

JOÃO CABRAL DE MELO NETO: UMA POÉTICA EM CONSTRUÇÃO EM NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA

Gislaine Goulart dos Santos¹

RESUMO: As teorias literárias, sobretudo a formalista e a estruturalista, têm abordado a criação literária como um sistema linguístico, dando preferência ao aspecto sistêmico e metalinguístico do texto e excluindo o autor histórico. Em *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013), a criação é um fenômeno subjetivo onde as referências intelectuais e extrapoéticas do sujeito da escrita se revelam determinantes no processo criativo. As rasuras, os reescritos, a reformulação, as leituras, a referência e sua metaforização integram um processo elaborativo contínuo, fruto de uma imprevisibilidade inerente à obra, o que desmistifica a imagem de poeta-arquiteto atribuída a João Cabral de Melo Neto pela grande crítica.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; poeta-arquiteto; imprevisibilidade; Estruturalismo.

ABSTRACT: Literary theories, especially formalist and structuralist, have approached literary creation as a linguistic system, giving preference to the systemic and metalinguistic aspect of the text and excluding the historical author. In *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013), the creation is a subjective phenomenon where the intellectual and extrapoetic references of the subject of writing prove to be determinant in the creative process. The erasures, the rewritten, the reformulation, the readings, the reference and its metaphorization integrate a continuous process of unpredictability inherent to the literary work, which demystifies the image of poet-architect attributed to João Cabral de Melo Neto by the great critic.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto; poet-architect; unpredictability; Structuralism

A imagem de poeta lúcido rendeu a João Cabral de Melo Neto alguns adjetivos como poeta engenheiro, arquiteto, antilríco, 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 de seus poemas. Estas características foram introduzidas na poesia cabralina a partir de sua estada na Espanha, onde realizou um estudo sistemático da literatura medieval espanhola. Este espaço possibilitou ao poeta pernambucano reencontrar o nordeste brasileiro e retratar as condições sociais de seu povo.

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: gigoulart@yahoo.com.br.

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, incluindo os livros escritos e publicados após 1980: de *A escola das facas* (1980) a *Sevilha andando* (1989). Neste modelo estrutural, as análises dos textos literários são guiadas pela linguística que reconhece a obra como uma estrutura verbal, ou seja, fechada em si mesma, em detrimento de elementos extraliterários.

A vida e a carreira diplomática do poeta pernambucano influenciaram e caracterizaram sua poesia pela convivência com o grupo de estudos de Willy Levin 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 sevilhanos em Sevilha. Estes momentos estão presentes na poesia cabralina, 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. O texto literário é o resultado de um processo de reflexão subjetiva, 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.

Na leitura de textos críticos sobre a obra de João Cabral a partir de 2006, notamos que a análise estruturalista deixou de ser hegemônica e os elementos biográficos, sociais, éticos e estéticos passaram a integrar algumas discussões críticas. Nesta leitura, observamos duas tendências críticas. Na primeira, há a existência de “dois lados” de João Cabral: um já apontado pela fase estruturalista; outro é a tentativa de trazer uma novidade crítica, mas fica-se com a ideia de racionalidade poética: trabalho com a forma, a visualidade, os aspectos retóricos². Na segunda tendência, os críticos estudaram os elementos considerados extrapoéticos

² Estudos da primeira tendência: **Livros** - *Caminhos de morte e de vida: o geográfico e o telúrico no rio Severino de João Cabral de Melo Neto* (2011), de Janaina de Alencar Mota e Silva Marandola; *Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró: a poesia como crítica de arte* (2014), de Ricardo Ramos Costa. **Teses** - *A poesia de João Cabral e as artes Espanholas* (2007), de Helânia Cunha de Sousa Cardoso; *Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira* (2011), de Cláudia Coelho; *Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto. Análise textual e prototextual* (2011), de Francisco José Gonçalves; *O estudo dos compostos e fraseologismos criados por João Cabral de Melo Neto: proposta de estudo da coindexação semântica* (2013), de Gisele Alves. **Dissertação** - *Metáforas de tempo e memória em João Cabral de Melo Neto* (2007), de Regiane Cristina Fassi.

(referencialidade, biografia, diálogos, cartas, etc.) como estratégia para suavizar a visão muito formalista e racionalista de João Cabral³.

Nestas duas tendências apontadas, o que surge é um desejo de ler João Cabral de outro modo. Na primeira tendência, mantém-se basicamente a ideia de poeta engenheiro, só que relativizada; na segunda, ocorre uma fragmentação das leituras, que passam a estudar aspectos parciais de algumas obras do pernambucano. Tais abordagens 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; da referência à Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste - Sudene – e ao processo de modernização das casas de farinha; das leituras e citações de autores lidos pelo pernambucano, ou seja, de textos que não são visíveis na obra publicada. 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 que se repete na primeira tendência crítica que destacamos, pois o processo criativo é permeado por momentos de instabilidade e incertezas.

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. Pelo registro que consta nestas notas, João Cabral começou a escrevê-las em 11 de setembro de 1966 e seu último escrito é datado de 5 de novembro de 1985. Durante a escrita destas notas, o pernambucano publicou *Museu de tudo* (1966-1974), *A escola das facas* (1975-1980), *Auto do frade* (1984), *Agrestes* (1981-1985). Após o último escrito datado, João Cabral publicou os livros *Crime na calle Relator* (1985-1987) e *Sevilha andando* (1989) em que predomina o tema sevilhano e a

³ Estudos da segunda tendência: **Livros** - *O gosto dos extremos: tensão e Dualidade na Poesia de João Cabral de Melo Neto*, de Pedra do Sono a *Andando Sevilha* (2008), de Waltencir Alves de Oliveira; *Erotismo em João Cabral* (2008), de Janilto Andrade; *Cantares e cantadores*: Castro Alves, João Cabral de Melo Neto e Elomar Figueira Mello (2009), de Elizângela Gonçalves Pinheiro; *A Espanha de João Cabral e Murilo* (2011), de Ricardo Souza de Carvalho; *João Cabral de Melo Neto*: engenharia literária (2012), de Francisco José Ramires; *João Cabral e Josué de Castro*: conversam sobre o Recife (2014), de Teresa Sales; *Imaginando João Cabral imaginando* (2014), de Cristina Henrique da Costa. **Teses** - *A poética do engenho*: a obra de João Cabral sob a perspectiva canaviêira (2007), de Éverton Barbosa; *O rio, a cidade e o poeta*: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto (2009), de Thaís Mitiko Taussig Toshimitsu; *De um porto a outro*: um navegar histórico no multiverso da vida e obra de João Cabral de Melo Neto (2012), de Fernanda Rodrigues Galve. **Dissertações** - *Dois cães como objeto*: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto. Aproximações com o cinema (2009), de José Roberto Araújo Godoy; *Quaderna*: a lírica erótico-amorosa de João Cabral de Melo Neto (2010), de Patrícia; *O auto da morte e da vida*: a escrita barroca de João Cabral de Melo Neto (2010), de Francisco Israel Carvalho; *O mar e o canavial*: transfigurações do real na poética de João Cabral de Melo Neto (2011), de Marcos de Souza da Silva Filho.

narrativa de seus tipos, da cidade, da tourada, do cante e do baile flamenco, dos aspectos culturais e humanísticos de Sevilha.

Neste período de 19 anos (1966 a 1985), a obra teve um período intenso de criação nos meses de setembro e outubro de 1966 e longos períodos de suspensão, 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. O livro não ficou inacabado com a morte do poeta, já que ele publicou duas obras após o último escrito datado (*Crime na calle Relator* – 1987 - e *Sevilha andando* - 1989). 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 a 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 organização de *Notas sobre uma possível A casa de farinha* por Inez Cabral, publicada em 2013 com a transcrição de um lado e o fac-símile do outro, permitiu que as anotações do projeto do livro sobre a casa de farinha fossem facilmente lidas e pudessem circular entre os estudiosos e não estudiosos da obra do poeta pernambucano, no entanto, ela não nos mostra o texto em construção, por ocultar, mesmo que sem intenção, os traços de reescritura e rasuras. Por este motivo, neste artigo, faremos a transcrição diplomática dos manuscritos com partes rasuradas e não transcritas na publicação de 2013 (folhas 3 e 38); das folhas com os primeiros rascunhos da redação do auto (folhas 41 e 42); e discutiremos a organização deste material.

A instabilidade do processo criativo: as rasuras não transcritas

Rasurar integra a dinâmica de leitura do escritor e este processo não se define simplesmente em um risco que corrige uma sintaxe ou elimina uma informação, mas ela é um movimento do pensamento e da escritura que abre um mundo ao escritor. Isto quer dizer que a rasura representa a dinâmica de revisão e mudanças de perspectiva do texto em construção; ela é um traçado operatório que marca a decisão de anular um segmento previamente escrito para

substituí-lo por outro segmento, eliminar sem substituir ou mesmo eliminar para recriar, como veremos nos manuscritos abaixo:

Fº 3 – transcrição diplomática

11.9.966

①

- Uma possibilidade:

- o pessoal da casa de farinha está excitado porque [ileg] ^{sudene} [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 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); 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

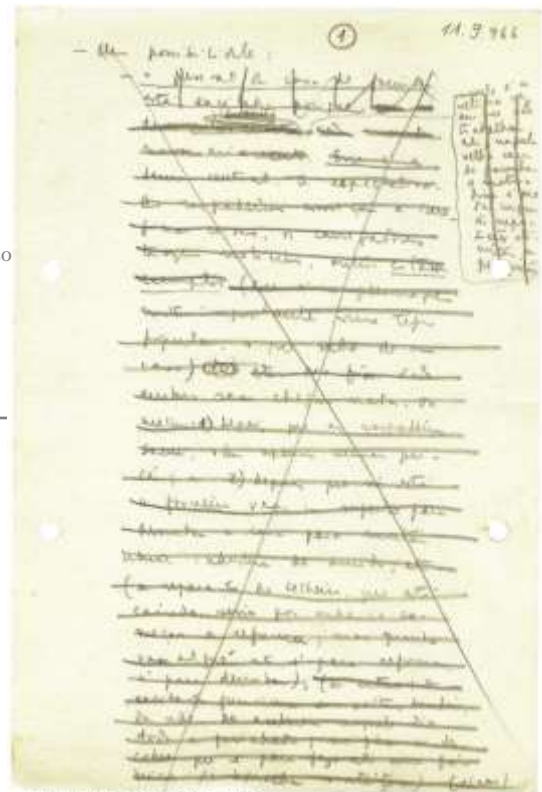


Figura 1: MELO NETO, 2013, p. 33

Na transcrição de 2013, somente a frase “Uma possibilidade” foi transcrita, já que os escritos posteriores foram rasurados pelo poeta pernambucano. No entanto, as ideias desenvolvidas nesta folha não são totalmente nulas, uma vez que o escritor conservou alguns rastros e os desenvolveu em outras folhas, como: “suposições otimistas e pessimistas” sobre o fechamento da casa de farinha (reescrito marginal) são retomadas na folha 5⁴ em “O conflito dramático da peça é o choque otimismo x pessimismo”; a reforma como motivo do fechamento reaparece na folha 17 em “Suposições possíveis sobre o fechamento da casa de farinha”. A caracterização dos carregadores como apenas noticiosos está na folha 11 em “Psicologia-ideologia dos personagens”; o aspecto imaginativo das raspadoras é recuperado na folha 8 no desenvolvimento do “Cenário”: “raspadoras entre si começam a imaginar coisas”; “a expectativa” é retomada na folha 1em: “A dramaticidade vem: da expectativa”.

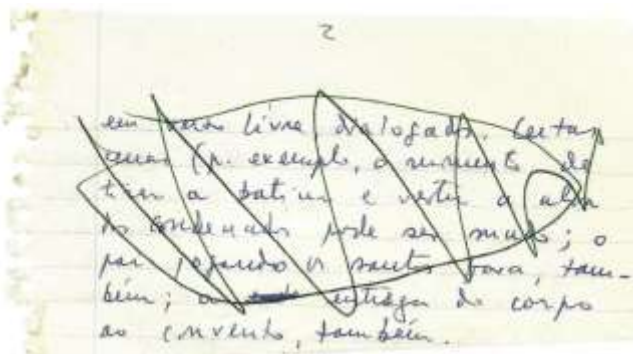
Esta primeira possibilidade desenvolvida pelo poeta pernambucano mostra que, mesmo em um projeto programático, há imprevisibilidade. No poema “Fábula de Anfion”, após o acaso atacar e fazer soar a flauta, Tebas se faz sob a ótica do imprevisível. O personagem se lamenta diante de sua obra, cidade que não “quisera assim/ de tijolos plantada”, por isso joga a flauta “aos peixes surdos-/mudos do mar”. Nesta folha, o gesto imprevisível de construção de Tebas se assemelha à instabilidade da escrita em um movimento de idas e vindas; de construção e reconstrução.

⁴ A referência às folhas neste artigo se refere à organização publicada em 2013.

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). Sempre as falas ^(iniciais) devem [ileg.] explicar expor [ileg.]/ a situação e explicar os grupos em

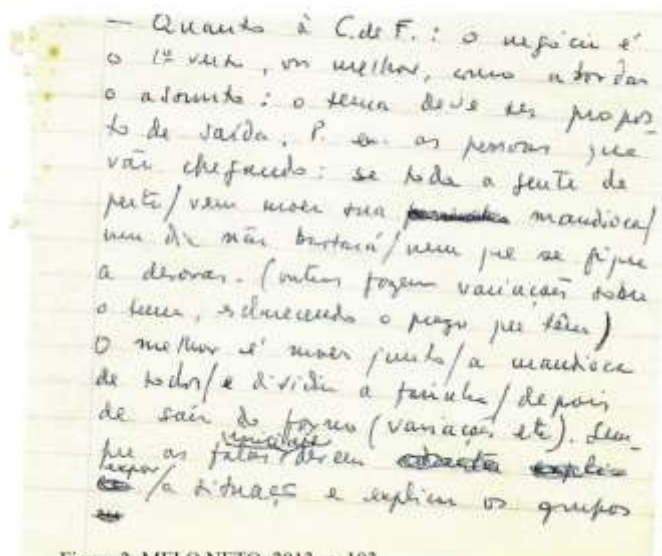


Figura 2: MELO NETO, 2013, p. 103.

No manuscrito 38, o parágrafo rasurado não foi transcrito na publicação de 2013 e se refere ao livro *Auto do frade*, em construção, quando da escrita desta página. A referência a este auto 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.” (“Morte de Frei Caneca”, ainda sem o título definitivo de sua publicação em 1984).

A transcrição deste trecho rasurado nos possibilita pensar que, em meio à construção do auto sobre a casa de farinha, o poeta pernambucano dialoga com outras obras de mesma estirpe, como lemos na segunda parte desta folha em que ele compara o trecho rasurado sobre o *Auto do frade* com a obra em construção: “- Quanto à C. de F.: o negócio é o 1º verso...”.

Auto do frade não é a única obra de João Cabral que aparece neste material manuscrito. *Morte e vida Severina* está presente nos trechos: “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. 28); “O choque quebrador forneiro é o final: intenso, mas curto, como o diálogo Carpina x Severino” (MELO NETO, 2013, p. 48); “A casa de farinha não tem a dramaticidade-viagem, fácil, do Auto de Natal”; “No A. de Natal a surpresa não precisava ser criada”; “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. 72); “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” (...); “Usar em cada unidade de coro – opinião a repetição, como em M. e V.S.” (MELO NETO, 2013, p. 100); “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. 104). *Dois parlamentos* também é mencionado nestas notas sobre a casa de farinha: “Elas são muitas e usarei a técnica de muitas pessoas falando, como 2 parlamentos; mas fazendo com que se choquem.” (MELO NETO, 2013, p. 36); “a segunda cena, em vez de discussão deles, como a primeira, poderia ser um caso tipo 2 parlamentos”. (MELO NETO, 2013, p. 50).

Nestes dois manuscritos transcritos, notamos que a obra é reinventada no processo de sua elaboração, seja comparando a suas obras, ou mesmo reaproveitando ideias rasuradas de outras folhas. Por isso a importância de transcrever até mesmo o que foi rasurado, para melhor compreender o processo criativo de João Cabral que, nestas notas, contraria a ideia de que o poeta detém o controle total da escrita por meio de uma concepção lúcida da obra.

Nos versos do poema “O que diz ao editor a propósito de poemas” (*A escola das facas* – 1975), João Cabral se refere à instabilidade do processo criativo: “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.” Na leitura dos versos deste poema, podemos afirmar que a reformulação é essencial ao

fazer poético e a ausência destas marcas na transcrição publicada impossibilita pensar o fazer como algo instável que inquieta a mente do escritor.

A obra *in statu nascendi*: as incoerências semânticas dos primeiros rascunhos

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”. Na redação do auto, João Cabral escreve de forma apressada, talvez, porque o escritor não quer perder a ideia a ser desenvolvida ou uma perturbação neurológica. 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.

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~~ ^{mesmo} mais pobre que há;
- 5 tal apenas o [ileg.]
- 6 que [ileg.] julga [ileg.] faz ^{jogando}
- 7 já que e eu ~~jogo~~ no chão
- 8 a mandioca que há
- 9 e não na ~~ca~~ vossa cabeça
- 10 como chuva no temporal.
- 11 que cai de cima e por isso ^{ar}
- 12 caei verdade ou com o [ileg.]
- 13 de que pois cai de cima
- 14 ou vai do que essa [ileg.] haverá
- 15 cai sentença: ~~indiscutível~~ ^{se mentira}
- 16 ou verdade há que aceitar.

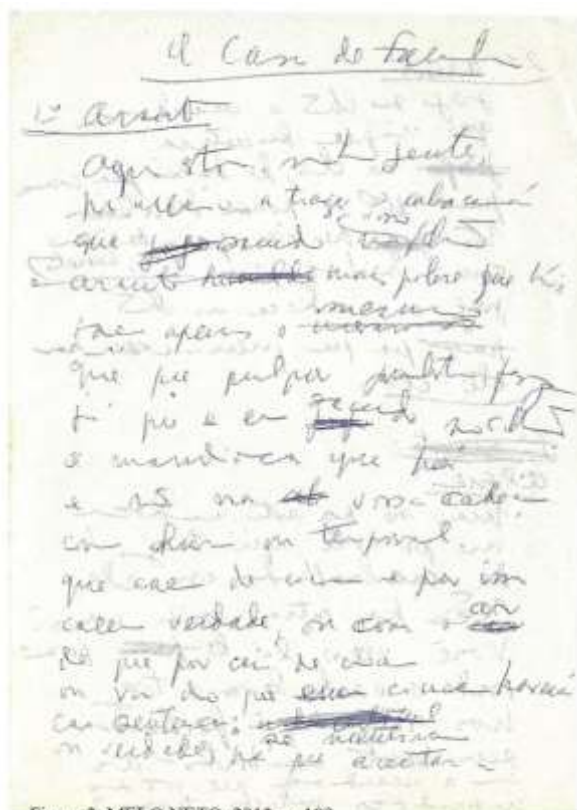


Figura 3: MELO NETO, 2013, p. 109

As sete rasuras desta folha manuscrita possuem um segmento substitutivo. Destas, três foram substituídas na sequência frasal: no verso 3⁵, o verbo “jogo” foi substituído por “prendo”; no verso 4, “humilde”, por “mais pobre”, caracterizando a carência do necessário à sobrevivência deste arauto 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”; 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. 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 vezes), 10 e 14 para indicar os vocábulos ilegíveis, mas dão o sentido de lacunas no texto.

A construção semântica nesta folha manuscrita não é prioridade para o escritor, uma vez que há trechos sem conexão de sentido, o que nos impediu de transcrever com precisão algumas palavras que, hipoteticamente, podem ser “cabacemá” (verso 2); “jornalista” (verso 6); “cima” (verso 14). 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.

Este arauto, assim nomeado por João Cabral, se refere à entrada dos primeiros carregadores que chegam e acentuam a expectativa sobre os possíveis motivos de ser o último dia de trabalho na casa de farinha. Esta caracterização dos carregadores como noticiosos está presente nas folhas 1, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 33, 35, 36, sendo assim, a intenção inicial do escritor é mantida no início da redação.

⁵ Para melhor direcionamento das discussões desta folha, sobretudo em relação às rasuras, enumeramos as linhas na transcrição diplomática.

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?

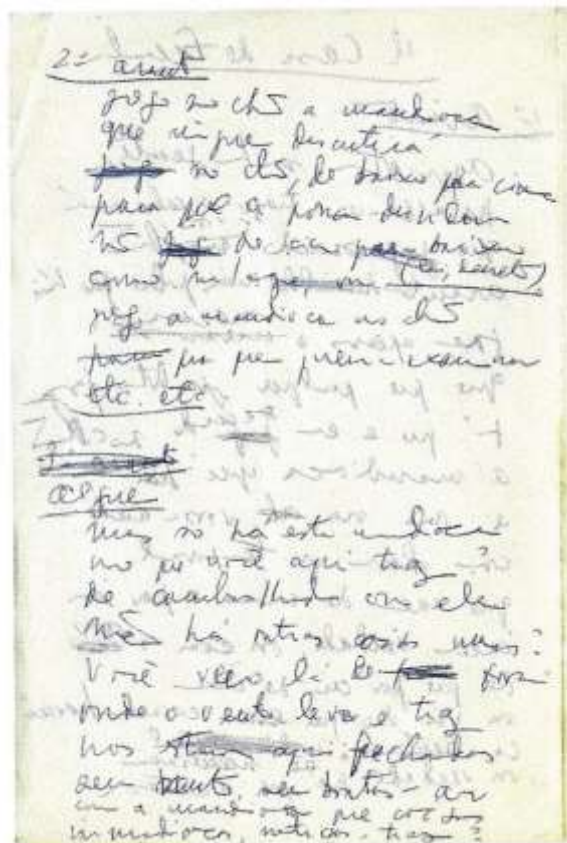


Figura 4: MELO NETO, 2013, p. 111

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, 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, 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, sem substituição, 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”. No último verso, “em mandioca” não foi transcrito e a ilegitimidade aparece representada pelo código [...].

Há duas palavras com transcrições equivocadas: “cambulhada” aparece na transcrição como “embrulhada” (verso 3) e “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. Esta 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. Desta forma, a competência simbólica desta relação mandioca e notícia é atribuída à imaginação criadora do poeta. 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, ou melhor, em forma de mandioca.

Nestes exemplos de transcrições equivocadas e lacunas, verificamos que a letra nestes 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.

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 “cabacemá” para atingir 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 Meschonic em *La rime et l'avie* (1989). Para Meschonic, engana-se quem opõe a fala oral e a escrita:

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'oralité⁶. (MESCHONIC, 1989, p. 236)

Nestes versos iniciais esboçados, imaginamos João Cabral brincando com a língua 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 Meschonic. 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.

A organização do manuscrito: um percurso objetivo-subjetivo

Na organização publicada em 2013, os manuscritos estão divididos em três partes. Na primeira, 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 duas de suas obras, *Morte e vida Severina* e *Dois Parlamentos* (escritos durante o mês de setembro de 1966).

Na segunda, João Cabral é antes de tudo 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.), há citações de Karl Jaspers (*O homem obreiro de*

⁶ A oposição do oral ao escrito a uma tripla distribuição entre o escrito, a fala e o oral permite reconhecer o oral como um primata do ritmo e da prosódia, com sua própria semântica, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode ser realizado tanto na escrita como na fala. (...) A entonação é um modo de oralidade da fala. A imitação da fala na escrita é diferente do oral. A historicidade da pontuação dos textos é uma questão de oralidade. (Tradução própria)

si); James Joyce; Rainer Maria Rilke; personagem Godot da peça teatral de Samuel Becket, *Esperando Godot*; texto informativo - “O impacto da Sudene”; Gustavo Barroso, *Terra do Sol*, citado por Oswaldo Lamartine de Faria; duas notas dadas por Tulio, primo de João Cabral sobre a fábrica de farinha purificável de Pumaty; *Lavoura caiçara* de Carlos Borges Schmidt; 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 dossiê, 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 envolvida no fazer farinha, rascunha diálogos dos arautos e, por fim, inicia o rascunho do livro no 51º manuscrito (iniciou esta parte em 1969 e escreveu até 1985).

No entanto, esta divisão se distancia do ato criador, porque não segue o percurso da gênese textual, uma vez que as leituras que entrelaçam os esboços de escrita foram separadas e concentradas na segunda parte do dossiê sem nenhuma interação entre elas. As citações correspondem aos momentos em que o escritor teve de interromper seu trabalho de escritura para pesquisar/ler informações sobre alguma questão não resolvida e que o impedia de ir além dos planos da redação, ou mesmo para estruturar as suas ideias.

Assim, temos 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 ordem de algumas folhas manuscritas, interligando as coisas lidas e sabidas sobre o assunto (casa de farinha) e a forma (teatro) ao texto em processo.

A ordem escolhida estabelece um percurso estético objetividade/realidade: o escritor começa por se documentar a respeito da situação histórica à qual ele pertence; introduz uma reflexão estética e ética em seu texto, para depois pensar a forma, escrever sobre ela e iniciar a redação, combinando referência e sua metaforização. A ordem da publicação estará indicada entre parênteses.

- **Manuscrito 1 (27)**: “Notas sobre a fábrica de farinha purificável de Pumaty”.

Esta primeira folha manuscrita está inserida entre as primeiras coisas sabidas sobre a casa de farinha. São notas 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. Nesta 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.”.

- **Manuscrito 2 (28)** – “Notas (dadas por Tulio)”.

A menção à modernização, tema polêmico e fundamental das casas de farinha, está expressa na informação: “- o J. [ileg.], de Carpina, que já tem uma casa de farinha movida à eletricidade”. Isto quer dizer que o fazer farinha de mandioca artesanal está em processo de industrialização.

Estas 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. 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”.

Nesta citação, encontramos 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:

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>caietu</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 1: método artesanal *versus* método industrial

Esta passagem do método artesanal para o industrial (folhas 3 e 1), juntamente com o texto “O impacto da Sudene” (**folha 4 - 25**) (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, ajudarão a compor o mote para a construção do primeiro esboço de ideia escrito por João Cabral.

Estas quatro notas 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, combinando o atraso e o moderno.

- Manuscrito 5 (3) “Uma possibilidade”, data 11.9.966

Este primeiro esboço de ideia sobre a casa de farinha foi ordenado na publicação de 2013 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). Desta forma, notamos que a publicação deste material não segue a ordem cronológica, caso contrário, esta folha 5 seria antes das folhas enumeradas como 1 e 2.

Nesta folha manuscrita, encontramos a referência à Sudene (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), referida no texto “O impacto da Sudene” (folha 4), mas agora sob a ótica de recriação do escritor que insere esta 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”.

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 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.

Nesta 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 13 (29)** citação de Carlos Borges Schmidt, “Lavoura caiçara”.

Desta obra de Carlos Borges Schmidt, João Cabral cita um trecho sobre o tempo gasto no serviço da desmancha (raspar, ralar e fornejar) que auxiliará o poeta pernambucano a desenvolver a folha 14:

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

8 horas da manhã: duas delas vão ralar;

10 horas: as outras duas terminam de raspar (já tem massa pronta para fornejar);

14 horas: terminam o serviço de ralar;

20 horas: terminam o forneamento.

Nesta citação de Carlos Borges Schmidt, as etapas do 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

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 fornejar)

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.

Existe um vaivém entre o que se introduziu no texto e a referência de origem, pois o ato de seleção invade outros textos, com isso engendrando a intertextualidade. Assim, a conglomeração de textos amplia a complexidade da produção tanto com seus contextos antigos quanto com os novos, pois há uma coexistência de discursos diferentes, de outros e do próprio escritor.

- Manuscritos 20 (30), 21 (31), 22 (32) – Notas do livro *L'amateur de Théâtre*, de Pierre-Aimé Touchard

No manuscrito 18, o poeta pernambucano enfatizou a necessidade de buscar formas em teatro, sobretudo, buscar cenas. Nesta 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 Touchard, *L'amateur de Théâtre*. Esta fase de leitura do escritor é direcionada à construção da forma mais adequada para o conteúdo sobre a casa de farinha.

- Manuscrito 23 (7) – Para o cenário. Primeiras conversas

Nesta folha, o poeta pernambucano escreve orientações de alguns passos para começar o cenário. O item 3, “botar quem entra ou sai (entrada ou saída mudam a cena: passa a ser outra)”, 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 déterminent une scène nouvelle”⁷. 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

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 de 24 a 27, onde os personagens se interagem de acordo com as notícias trazidas pelos carregadores no movimento de entrada e saída, como

⁷ “a entrada de um personagem ou a saída de um dos personagens presentes assume tamanha importância que ele sozinho determina uma nova cena”. (Tradução própria)

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”⁸.

Este percurso possibilitou verificar que as leituras realizadas por João Cabral, ao longo da escrita dos esboços, permitiu que a construção do auto fosse aos poucos se modificando em relação à ideia inicial. Assim, o imprevisível está presente nas condutas criativas, mesmo as mais pretensamente planejadas e controladas, como é o caso deste dossiê.

A escrita deste dossiê avançou em seus mínimos detalhes na construção de personagens, cenário, temas, subtemas, hipóteses, em um trabalho árduo para dar maior densidade de riquezas a suas reflexões. Neste processo, a criação individual do poeta é superior à razão, uma vez que a construção não é teórica, é subjetiva, pois o autor não produz teorias, mas obras. Por isso, a percepção, a imaginação, a emoção, o inconsciente estão adequados ao projeto da obra, uma vez que o sujeito escritor está implicado na construção do espaço da escrita, com todos os conflitos enunciativos de dúvidas e incertezas.

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, é tema nos poemas cabralino 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 retratado na substituição das casas de farinha pela fábrica.

REFERÊNCIAS

- 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.
- MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MESCHONIC, Henri. *La rime et l’avie*. Lagrasse: Verdier, 1989
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ª ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

⁸ em princípio, toda entrada ou saída de personagens responde, em uma peça bem construída ... a uma modificação, a um vai e vem da ação. (Tradução própria)

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1992.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Artigo recebido em fevereiro de 2018.

Artigo aceito em abril de 2018.