

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020135-152>

**A ESCRITA DA VOZ NOS VERSOS DO MANUSCRITO
NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA,
DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**
**THE WRITING OF THE VOICE ON THE VERSES OF THE MANUSCRIPT
NOTAS SOBRE UMA POSSÍVEL A CASA DE FARINHA,
BY JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Gislaine Goulart dos Santos*

Resumo: *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 escrito no período de 1966 a 1985. Na escrita dos versos, João Cabral atribui ao auto o estatuto da oralidade para representar a voz e o conflito sociocultural dos trabalhadores sobre os possíveis motivos do fechamento da casa de farinha. Na análise dos rascunhos dos versos, pensamos a oralidade baseada no primado do ritmo como organização do discurso e como elemento da voz e da escrita (MESCHONNIC, 1989). A voz dos trabalhadores da casa de farinha é intermediada pela subjetividade, pela ética e pelas leituras que João Cabral realizou para a escrita d'A casa de farinha, ou seja, a voz é dos trabalhadores (cantos de farinha, tradição artesanal), mas o ritmo é cabralino (rima toante, repetição, jogos de palavras).*

Palavras-chave: *Voz. Oralidade. Teatro. Casa de farinha. João Cabral de Melo Neto.*

Abstract: *Notas sobre uma possível A casa de farinha (2013), by João Cabral de Melo Neto, is an unfinished book and represents the course of a textual genesis; a poetic planning written from 1966 to 1985. In the write of the verses, João Cabral attributes to the auto the status of orality to represent the workers' voice and sociocultural conflict about the possible reasons for closing the flour house. In the analysis of the drafts of the verses, we think the orality based on the primacy of rhythm as an organization of speech and as an element of voice and writing (MESCHONNIC, 1989). The voice of the flour house workers is mediated by the subjectivity, ethics and readings that João Cabral read for the writing of the A casa de farinha; in other words, the voice belongs to the workers (flour songs, artisan tradition), but the rhythm is cabralino (rhyme toante, repetition, word games).*

Keywords: *Voice. Orality. Theater. Flour house. João Cabral de Melo Neto.*

Recebido em 05/11/2019. Aprovado em 28/04/2020

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* que reproduzem uma linguagem imbricada no/pelo tempo e espaço geográfico. Esta linguagem, recriada na escrita dos livros, possibilita identificar as vozes pertencentes ao meio sociocultural dos personagens. Isto é possível nos textos que têm como matéria-prima os fatos sociais de uma realidade, como é o caso de *Notas sobre uma possível A casa de farinha (2013)*,

*Doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp. E-mail: gigoulart@yahoo.com.br.

um planejamento manuscrito de um poema-livro inédito, escrito por João Cabral no período de 11 de setembro de 1966 a 5 de novembro de 1985, que nos possibilita ler, no fac-símile, a imprevisibilidade do processo criativo cabralino: planos, notas, fichamento de leitura e rascunhos dos versos iniciais.

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 em *Morte e Vida Severina*. N’*A casa de farinha*, o poeta pernambucano dá 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, presente nas marcas de enunciação do sujeito criador, que possibilita 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 do manuscrito *A casa de farinha*.

Escrito em versos, o auto *A casa de farinha*, se tivesse sido concluído, assim como *Morte e vida Severina*, representaria o auge do teatro popular 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 escreveu 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 *A casa de farinha*. 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. No auto *A casa de farinha*, 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)¹

No conjunto da obra de João Cabral, a poesia oral está representada na coletânea poética *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes* (1994)² que inclui os livros *O Rio*, *Morte e vida Severina*, *Dois Parlamentos* e *Auto do frade*, 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 sob a perspectiva 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. 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, 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

¹ 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).

² Este livro foi editado primeiramente pela editora Sabiá, em 1966, com o nome *Morte e vida Severina e outros poemas em voz alta* que inclui os poemas *Bailes*, “Velório de um comendador”, “O relógio” (*Serial*) e “*Generaciones y Semblanzas*” do livro *Serial*; “O motoneiro 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), o título da coletânea passou a ser *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*.

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, 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 de uma 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. 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 apropria 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.

N’A *casa de farinha*, João Cabral rascunha cantos de trabalho para representar as discussões entre dois grupos de trabalhadores: as raladoras e as raspadoras. “Esse coro podia ter a forma de cantos de trabalho. Ver se existem. Se não existem para a farinhada, inventá-los” (MELO NETO, 2013, p. 51). Vejamos como João Cabral esboça possibilidades de canto para as raspadoras e as 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. 53)

“- 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)

Este 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 ao trabalho que executam: “raspa, raspadoras, raspa” (raspadoras); “rala, raladora, rala” (raladoras). João Cabral ressignifica os cantos coletivos e os incorpora às discussões entre as raladoras e as raspadoras sobre os possíveis motivos do fechamento da casa de farinha. Assim, a celebração por meio dos cantos acontece 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 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 polêmicos. 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), 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-senequista, conceitual³”. (MELO NETO, 2013, p. 53). Os provérbios, 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, por isso, relacionam-se à psicologia-ideologia e ao pensamento do prensador: “tirar a manipueira venenosa, chegar à verdade” (MELO NETO, 2013, p. 49).

A fala do prensador, já caracterizada pelo laconismo e o uso de provérbios, terá um caráter “cordobês-senequista, conceitual”, referindo-se à escrita em verso da obra de Sêneca 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) e também caracterizarão a fala do prensador 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 prensador 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 rascunhou versos dialogais, por isso, há possibilidade de ler a voz destes trabalhadores: carregadores e raspadoras. Na leitura dessas vozes, nos deparamos com o embate, oral, escrito e falado. Meschonnic, no livro *La rime et la vie* (1989), afirmou que:

³ 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 “prensador” usou “raspador”.

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)⁴.

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 trabalhadores (técnicas tradicionais de memorização oral), mas o ritmo é cabralino (construção do sentido pelo sujeito).

Na escrita deste auto, o processo redacional apresenta apenas quinze folhas com seus lapsos de interrupção e reinício de escrita, 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 lisas, picotadas na parte superior; 3) papel timbrado da “Academia Brasileira”; 4) folhas datiloscritas, datadas de 11.10.1985; 5) folhas lisas, datadas de 5.11.1985. Analisaremos algumas folhas dos quatros primeiros momentos de escrita que representam a tentativa do poeta pernambucano para escrever o início possível d’ *A casa de farinha*.

⁴ “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)

1) PRIMEIRO MOMENTO DE ESCRITA

No primeiro momento de escrita, João Cabral escreveu três folhas com a fala dos carregadores e das raspadoras; na primeira, o poeta tenta criar a voz do 1º arauto (carregador):

A Casa de Farinha1º Arauto

Aqui estou minha gente
primeiro a trazer [ileg.]

que ~~jogo~~ ^{vosso} prendo no chão
arauto ~~humilde~~ mais pobre que há;

mesmo
tal apenas o [ileg.]
que [ileg.] julga [ileg.] faz

jogando
já que e eu ~~jogo~~ no chão
a mandioca que há
e não na ~~ca~~ vossa cabeça
como chuva no temporal.
que cai de cima e por isso

ar
calei verdade ou com o [ileg.]
de que pois cai de cima
ou vai do que essa [ileg.] haverá
cai sentença: ~~indisutível~~

se mentira
ou verdade há que aceitar.
(MELO NETO, 2013, p. 109)

Este arauto, assim nomeado por João Cabral, se refere à entrada do primeiro carregador que chega e acentua a expectativa sobre os possíveis motivos de estarem todos reunidos em um único dia na casa de farinha. Esta caracterização do carregador como noticioso 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 juntas a mandioca e as notícias. Nesta primeira folha, 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.

2) SEGUNDO MOMENTO DE ESCRITA

No 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)

Neste 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 noutro nível, outro grupo rebate aquela opinião” (MELO NETO, 2013, p. 101)

O diálogo inicial das raspadoras 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.

Nestes versos, 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.

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 ou 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 otimizistas 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. Esta 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 que o problema destes trabalhadores é que a casa de farinha onde trabalham pertence ao coronel-dono, por isso ele quer vender, alugar, etc. Esta emancipação de fazer farinha para comerciar aniquilou a liberdade destes 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

No terceiro momento de escrita, João Cabral escreveu quatro folhas que apresentam o diálogo dos carregadores e das raspadoras. Leremos os diálogos das duas primeiras folhas.

- 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)

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) que distinguem a qualidade de sua mandioca: “A minha, é uma mandioca/ que nem Glória do Goitá” (município de Pernambuco situado na região da Zona da Mata; cidade de grande produção de mandioca do estado); “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 a perspectiva 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 níveis de linguagem dos personagens, de acordo com a posição socioeconômica que ocupam: grandes e pequenos produtores e entregador.

No terceiro momento de escrita, incluindo as duas folhas não analisadas, 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) 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 (vocês, vós), integra o sentido dos versos entrando em tensão com a semântica do individualismo de cada um. Tudo isto compõe a situação dos personagens, mas a resolução do conflito acena em termos de ritmo para a significância da indiferenciação (tudo é uma só mandioca).

4) QUARTO MOMENTO DE ESCRITA

No 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)

Em cada estrofe, 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.

Na primeira estrofe, cada carregador chega e diz “Bom-dia” 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”. 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 todas as falas, criando um padrão sonoro (paralelismo) e contribuindo, assim como as rimas, para o ritmo 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 neste 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.

Esta 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 um 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. Vejamos:

“No dínamo de Seu Tão/ tudo mais simples corria.”

“O J. [ileg], de Carpina, que já tem uma casa de farinha movida a eletricidade”

“O tipiti chupa mais fundo,/ como moenda de usina.”

“Moinho: transformava a raspa em pó, fino como talco.”

Nesta 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 Pumaty, que instalou uma fábrica de farinha em 1937, 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 ralar 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 usina). 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 do mundo conhecido por ele e o representa de acordo com a sua própria ética e percepções pessoais.

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 e a rima toante para transmitir uma tradição, um modo de viver e de se relacionar com o trabalho. Desta forma, podemos pensar que a oralidade do auto já está dada no ritmo cabralino e nas vozes dos trabalhadores nestes 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 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, 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. 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 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*. Estas 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.

REFERÊNCIAS

- 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.
- COSTA, Cristina Henrique da. *Imaginando João Cabral imaginando*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- 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.
- ELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*. 34. ed. Rio de Janeiro :Nova Fronteira, 1994.
- 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.
- MESCHONIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris. Verdier, 1982.
- MESCHONIC, Henri. *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.
- 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.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Perfomance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.