar mandou: as caldeiras que sufocou e o canavial que, de agente devorador, transforma-se, ele mesmo, em alimento devorado para saciar a avidez da usina, a usina-monstro que destrói o homem e o espaço que o cerca. Só a usina mantém o papel de agente maléfico absoluto, pois nunca é devorada e, neste gesto devorador da usina, cana e homem têm o mesmo destino, bagaço: “Vi homens de bagaço/ enquanto por ali discorria;/ vi homens de bagaço/ que morte úmida embebia” (MELO NETO, 1997, p. 104).

No poema “Paisagens com cupim”, João Cabral problematiza, por meio da figura do cupim, o contato histórico entre centro (litoral – mar) e periferia (interior - canavial) em relação à matéria local: a modernização da produção e da economia canavieira. A modernização, como elemento novo na vida do homem e da paisagem nordestina, é um desvio na prática e na maneira de agir da sociedade, por isso, “o campo modernizado é o lugar das novas monoculturas e das novas associações produtivas” (SANTOS, 2014, p. 307);

³⁵¹ Na análise do poema “Psicanálise do açúcar”, Cristina Henrique da Costa afirmou que o problema do poema é a “tensão entre ‘mudar’ e ‘não mudar’; uma tensão que só se esclarece pela dissociação entre o real material *infans* e o real discursivo que ‘educa’ o açúcar” (COSTA C.H., 2014, p. 385). Para a autora, esta psicanálise coletiva não tem proposta de cura, pois a “‘cura’ material do ‘paradoxo xarope’ já aconteceu e nada ‘curou’, visto que a necessária redução material impregna de forma tão absoluta a produção cultural da região que acaba impedindo o resgate utópico da matéria açucarada através de algum trabalho de liberação psicanalítica, e muito menos ainda de libertação política” (COSTA C.H., 2014, p. 385).

³⁵² No Brasil, as várzeas são conhecidas por serem terrenos cultiváveis junto aos rios e ribeirões.

momento de diversificação da natureza que atribui uma nova função ao lugar e ao homem, mas este novo modo de produção é dominante e conservador, pois não inclui os laços sociais.

Na linha desta dualidade entre tradicional (engenho) e moderno (usina), se opõem os poemas “A cana dos outros” (*Serial*) e “A cana de açúcar de agora” (*A educação pela pedra*), produzida pela ausência do elemento humano. No primeiro poema, João Cabral compara as etapas de produção e colheita da cana com o trabalho humanizado de antes: (1) “Esse que andando *planta*/ os rebolos de cana/ **nada é do Semeador/ que se sonetizou/** É o seu menos um gesto/ de amor que de comércio;/ e a cana, como a joga,/ **não planta: joga fora**” (MELO NETO, 1997, p. 279); (2) “Leva o eito o compasso/ na *limpa*, contra o mato,/ bronco e alheadamente/ **de quem faz e não entende**” (MELO NETO, 1997, p. 279); (3) “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” (MELO NETO, 1997, p. 280); (4) “A gente funerária/ que cuida da finada/ **nem veste seus despojos:/** ata-a em feixes de ossos”; “toma-a na *tumba-moenda*” (MELO NETO, 1997, p. 280) (grifos nossos). No segundo poema, “A cana de açúcar de agora”, a cana perde a sua originalidade anterior: “(a cana se esconde, na cana de agora,/ que dá mais palha e evita despálhá-la;/ e agora se corre menos, nos partidos,/ plantas-de-cana do que plantas-de-palha)” (MELO NETO, 1997, p. 24); “é demais a palha, a folhagem das saias”.

Nestes dois poemas, o sentido de trabalho é diferenciado, pois há uma cana que serve para o comércio (cana de agora); e outra (cana dos outros) que não possui sentido para o homem que lida com ela, por isso é derrubada e não colhida. A cana de açúcar dos outros e a de agora tiram de cena o humano, pois é preciso que ele desapareça para que o projeto moderno-conservador se concretize.

Milton Santos afirma que “o mundo da técnica invasora é também o mundo do capital tecnológico invasor” (SANTOS, 2014, p. 305) que se expande com as exigências da racionalidade, impondo novos usos e novas definições. O uso da racionalidade resulta em uma pressão permanente sobre as estruturas tradicionais, a partir das transformações impostas “à infraestrutura de uma sociedade obrigada a se modernizar”³⁵³. Paralelamente, João Cabral descreve, de forma negativa, a industrialização da qual a produção do açúcar foi vítima e

³⁵³ Referência a Habermas (*La technique et la science comme “ideologie”*, 1968) sobre a racionalização *por baixo* em que “a organização do trabalho e do comércio, a rede de transportes, informações e comunicações, as instituições de direito privado e, oriunda da administração financeira, a burocracia estatal. É assim que nasce a infraestrutura de uma sociedade obrigada à modernização”. (HABERMAS, 1968, p. 33 *apud* SANTOS, 2014, p. 291).

promoveu a decadência dos banguês de engenho onde as famílias viviam e produziam a cana de açúcar, conforme um modelo de sociabilidade.

No poema “Moenda de usina” (*A escola das facas*), João Cabral compara a morte da cana “clássica” na moenda de engenho e na moenda de usina³⁵⁴. Na primeira, ainda há um resquício de humanidade, pois nas moendas dos banguês, a cana “em feixes de estrofes ia,/ não protestava contra a morte”; por isso, há uma certa positividade da moenda de engenho na descrição cabralina. Já no caso da moenda de usina, o processo de modernização impõe à indústria canavieira a desumanização: “clássica, a cana se renega/ ante a moenda (morte) da usina”, “chega despenteada e sem rima”; “não é mais a cana da multidão/ que ao tombar é povo e não fila”. Esta cana da moenda de usina não simboliza mais o homem e seu entorno; ela perde a raiz da terra onde era plantada e produzida com o suor das mãos.

É possível fazer um paralelo da moenda de engenho e de usina com a escrita do poema, representado pela matéria da cana-de-açúcar e seus engenhos, como marca de uma tradição (clássica)³⁵⁵ que não existe mais, pois foi substituída pelas técnicas da modernização que devassou uma cultura e uma tradição do engenho³⁵⁶. A questão da tradição é muito importante para João Cabral, seja ela do ponto de vista de preservar a tradição de um povo, seja ela a tradição literária de onde o poeta foi buscar instrumentos para retratar a sua terra natal em seus poemas.

A história da modernização do processo de produção da cana-de-açúcar (engenho e usina) se repete em *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, com a farinha de mandioca (casa de farinha e fábrica de farinha). Desta forma, é possível fazer um paralelo temático dos dois modos de produção industrial que modificam toda uma cultura artesanal, discursos e valores coletivos, já explorados por João Cabral em muitas imagens de aniquilamento do homem e da paisagem no âmbito da usina e do canavial; elementos que integraram o universo de vivência e experiência do poeta.

³⁵⁴ A substituição do engenho pela usina dizimou empregos na região, como lemos no diálogo do Severino e da rezadeira (*Morte e vida Severina*): “Em qualquer das cinco tachas/ de um banguê sei cozinhar;/ sei cuidar de uma moenda,/ de uma casa de purgar” (Severino); “Com a vinda das usinas/ há poucos engenhos já” (rezadeira).

³⁵⁵ Para Cristina Henrique da Costa, a moenda de usina mói junto com a planta viva a “vivacidade do valor utópico oitocentista”, ou seja, há uma relação de tempo e matéria inspirada em “modos conceptistas de escrever”. Para a autora, “a liberdade de linguagem que explica o protesto da cana na hora de morrer não reverte no entanto em resistência histórica; não é mais do que a liberdade do linguajar da modernidade”. (COSTA C.H., 2014, p. 402)

³⁵⁶ No poema “Ingém de ferro” (*Cante lá que eu canto cá*), Patativa do Assaré estabelece um diálogo com o ingém de ferro sobre a perda de tradição: “Ingém de ferro, você/ com seu amigo motô”; “Tem força e tem energia,/ Mas não tem a poesia/ Que tem um ingém de pau” (ASSARÉ, 2004, p. 92). “Mode esta suberba sua/ Ninguém vê mais nas muage,/ Nas belas noite de lua,/ Aquela camaradage/ De todos trabaiadô./ Uma falando em seu amô/ Outro dizendo uma rima,/ Na mais doce brincadêra,/ Deitado na bagacêra./ Tudo de papo para cima/ Esse tempo que passo/ Tão bom e tão divertido./ Foi você quem acabô”. (ASSARÉ, 2004, p. 93).

Nos poemas sobre o engenho e a usina de cana-de-açúcar, João Cabral narrou e descreveu as marcas que o processo de modernização já deixou no tempo, na paisagem e no homem, ou seja, as consequências deste mal foram concretizadas e continuam dizimando os seus de dentro; o que resta são recordações de um tempo passado e perdido. N’*A casa de farinha*, o pernambucano retrata um momento histórico de transição: a passagem do processo do fazer farinha de mandioca artesanal para o industrial, presente inclusive nas notas lidas pelo poeta³⁵⁷. Ou seja, não se tem certeza da consequência que a modernização das casas de farinha trará para os trabalhadores e até mesmo para a paisagem, mas as projeções deste futuro incerto podem ser semelhantes ao da cana-de-açúcar: desemprego, fome, morte; destruição da paisagem. No entanto, o interesse de João Cabral é retratar o último dia de trabalho que marca a transição do artesanal (conhecido) para o industrial (desconhecido) e explorar a psicologia-ideologia dos personagens sobre este problema.

Vejam as distinções das técnicas destes dois modos de produção (artesanal e industrial). Milton Santos (2014) afirma que as técnicas do artesão são técnicas conscientes transmitidas entre gerações: utilização de ferramentas, movidas pela força do homem, inteiramente sob seu controle. “Técnicas populares que resultam da combinação do *savoir-faire* e da imaginação das massas, que inventa objetos da vida cotidiana” (SANTOS, 2014, p. 180). Por outro lado, a técnica industrial não leva em consideração os direitos humanos e também culturais; nada é levado em conta, exceto a busca desenfreada do lucro, “onde quer que se encontrem os elementos capazes de permiti-lo”. (SANTOS, 2014, p. 181). Este fenômeno técnico é definido pela racionalidade e artificialidade do processo, uma vez que a introdução da produção industrial da farinha de mandioca implica a ausência do elemento humano, como no poema “A cana dos outros” (*Serial*), pois a casa de farinha é um lugar de memória, de subsistência e tradição cultural que liga o homem à natureza – ao ciclo natural e à técnica artesanal.

Nesta dualidade artesanal e industrial em torno da farinha de mandioca, João Cabral dá voz aos trabalhadores para refletir sobre a falta de consciência e experiência social dos personagens por meio de outras duas dualidades: raspadoras (otimistas) e raladoras (pessimistas) que, pelo extremismo de ideias, não reconhecem a responsabilidade individual e a liberdade de escolha que fizeram de trabalhar nas palhoças de aluguel. Mas as vozes, em sua multiplicidade, expressam também as ambiguidades do apego ao passado e das expectativas do futuro.

³⁵⁷ Método industrial (notas das por Tulio Cabral sobre a Usina de Pumaty); Método artesanal (livro *Terra do sol* de Gustavo Barroso citado por Oswaldo Lamartine de Faria, “Conservação de alimentos nos sertões de Seridó”).

N’*A casa de farinha*, João Cabral explora a psicologia-ideologia dos trabalhadores e cria uma estrutura dialética que evidencia essa psicologia de acordo com o trabalho que executam: carregadores (noticiosos), raspadoras (otimismo infantil, beato - tese), raladoras (pessimismo radical, infantil - antítese), prensador (chegar à verdade – síntese), quebrador (tentar embelezar a massa do prensador – tese), forneiro (personagem positivo – antítese). Nesta estrutura, há quatro fases dos anúncios dos carregadores: pessimista, otimista, pessimista e anúncio do fato real. Estas dualidades otimistas e pessimistas, além de destacarem o papel dramático das mudanças do fazer farinha de mandioca e as ideias contraditórias entre os grupos de trabalhadores, demonstram a ausência de certezas sobre a origem do mal.

A “síntese final” – “trazida pelos carregadores, no fim de tudo (quando já não vêm com mandioca por algum motivo)” (MELO NETO, 2013, p. 49) – permitirá aos trabalhadores ter a visão do conjunto e da realidade da situação com a qual se defrontarão. Essa síntese final tem relação com o desfecho escrito por João Cabral no início dos esboços do auto:

Quanto ao desfecho: virá no final, deve ser inesperado, não ter nada com o que conversavam, etc., etc. (...) Esse desfecho será apenas o que os carregadores, no final, anunciarão objetivamente, sem comentar; eles aparecerão no momento crítico da discussão quebrador x forneiro: como a Maria, no auto de natal). (MELO NETO, 2013, p. 29)

A relação do desfecho final d’*A casa de farinha* com *Morte e vida Severina* abre uma perspectiva de leitura da primeira. Em *Morte e vida Severina*, apesar de Severino iniciar a sua trajetória em busca de vida, ele só encontra morte em seu caminho, porque ela é geográfica e socioeconômica; mas, no monólogo final, Mestre Carpina responde a Severino sobre se vale a pena saltar para fora da ponte da vida: “mas se responder não pude/ à pergunta que fazia,/ ela, a vida, a respondeu/ com sua presença viva”. (...) “mesmo quando é a explosão/ de uma vida severina” (MELO NETO, 1997, p. 180). A síntese desse discurso é o nascimento que traz a esperança. N’*A casa de farinha*, o monólogo final do forneiro, personagem positivo, é “dizer que a consciência do problema é o importante e que, embora, desta vez, a coisa fique assim, da próxima aquela gente já estará escaldada, consciente”. (MELO NETO, 2013, p. 71)

É interessante notar que o ciclo da cana de açúcar (engenho e usina) nos poemas cabralinos compreende o período de 1953 (*O rio*) a 1985 (*Agrestes*)³⁵⁸; somente a publicação dos livros *A escola das facas*³⁵⁹ e *Agrestes*³⁶⁰ coincide com o período de escrita de *A casa de farinha* (1966-1985). João Cabral não concluiu o auto *A casa de farinha* e, ao invés de continuar escrevendo sobre sua aversão à modernização conservadora e desumana instaurada no Nordeste, o poeta publicou os livros *Crime na Calle Relator* (1985-1987) e *Sevilha andando* (1989), nos quais predominam os aspectos culturais e humanísticos de Sevilha; cidade que preserva uma tradição cultural que restou do passado.

A Sevilha retratada nos versos cabralinos mantém seu aconchego com seus bairros tradicionais que atendem as necessidades dos sevilhanos, por isso, no poema “Sevilha e o progresso”, “Sevilha é a única cidade/que soube crescer sem matar-se” (...); “conservando puro seu centro,/ intocável, sem que seus de dentro/ tenha perdido a intimidade” (MELO NELO, 1997, p. 384-385)³⁶¹. Diferentemente do progresso nordestino, Sevilha conservou a sua tradição e os seus “de dentro”, por isso, o poeta propõe o poema “Sevilhizar o mundo”: “Como é impossível, por enquanto,/ civilizar toda a terra”; “fazê-la uma enorme Sevilha,/ que é a contra-pelo, onde uma viva/ guerrilha do ser, pode a guerra” (MELO NELO, 1997, p. 366)

Ao contrário do que ocorre nas grandes metrópoles e até mesmo no processo de modernização nordestino, Sevilha supre as necessidades do homem por sua diversidade cultural e possibilidade de contato com essa essência local e ao mesmo tempo universal, representada por seus personagens típicos, como os toureiros, as Carmens, os ciganos, as dançarinas e os músicos de flamenco. Civilizar seria fazer com que os outros lugares se organizem como o espaço sevilhano e atendam as necessidades de seus habitantes³⁶². No poema “Sevilha revisitada em 1992”, João Cabral teme que a modernização estrague esta atmosfera: “Ele foi visitar Sevilha/ levando Sevilha consigo;/ assim não teve de a levar/ à Sevilha do tempo já lido/ Não foi por temer re-encontrá-la/ dilacerada em avenidas/ nem temer os mil automóveis/ que formigueiram hoje Sevilha” (MELO NETO, 1997, p. 353).

³⁵⁸ Livros que fazem referência a esta temática: *O rio* (1953); *Morte e vida Severina* (1954-1955); *Paisagens com figuras* (1954-1955); *Quaderna* (1956-1959); *Dois Paramentos* (1958-1960); *Serial* (1959-1961); *A educação pela pedra* (1962-1965); *A escola das facas* (1975-1980); *Agrestes* (1981-1985).

³⁵⁹ Os 45 poemas de *A escola das facas* referem-se aos engenhos, aos canaviais, ao sertão, ao Recife, temas que fazem parte da vida, da história e da memória de João Cabral.

³⁶⁰ Os 93 poemas do livro *Agrestes* (1981-1985) estão divididos em seis partes que retratam Pernambuco, Sevilha, a África, os Andes e poemas que trazem uma meditação sobre a morte, a “indesejada das gentes”.

³⁶¹ Segunda parte do livro *Sevilha andando*, “Andando Sevilha”, publicado em 1989.

³⁶² O estudo do livro *Sevilha andando* (1989) foi realizado na minha pesquisa de dissertação *Sevilha na poesia de João Cabral de Melo Neto* (2013).

Estes versos expressam o anseio do poeta em encontrar uma Sevilha modificada pelo progresso.

Os poemas sevilhanos nos possibilitam entender a aversão de João Cabral à modernidade que acometeu a tradição e a cultura popular nordestina para satisfazer uma classe dominante; é o progresso às avessas. Em Sevilha, João Cabral encontrou a cidade ideal para o seu habitante e para a sua poesia.

A reflexão do poeta sobre a modernização dos engenhos e também sobre a relação de Sevilha com o progresso são fragmentos que nos permitem ler partes do manuscrito inacabado *A casa de farinha*. A leitura d'*A casa de farinha* só pode ser realizada em um esquema dualista, sob forma de tensão³⁶³: ler a singularidade do manuscrito (fichamentos de leitura e a voz dos trabalhadores) e lê-la em comparação com outras obras, seja pensando a forma teatral, o auto (*Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade*)³⁶⁴; seja na abordagem temática da modernização. Esta perspectiva dupla de leitura (do livro acabado ao manuscrito e deste ao livro acabado) é uma alternativa, porque não é possível ler a totalidade de uma obra inacabada, mas se João Cabral afirmou: “Para variar o Auto da c. de f. e fazê-lo mais ligado à minha obra” (MELO NETO, 2013, p. 51), significa que podemos dar algum sentido ao auto, lendo não somente o planejamento manuscrito como também a obra publicada do poeta.

Essa ideia de tensão da leitura d'*A casa de farinha* pode ser levada tanto para o terreno da forma de ler o manuscrito quanto para a indecisão sobre o mal, pois, devido ao inacabamento e o fato de João Cabral retratar o processo de transição do fazer farinha artesanal para o industrial, a origem do mal não está resolvida entre os personagens em torno da figura do Doutor Sudene (símbolo da modernização). Os trabalhadores, sobretudo as raspadoras otimizadas, veem nele uma esperança para impedir os abusos e a exploração que sofrem do coronel-dono, por isso, elas acreditam que o Doutor Sudene não vai deixar fechar a casa de farinha; as raladoras acham que ele é igual a todos, mas não por consciência, mas porque são pessimistas. No entanto, o futuro incerto que virá do Doutor Sudene será pior que o do coronel-dono, pois no clímax-discussão do fim (esboço do manuscrito) ele é o motivo central para o fechamento da casa de farinha.

Não podemos negar que ficou a vontade de ler a obra em sua totalidade, uma vez que a obra acabada juntamente com o seu planejamento manuscrito nos apresentariam um

³⁶³ Waltencir Alves de Oliveira (2012) destacou em seu livro, *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto*, de *Pedra do Sono a Andando Sevilha*, que João Cabral de Melo Neto é um poeta da tensão e sua poesia é radicada em um solo tenso e dialético que esgota formas poéticas eruditas e populares para representar o real.

³⁶⁴ A comparação sobre o uso do auto e a construção dos diálogos foi realizada no terceiro capítulo.

aprofundamento maior de sentido sem riscos de uma superinterpretação do pensamento de João Cabral sobre a modernização já representada como um mal nos poemas sobre as usinas de cana-de-açúcar, a qual repete um circuito perpetuado pelas formas de construção e desenvolvimento socioeconômico do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste percurso de leitura de *Notas sobre uma possível A casas de farinha*, múltiplas estratégias foram necessárias para entrar neste labirinto de ideias e desmistificar a imagem de poeta engenheiro consagrada por uma tradição crítica e reproduzida na transcrição e organização deste material publicado em 2013. A complexidade de nosso objeto de estudo, uma obra inacabada, nos colocou dois problemas: a impossibilidade de ler a partir de um único escopo crítico que aborda apenas sua configuração estruturada, pois a escrita de uma obra é a expressão de um sujeito particular que inclui circunstâncias biográficas, históricas, éticas e estéticas; e empreender a leitura do manuscrito sem riscos de realizar uma superinterpretação, projetando sentidos em uma obra inacabada.

Na leitura dos estudos críticos da obra de João Cabral a partir de 2006 no primeiro capítulo, tivemos o intuito de verificar se a análise estruturalista ainda é recorrente na leitura da obra cabralina e de que maneira as análises extraliterárias podem contribuir para ler *A casa de farinha*. Os estudos que questionaram globalmente o modelo estrutural como, por exemplo, os de Waltencir Alves de Oliveira, Thaís Thaís Mitiko Taussig Toshimitsu e Cristina Henrique da Costa, nos forneceram bases para refletir sobre a poética cabralina, mas outras abordagens foram necessárias para dar conta de ler este manuscrito, porque, apesar de termos tido acesso ao seu planejamento, ele nos oferece rastros de leitura pelo seu inacabamento. Por este motivo, nossa estratégia de leitura incluiu ler as partes para chegarmos mais próximos da totalidade d'*A casa de farinha*.

No segundo capítulo, realizamos uma análise da estrutura interna (crítica da transcrição publicada em 2013; transcrição diplomática, reorganização dos manuscritos) que possibilitou verificar a imprevisibilidade do processo criativo de João Cabral, não visível na transcrição de 2013, e a dinâmica de criação vinculada à subjetividade e ao poder de imaginação do pernambucano. No terceiro, apesar de a forma teatral estar relacionada à estrutura da obra em criação, o estudo da presença da linguagem teatral (cenas, cenário, personagem, teoria teatral, auto) n'*A casa de farinha* envolveu uma rede de relações externa e interna ao texto: convivência do poeta com membros do Teatro do Estudante de Pernambuco e do Gráfico Amador em Recife e a tradução das peças espanholas *A Sapateira Prodigiosa* (1951) e *Os Mistérios da Missa* (1963); comparação com as obras cabralinas (*Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade*) e a teoria teatral de *L'amateur du théâtre*; elementos da história dramaturgica cabralina que influenciaram a escrita dramática d'*A casa*

de farinha e nos possibilitaram analisar as questões referentes ao personagem, ao enredo, à construção da forma e até mesmo à escrita dos diálogos.

Na impossibilidade de ler a obra publicada, no quarto capítulo, adotamos duas perspectivas de leitura: ler pelo inacabamento (fichamentos de leitura e voz dos trabalhadores nos primeiros versos); ler pelo conjunto da obra de João Cabral (presença da dualidade), em uma leitura que integra o extraliterário e o literário; o ético e o estético; a objetividade e a subjetividade. A vantagem de ler o planejamento manuscrito d'*A casa de farinha* é que as decisões seletivas do escritor e a realidade representada estão explícitas nos fichamentos de leituras; a desvantagem é que não temos a obra concluída para realizar as conexões destas leituras no texto, embora algumas destas leituras estejam presentes nos planos e esboços de ideias. Na escrita da voz dos carregadores e raspadoras, lemos a construção da historicidade, da cultura e da tradição oral dos trabalhadores, por meio do ritmo de João Cabral (versificação, rimas, repetição, etc.) que aos poucos foi ganhando sentido e regularidade rítmica nos cinco momentos de escrita. A leitura d'*A casa de farinha* pelo conjunto da obra do pernambucano se mostrou coerente, porque é um auto de mesma estirpe social de outros poemas e livros, inclusive no plano das tensões: tradicional e moderno, passado e futuro, otimismo e pessimismo; originárias de um mal obscuro, simbolizado pela modernização (usina de açúcar e fábrica de farinha), a fome, a miséria e a injustiça social que acomete o povo nordestino.

Esse percurso contrapõe uma leitura rigorosamente objetivada e fechada no próprio texto. Para Wolfgang Iser (1999), ao lermos um texto ficcional, precisamos criar representações, porque os “aspectos esquematizados” do texto se limitam a nos informar sob que condições o objeto imaginário foi constituído. Por este motivo, a análise restrita às questões estruturais impossibilita uma leitura mais próxima da totalidade de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013), uma vez que o processo de criação desta obra combinou elementos extraliterários (leituras de vários tipos de texto – fase de documentação), imprevisibilidade da escrita e reflexão do poeta. Ou seja, a compreensão da obra foi orientada por sua dimensão representativa (elementos contextuais), sua dimensão construtiva (forma teatral) e a dimensão expressiva e subjetiva do poeta no desenvolvimento do tema da modernização, inclusive em outros poemas.

O caráter auto-reflexivo e imaginativo do poeta no planejamento manuscrito ofereceu as condições de produção do objeto imaginário, mas ele permaneceu inacabado. No entanto, mesmo pelo inacabamento da obra, o poeta produziu, pela organização dos

manuscritos, símbolos textuais na imaginação do leitor, por isso foi possível ler sua singularidade juntamente com outros poemas de João Cabral.

Reconhecemos que ler esta obra inacabada abrangeu dupla subjetividade: a do escritor (criador da obra) e do leitor (pela transcrição, pela reorganização dos manuscritos e pela escolha dos percursos de leitura); em ambos os processos (escritor e leitor) há imprevisibilidades, porque escrever e ler envolve um jogo de idas e vindas e de experiências subjetivas diversas. João Cabral, no texto “Poesia e composição”, afirmou que a “teoria” da composição é estabelecida “por meio de uma dupla relação – de autor a leitor, de leitor a autor”. (MELO NETO, 1997, p. 55); em outro momento escreveu: “o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer”. (MELO NETO, 1997, p. 69), por isso, na escrita dos poemas para vozes de mesma estirpe social d’*A casa de farinha*, o poeta usa a linguagem comum dos homens para escrever sobre seus problemas.

Nessa proposta de leitura, discutimos com a ideia de racionalidade lógica como método de composição dos poemas cabralinos, uma vez que a imprevisibilidade dos manuscritos desmistifica esta imagem de “poeta engenheiro”, propondo que a obra seja o resultado da percepção e da imaginação que dependem da reflexão subjetiva do poeta para representar o mundo. N’*A casa de farinha*, João Cabral tentou traduzir em imagens de trabalho as visões do otimismo e do pessimismo em torno da modernização das casas de farinha, daí surge a nossa perspectiva de ler na base da dualidade: do texto acabado ao manuscrito e deste ao texto acabado; passado e presente; tradicional e moderno; elementos que estão em permanente tensão nos poemas, oferecendo desafios para o leitor. Nesta perspectiva, esperamos ter desenvolvido uma estratégia de leitura coerente com o objeto de estudo, escolhendo entradas que nos possibilitassem ler os modos de produção do manuscrito e o desenvolvimento dos problemas sociais e humanos com que o poeta dialoga nos esboços de escrita e em seus poemas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del Siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. 14. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BARCA, Calderón de la. *Os Mistérios da Missa*. Coleção Universitária de Teatro. v. 1. Tradução de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

CABRAL, Inez. Nota da organizadora. In: MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

CASTRO, Josué. *Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CRENI, Gisela. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

ELIOT, T.S. *Poetry and Drama: the Theodore Spencer Memorial Lecture*. Londres: Faber & Faber Ltda, 1950.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: its nature, significance, and social context*. New York: Cambridge University Press, 1977.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 23. ed. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

FREITAS FILHO, Armando. O caso da casa de farinha. In: MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck [et al.]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 1ª ed. e-book. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LORCA, Federico García. *A sapateira prodigiosa*. Tradução de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Agir, 1951.

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

_____. *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*. 34. ed. Rio de Janeiro :Nova Fronteira, 1994.

_____. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *Poemas sevillhanos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MESCHONIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris. Verdier, 1982.

_____. *La rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1989.

NOGUEIRA, Erich Soares. *Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1991.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PENJON, Jacqueline; PASTA JUNIOR, José Antonio (org.). *Littérature et modernisation au Brésil*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2015.

ROSENFELD, Denis. *Retratos do mal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular*. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2 ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Marisa Oliveira Santos; OLIVEIRA, Verônica Ferraz. *Casas de farinha: enlace entre o trabalho feminino, a tradição e a História de uma comunidade*. Egal (Reencontro de Saberes Territoriales Latinoamericanos, 2013). Disponível em < http://www.egal2013.pe/wp-content/uploads/2013/07/Tra_Marisa-Oliveira-Santos-Ver%C3%B4nica-Ferraz-Oliveira.pdf> Acesso em 16 de abril de 2014.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. 8 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

SCHMIDT, Carlos Borges. *Lavoura Caiçara: documentário da vida rural*. Nº 14. Serviço de Informação Agrícola. Rio de Janeiro, 1958.

STEEN, Edla Van. João Cabral de Melo Neto. In: *Viver & escrever: volume 2*. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

SUSSEKIND, Flora. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. In: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. EFMG, 1998.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1992.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do teatro do estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946 – 1964)*. Recife: Ed. da Universidade, 2007.

VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIETTA, Silvio. *Racionalidade – Uma história universal: cultura europeia e globalização*. Tradução de Nélio Schneider. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Perfomance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
Leituras cabralinas para A casa de farinha

BARROSO, Gustavo. *Terra do sol*. 8. ed. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2006.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ÉLUARD, Paul. Comme deux gouttes d'eau. In: *Œuvres complètes*. Paris: Editions Gallimard, 2002.

FARIA, Oswaldo Lamartine de. *Conservação de alimentos nos sertões do Seridó*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Ministério da Educação e Cultura, 1965.

JASPERS, Karl. *O homem obreiro de si próprio*. Tradução de M. Pinto dos Santos. In: *Humboldt: Revista para o mundo luso-brasileiro*. Ano 6, nº 13. Editora Übersee-Verlag, Hamburgo – Alemanha, 1966.

MELO NETO, João Cabral. Notas dadas por Tulio Cabral. In: *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. O impacto da Sudene. In: *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

SCHMIDT, Carlos Borges. *Lavoura Caiçara*: documentário da vida rural. Nº 14. Serviço de Informação Agrícola. Rio de Janeiro, 1958.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dionysos: apologie pour le théâtre ; L'amateur de Théâtre : ou la règle du jeu*. Paris : Éditions du Seuil, 1968.

Correspondências e entrevistas

MELO NETO, João Cabral de [carta] 02 abr. 1951, Londres [para] ESCOREL. Lauro, Washington. 3f. Refere-se ao estudo do romanceiro espanhol e a escrita de “Juízo final do Usineiro”.

MELO NETO, João Cabral. *Folha mais - Folha de São Paulo*. 30 de março de 1991. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/300391b.htm>> Acesso em 13 de ago. 2018.

Referências críticas da obra cabralina

1) Livros

ANDRADE, Janilto. *Erotismo em João Cabral*. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

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.

CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

CARVALHO, Ricardo Souza (org.). *João Cabral de Melo Neto: um autor em perspectiva*. São Paulo: Global, 2013.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

COSTA, Cristina Henrique da. *Imaginando João Cabral imaginando*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

COSTA, Ricardo Ramos. *Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró: a poesia como crítica de arte*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

MARANDOLA, Janaina de Alencar Mota e Silva. *Caminhos de morte e de vida: o geográfico e o telúrico no rio Severino de João Cabral de Melo Neto*. Londrina: EDUELS, 2011.

MEYER, Marlyse. Mortes Severina. In: _____. *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Adalberto Müller (org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade (poema para vozes)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

PINHEIRO, Elizângela Gonçalves. *Cantares e cantadores: Castro Alves, João Cabral de Melo Neto e Elomar Figueira Mello*. Goiânia: Editora UFG, 2009.

PINTO JUNIOR, Braz. *Alusão e intertexto: a dinâmica da apropriação em Morte e vida Severina*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014.

RAMIRES, Francisco José. *João Cabral de Melo Neto: engenharia literária*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2012.

SALES, Teresa. *João Cabral e Josué de Castro: conversam sobre o Recife*. São Paulo: Cortez, 2014.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memórias, 1985.

_____. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul – SP: Ateliê Editora, 1996.

2) Teses

ALVES, Gisele. *O estudo dos compostos e fraseologismos criados por João Cabral de Melo Neto: proposta de estudo da coindexação semântica*. 2013. 271 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). UNESP, Araraquara. 2013.

CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes Espanholas*. 2007. 231 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UFMG, Belo Horizonte. 2007.

COELHO, Cláudia. *Memória e metapoética em João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira*. 2011. 142 f. Tese (Doutorado em Letras). USP, São Paulo. 2011.

CORREIA, Éverton Barbosa. *A poética do engenho: a obra de João Cabral sob a perspectiva canavieira*. 2007. 258 f. Tese (Doutorado em Letras). USP, São Paulo. 2007.

COSTA, Cristina Henrique da. *João Cabral de Melo Neto: de l'homme qui vien à l'image*. 2002.

GALVE, Fernanda Rodrigues. *De um porto a outro: um navegar histórico no multiverso da vida e obra de João Cabral de Melo Neto*. 2012. 208 f. Tese (Doutorado em História). PUC, São Paulo. 2012.

NOGUEIRA, Lucila. *O cordão encarnado. Uma leitura Severina*. 2001. 633 f. Tese. (Doutorado em Letras). UFPE, Recife, 2001.

ROCHA, Francisco José Gonçalves. *Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto. Análise textual e prototextual*. 2011. 418 f. Tese (Doutorado em Letras). USP, São Paulo. 2011.

TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 2009. 226 f. Tese (Doutorado em Letras) USP, São Paulo. 2009.

3) Dissertações

BALISTA, Lígia Rodrigues. *Auto e peregrinação: a metáfora da caminhada no "Auto da alma" e em "Morte e vida Severina"*. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Unicamp, Campinas. 2012.

BARBOSA, Rodrigo Garcia. *O espaço, o corpo, o poema: a subversão do real em João Cabral de Melo Neto*. 2009. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras: estudos literários). UFMG, Belo Horizonte. 2009.

CARDEAL, Rafaela. *Visita ao museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto*. 2016. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira). UFRJ, Rio de Janeiro. 2016.

CARVALHO, Francisco Israel. *O auto da morte e da vida: a escrita barroca de João Cabral de Melo Neto*. 2010. 148 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). UFRN, Natal, RN. 2010.

COSTA, Alyni Ferreira. *Artes em diálogo - poesia e pintura: João Cabral De Melo Neto e Joan Miró*. 2012. 142 f. Dissertação. (Mestrado em Letras). UFC, Fortaleza, CE. 2012.

DELAI, Lisiane. *Paisagens opostas: uma leitura da região na trilogia do Rio e Quaderna, de João Cabral de Melo Neto*. 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional). Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul. 2008.

FASSI, Regiane Cristina. *Metáforas de tempo e memória em João Cabral De Melo Neto*. 2007. 109 f. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). PUC, São Paulo. 2007.

FIDDAN, Geane Lima. *A identidade do nordeste do Brasil nas obras “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto e “Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna*. 2010. 81 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Língua e Cultura). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2010.

GODOY, José Roberto Araújo. *Dois cães como objeto: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto. Aproximações com o cinema*. 2009. 126 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). USP, São Paulo. 2009.

GOMIDE FILHO, Sérgio Roberto. *Morte e escrita em João Cabral de Melo Neto: uma leitura de A educação pela pedra e A escola das facas*. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa). PUC/MG, Belo Horizonte. 2009.

LUCENA JUNIOR, José Ferreira de. *Discurso erótico em três poetas modernistas: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*, 2009. 182 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). USP, São Paulo, 2009.

MARQUES, Patrícia. *Quaderna: a lírica erótico-amorosa de João Cabral de Melo Neto*. 2010. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). PUC, São Paulo. 2010.

POLIDORO, Francine Alves. *Auto do Frade: a dialética das vozes*. 2017. 164 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas: literatura brasileira). USP, São Paulo. 2017.

SANT'ANNA, Maíra Tamaoki. *Da forma à substância: a percepção tátil da figura feminina em alguns poemas de Quaderna de João Cabral de Melo Neto*. 2009. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). UNESP, Araraquara. 2009.

SANTIAGO, Lenise dos Santos. *João Cabral de Melo Neto: a estética do avesso*. 2007. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). UFRN, Rio Grande do Norte, 2007.

SANTOS, Elis Denise Lélis. *Uma poesia de mão dupla: leituras e influências na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 2008. 86 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). UFC, Fortaleza, CE. 2008.

SANTOS, Gislaíne Goulart. *Sevilha na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 2013. 180 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Unicamp, Campinas. 2013.

SANTOS, Wilquer Quadros dos. *O poema narrativo em Crime na Calle Relator, de João Cabral de Melo Neto*. 2011. 175 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul / Campus de Três Lagoas. 2011

SILVA FILHO, Marcos de Souza. *O mar e o canavial: transfigurações do real na poética de João Cabral de Melo Neto*. 2011. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). UnB, Brasília. 2011.

SOUSA, Thaís Alves de. *O discurso autobiográfico em A Escola das Facas*. 2015. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

4) Artigos

CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas – SP. Número especial Antonio Candido, 1999. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635983/3692> Acesso em 02 jun. 2018.

CORREIA, Éverton Barbosa. Memória, genealogia e subjetividade em João Cabral. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, MG, v. 23, n. 1, 2014. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5903. Acesso em: 27 nov. 2017.

COSTA, Cristina Henrique da. No ritmo do Anffon de João Cabral de Melo Neto: acolhendo/recusando a história. *Remate de Males*, Campinas, v.34, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635832>. Acesso em: 27 nov. 2017.

_____. Estragos do real: o reconhecimento do mal na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista Texto Poético*. ANPOLL, v.14, n. 25, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/535/389>. Acesso em: 18 ago. 2018.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel; LIMA, Renata Ribeiro. A paisagem cultural em João Cabral de Melo Neto. *Linha d'Água*, São Paulo, v. 26, n.1, maio 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/52469>. Acesso em: 27 nov. 2017.

GANDOLFI, Leonardo. Impulso dramático entre Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto. *Outra travessia*, Florianópolis, SC, n. 15, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p189>. Acesso em: 27 nov. 2017.

HUMBLÉ, Philippe. João Cabral de Melo Neto, tradutor de Calderón de la Barca. *Fragmentos - Revista de Língua e Literatura Estrangeira da Universidade Federal de Santa Catarina*, número 25, p. 041/044 Florianópolis/ jul - dez/ 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/7675/7009>> Acesso em: 25 ago. 2018.

MELO, Samuel Carlos. “O circo”: uma análise do poema narrativo de João Cabral de Melo Neto. *REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS*, Mato Grosso do Sul, v. 2, n. 11, dez. 2015. Disponível em: <http://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/430>. Acesso em: 27 nov. 2017.

SANTOS, Gislaine Goulart. A religião como manifestação cultural na obra *Sevilha andando*, de João Cabral de Melo Neto. *Recorte*, Governador Valadares, MG, v. 12, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2498>. Acesso em; 27 nov. 2017.

SANTOS, Wilquer Quadros dos. *Crime na Calle Relator*: o estatuto do herói e do narrador do poema narrativo moderno em João Cabral de Melo Neto. *REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS*, Mato Grosso do Sul, v. 2, n. 11, dez. 2015. Disponível em: <http://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/681>. Acesso em: 27 nov. 2017.

STERZI, Eduardo. Terra devastada: persistências de uma imagem. *Remate de Males*, Campinas, v.34, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635834>. Acesso em: 27 nov. 2017.

TAPIA, Nicolas Extremera. João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27. *Artifara* (Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas), nº 8 (enero - diciembre 2008), sección Addenda.

VILLALÓN, Fernando Pérez. Escuchar la escritura: la voz y la letra en João Cabral de Melo Neto. *TRANS – Revue de littérature générale et comparée*, Santiago, Chile, v. 19, 2015. Disponível em : <<https://journals.openedition.org/trans/1072?lang=en>> Acesso em 14 abr. 2019.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. O controverso legado cabralino em alguns poetas brasileiros contemporâneos. *Polifonia*, Cuiabá, MT, v. 22, n. 32, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2342>. Acesso em: 27 nov. 2017.

_____. SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver e a se ver no extremo*: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto. Porto: CITCEM, Edições Afrontamento, 2014. 119 p. *Navegações*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/22643>. Acesso em: 27 nov. 2017.