

Waltencir Alves de Oliveira*

Universidade Federal do Paraná

Ler a voz, ouvir a escrita, ou das “vozes meliantes” da poesia de João Cabral de Melo Neto

Resumo: O artigo analisa a relação entre a poesia de João Cabral de Melo Neto e as formas simples vinculadas à poesia popular, procurando focar a leitura do volume *Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta*, antologia organizada pelo próprio poeta em que são reunidos textos, já publicados em livros anteriores, a que ele atribui uma maior presença da voz e a possível relação que, para ele, parece existir entre forma poética e a comunicabilidade da poesia. O volume, em questão, é cotejado com outros poemas do autor, além de observar considerações do próprio poeta e de sua *Fortuna Crítica*, com o intuito de verificar a pertinência da associação entre construção e comunicação poética.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, vocalidade, comunicabilidade poética, poesia popular

Abstract: This article analyzes the relationship between João Cabral de Melo Neto's poetry and the simple forms associated with popular poetry. It seeks to focus on the reading of the volume *Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta* [Death and Life Severina and Other Poems in a Loud Voice], in which the poet himself organizes a brief anthology that groups together texts, already published in previous books, to which he attributes a greater presence of the voice and the possible relationship that, for him, seems to exist between poetic form and the communicability of poetry. The volume in question is compared with other poems by the author, in addition to observing considerations by the poet himself and his *Critical Fortune*, with the aim of verifying the relevance of the association between poetic construction and communication.

Keywords: João Cabral de Melo Neto, vocality, poetic communicability, popular poetry

“Mesmo hoje, muitas das obras poéticas escritas com que lidamos talvez deversem ser lidas levando-se mais em conta as várias possíveis gradações da inscrição vocal na escritura.” (Zumthor 2001: 288)

“Ce qui est ici en cause concerne un élément fondateur de toute culture: la nature de la mutation que s’opère, dans le liens physique entre son et langage, à l’instant qu’ émerge le “monument” poétique.” (Zumthor 1983: 179)

[O que está aqui em jogo constitui um elemento fundador de toda a cultura: a natureza da mutação que se processa, na ligação física entre som e linguagem, no momento em que emerge o “monumento” poético]

Paul Zumthor ao tratar da vocalidade, ou da presença e funcionalidade da voz no texto escrito, indica que é necessário “deslocar a ênfase do texto na direção do público que o recebe e de substituir a oposição abstrata oral/escrito pelas oposições concretas ouvido/ olho e ouvir/ ler” (Zumthor 2001: 23). As razões e consequências mais evidentes desse deslocamento, conforme se sabe, correspondem a uma posição analítica do autor de compreender que a percepção da voz sobrepõe uma estética do efeito sobre uma estética da produção. Ou, em outras palavras, o ato de percepção da voz no texto escrito decorreria mais de alguns modos de receber e concretizar a obra, do que, propriamente, da análise cerrada de elementos constitutivos de sua “gramática ou economia interna” (*ibidem*). A adoção dessa perspectiva analítica permite, portanto, questionar a suposta correlação direta entre princípios ordenadores da construção textual e a possível ampliação de sua comunicação. Com base nisso, é que pretendo fazer alguns apontamentos a respeito da poesia de João Cabral de Melo Neto.

Em 11 de setembro de 1965, ocorre a estreia da montagem teatral de *Morte e vida severina*, *Auto de Natal Pernambucano*, pelo TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), com direção de Silnei Siqueira e acrescida da musicalização de Chico Buarque. O impacto imediato da referida montagem foi potencializado, entre outras coisas, pela obtenção do primeiro lugar no Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França, ocorrido entre abril e maio de 1966,¹ que rendeu uma temporada para os estudantes-atores amadores, por várias cidades europeias, além de uma série de apresentações no Brasil, marcadas sempre por um duplo caráter de coroação: o papel político que a peça adquiriu, tornando-se um símbolo de resistência ao regime militar, instaurado em 64, e a importância que assumiu para a recepção crítica do autor do texto, o poeta João Cabral de Melo Neto. Ainda que se possa recordar que o próprio poeta, em várias entrevistas, avaliou negativamente a própria obra, dando a ela um lugar menor em relação a outros livros seus, é importante assinalar que ele mesmo se encarregou de organizar e publicar, em 1966, um volume que denominou, *Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta*, com seleção sugerida por Rubem Braga e Fernando Sabino, a quem ele dedica o volume,

“A Rubem Braga e Fernando Sabino que tiveram a ideia deste repertório”. Destaco a primazia que é conferida ao Auto no título da antologia e a nomenclatura utilizada pelo poeta para designar os poemas ali contidos, “repertório”, palavra quase sempre empregada para nomear o elenco de peças musicais constitutivas de um show/ álbum musical. Na nota do autor à primeira edição, assim é apresentado o volume:

Este livro, de poemas que talvez funcionem em voz alta (para a meia-atenção ou quarta parte de atenção que, em geral, é quando se pode receber o poema que se ouve), contém um auto (*Morte e Vida Severina*), um monólogo (*O rio*), dois poemas que, ao serem publicados, o autor apelidou “parlamentos”, e outros poemas menores que, com esses dois, por implicarem mais de uma voz, parecem, senão pedir, ao menos suportar uma leitura a vozes e, conseqüentemente, em voz alta. Esses últimos foram aqui apelidados “bailes”, usando-se com muita liberdade, uma palavra que no teatro espanhol antigo servia para designar “*una obra dramática muy breve, que combina la letra, la mímica y la música, y que se representaba generalmente entre las jornadas primera y segunda de una comedia*” (Diccionario de literatura espanhola, Revista de Occidente, Madrid, 1949)”² (Melo Neto 1991: 6)

O termo “em voz alta”³ já havia sido empregado pelo poeta para rotular uma vertente de sua poesia no volume *Duas Águas*, de 1956, onde *Morte e Vida Severina* tem sua primeira publicação. Aqui o que se ressalta é que o autor rebatiza como “baile”, segundo acepção explicitada por ele em nota, alguns poemas originalmente publicados em livros anteriores desprovidos de qualquer alusão a uma presença maior da voz do que da letra. O “repertório” da edição, na ordem exata em que os textos estão dispostos no volume é: BAILES (“Velório de um comendador”; “O relógio”; “Generaciones y semblanzas”; “O motorneiro de Caxangá”; “Sevilha”; “Jogos Frutais”); DOIS PARLAMENTOS (“Congresso no Polígono das Secas”; “Festa na casa-grande”); MORTE E VIDA SEVERINA; O RIO. A edição não reúne nenhum material inédito, reordenando em função de um critério assinalado em nota, a presença da voz ou sua possível ampliação, segundo o ouvido do autor e dos seus homenageados na dedicatória. Entre os BAILES reúnem-se três poemas do livro *Serial* com três de *Quaderna*, dois livros publicados, originalmente, em edição conjunta com o livro-poema DOIS PARLAMENTOS, no volume de poesia reunida intitulado *Terceira feira*, de 1961, pela editora do autor. Em outras palavras, poemas são deslocados e reclassificados pelo poeta, em função de experiências de leitura de outros dois autores, notáveis cronistas brasileiros, que sugerem a ele que alguns poemas lidos soavam como “bailes”, em “voz alta” a ponto de constituírem peças de um “repertório”, cuja “canção” principal, ou “o bis do show” seria, MORTE E VIDA SEVERINA, que perde seu subtítulo *Auto de Natal Pernambucano*, importante indicação do gênero teatral a que a obra se filiaria. No caso, do poema longo O RIO, o autor também suprimiu o subtítulo, *Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente até sua foz*, que explicita a vinculação ao gênero do relato em prosa, literário.

A poesia de João Cabral de Melo Neto, reconhecida por seu propalado caráter construtivo de inequívoco apelo ao visual/ imagético, nunca descartou sua conexão e profundo diálogo com formas poéticas populares. O que pode, por vezes, ter ficado implícito em alguns juízos críticos, inclusive os do próprio autor, é que a noção de construção poética parecia ser uma espécie de marcador da exclusão de formas simples, oriundas da tradição oral, como se a explicitação do contato com o “popular” assinalasse certo grau de impureza ou ausência de rigor construtivo. Por outro lado, a recorrente alusão ao folheto nordestino, tema central de um poema como “Descoberta da literatura”, de *A Escola das Facas*; há a referência à épica ibérica no livro *O rio, ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à sua foz*, em que a epígrafe de Gonzalo de Berceo já, por si, anuncia o desejo de construir “*una prosa*” que dialoga com o *Mester de Clerecia*.⁴ Além disso, o longo poema *O rio* se apresenta como uma “relação de viagem”, remontando aos antigos relatos/ crônicas, com sua inequívoca dimensão de destinação e diálogo. Esses e outros exemplos da poesia do autor, que se poderia listar, além de suas entrevistas, prefácios e notas editoriais permitem deduzir que a “mumificação” da poesia no livro⁵ não consegue extirpar ou anular, completamente, as “muitas vozes meliantes” que continuam entranhadas no poema.

Em 1980, o livro *A escola das facas*, é apresentado, pelo poeta, como o último livro: “Eis mais um livro (fio que o último)” / de um incurável pernambucano;/ se programam ainda publicá-lo, / digam-me, que, com pouco o embalsamo.” Conforme se sabe, contudo, ainda se seguiram a ele mais quatro livros, ou cinco, caso se aceite que *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha* podem ser vistas como duas obras independentes, conforme sugere a edição da *Obra Completa*, organizada por Cabral e Marly de Oliveira, para a Nova Aguilar, em 1994. Além dessa prova irrefutável de que nem sempre podemos nos “fiar” na palavra desse poeta, procura-se aqui reconstituir alguns desses deslocamentos, variações ou ambivalências que atravessam a obra do autor e que podem permitir reconsiderar o lugar da voz na poesia cabralina. A propósito disso, começo por considerar o poema “Descoberta da Literatura”, do livro de 1980.

DESCOBERTA DA LITERATURA

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados 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.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabezas do brigante.
(E acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de curumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes.)
(Melo Neto, 1994, P. 447)

O poema trata de um episódio, aparentemente, corriqueiro e cotidiano que tensiona dois lugares sociais, o do “filho-engenho” e o dos “cassacos de eito e tudo”, que correspondem cada qual a um papel no ato da leitura, encenada como performance: a voz mecânica do leitor que “lia aquilo como puro alto-falante” diante da audiência

“conspirante”, definida em função do que trazia para o outro ler, o “folheto guenzo”. Mesmo que “franzino” e não “gigante”, de “perto” e não de “longe”, o que era ouvido se tornava “pura magia” através da mediação de uma voz que ali só via “letra analfabeta”, muito mais concernente aos “cegos de feira” do que a alguém que “temia ser confundindo com o autor”. A ambivalência e tensão entre esses lugares é analisada por Secchin que considera esse um poema de iniciação.

Também “Descoberta da literatura” pertence à série que denominamos “poemas de iniciação – agora, a prática e a reverberação comunitária do texto formam o ponto de conflito entre o sujeito e a instância familiar. O poeta relata seu contato com a literatura de cordel, assinala o contraste entre a socialização da palavra (por ele executada) e a indignação doméstica com tal prática. O discurso porta, antes de tudo, as marcas de uma *consciência de lugar*: quando a “casa-grande” se dirige à “senzala”, sua fala se escora num muro intransponível para o lado subalterno. A confiança em que as duas linguagens “não se misturam” é o indicador mais seguro de que as coisas “estão em seus lugares”, e deles não devem ser removidas – qualquer deslocamento seria suspeito.” (Secchin 2014: 302-303)

Para Secchin, o poema assinala uma “consciência de lugar” que termina por esboçar que as “coisas permanecem em seus lugares”, contudo não se deixa de perceber também que descobrir a literatura é correlato de descobrir o poder da palavra dita/ ouvida, apresentando o “cordel”, o “folheto guenzo/ migrante” como sinônimos ou ao menos “parentes” próximos do literário. Observe-se, inclusive, que o adjetivo “guenzo” qualifica o folheto, mas também “o leitor”, sujeito de enunciação do poema e “voz” enunciadora dele: “Sentados na roda morta/ de um carro de boi, sem jante, / ouviam o folheto guenzo, / a seu leitor semelhante”. Secchin assinala, também, a tensão presente na própria estruturação do texto que emprega o metro popular, a redondilha maior, mas sem adoção da cesura usual na terceira sílaba, comum na forma dos folhetos, além de empregar uma rima que pode ser considerada difícil em “termos de contingente vocabular” (-ante (s)). A rima presente em 18 dos 44 versos: “durante/ conspirantes/ barbante/ jante/ semelhante/ feirantes/ mirabolante/ migrantes/ alarmante/ alto-falante/ circunstantes/ distante/ gigante/ imaginante/ brigante/ perante/ desplante/meliantes”, deixa de lado 26 versos não rimados, mas mais que isso podem sinalizar uma espécie de síntese do que se narra no poema, ou, em outras palavras, funcionariam como “palavras-chave” do que é “narrado”, lembrado: uma leitura que é feita como um desafio, em que a voz enunciadora se apaga, tornando-se a mecânica voz “de alto-falante” para se tornar “gigante” e “alarmante” diante/ distante e perto dos “circunstantes” que se convertem em “imaginante/ brigante” e, por fim “vozes meliantes”, adjetivo que recupera as “vozes” e parece confundir tanto a voz que enuncia como as vozes dos folhetos lidos e dos ouvintes da leitura: texto, emissor e receptores em um só ato “meliante”. O poema “Descoberta da literatura” poderia assim

ser considerado uma tentativa de representação da genealogia do poeta que o assina, ou genealogia da própria Literatura, ou dos modos como esse poeta entende que assim se deu o nascimento da poesia, em uma chave explicativa que pode bem ser associada ao que diz Segismundo Spina a respeito da poesia primitiva.

A poesia primitiva, entretanto, não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas a poesia que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva. É a poesia em seu estado ancilar, isto é, subordinada à música, às vezes à coreografia, mais especialmente àquela. Daí o campo de nossas indagações abranger não só as manifestações poéticas dos povos naturais, como também, aquelas que situam na infância ou na madrugada dos povos atuais. A função ancilar da poesia está representada pela associação em que viveu com a música, de certo modo com a dança, antes que surgisse a pessoa do poeta, a poesia individual. E aqui poder-se-ia objetar: a pessoa do poeta só apareceu quando a poesia se dissociou da música? No estágio ancilar a poesia é inevitavelmente anônima? A chamada poesia democrática, a poesia como criação coletiva, não existe. A poesia primitiva é uma poesia de caráter coletivo porque representa os anseios da coletividade e está intimamente ligada ao *modus vivendi* dessas comunidades, a sua realização poética, entretanto, atribui-se a uma *tête poétique*, alguém que na tribo se distinguiu por essas qualidades. “*Nessuna poesia è coletiva nell’origine, richiedendosi pel suo sorgere la persona d’un poeta* – afirma Croce. A poesia é, pois, coletiva no sentido de que, conheçamos ou não a pessoa do poeta, exprime os sentimentos da coletividade, e não a individualidade do poeta.” (Spina 2002: 15-16)

Obviamente, não se propõe aqui, a correlação direta entre a poesia cabralina e as formas da “poesia primitiva”, mas se pode afirmar que um poema como “Descoberta da literatura” rememora e encena algo próximo do que se poderia denominar uma “*tête poétique*”, figurando muitos aspectos do que se poderia denominar a descoberta da poesia por um poeta que, em sua posterior individuação ou “mumificação” em letra impressa de livro, guarda ainda na “memória” a escuta e a voz da comunidade, onde sua inscrição é tensa, ambivalente, atravessada por antagonismos envolvidos em sua condição de próximo/ distante, migrante e meliante.

Tratando-se de um poeta que ficou conhecido pelo epíteto de engenheiro, título de um de seus livros, talvez a compreensão do apartamento entre a “alta” poesia e a sua dimensão “falante” seja sempre filtrada pelas análises, em tudo pertinentes, que reiteram o caráter pictórico, a construção rigorosa, o diálogo contínuo com muitos poetas, artistas do campo visual ou de outras linguagens, que constituem a mais alta tradição letrada/artística. Acrescenta-se a isso que o reforço reiterativo desse princípio organizacional, pautado pelo rigor poético e a reflexão contínua sobre o lugar da linguagem e da poesia, acabou convertendo o poeta em importante nó de nossa tradição poética, perquirindo a poesia que o antecedeu, e convertendo-o, nos dias de hoje, em nome revisitado pela poesia feita após a dele. No entanto, o que se pretende ressaltar é que esse lugar de

destaque na tradição letrada não parece, no caso de Cabral, exigir ou consentir a exclusão ou menosprezo das poéticas populares e de suas formas simples. Por outro lado, parece que seria mais adequado repensar o vocabulário crítico e arcabouço teórico que têm sido instrumentalizados para analisar essa combinação, nem sempre harmoniosa, entre modelos que até poderiam ser entendidos como antagônicos, mas que, ao que parece, funcionariam como polos que se tensionam e, às vezes, alcançam uma interpenetração que os torna quase indiscerníveis um do outro.

A conjugação entre tradições, por vezes, entendidas como díspares, foi utilizada, inclusive, pela crítica, endossando nisso o próprio poeta, como possíveis critérios para a divisão de sua poesia em duas vertentes, ou “duas águas”. Uma fórmula sintética e didática empregada com o intuito de explicar a problemática tensão insolúvel que atravessa a sua poesia. Embora não pretenda aqui, no espaço limitado de um artigo, discutir, mais uma vez, a pertinência da divisão e nem seus desdobramentos, procuro redimensionar alguns aspectos relativos a uma suposta analogia entre construção e comunicabilidade que, por vezes, despontou como argumento irrefutável para avaliar o lugar da voz e das formas simples na poesia cabralina. A intenção de ampliar ou reduzir a comunicabilidade da poesia foi, muitas vezes, entendida como consequência e causa direta do grau de construção e de elaboração formal do poema, no caso da poesia de Cabral. Para ficar, apenas em um exemplo, cito Benedito Nunes, que descreveu a divisão da poesia cabralina em “duas vertentes”, proposta pelo próprio poeta, no prefácio de seu volume *Duas águas*, de 1956, nos seguintes termos:

Quanto mais construída for a poesia, mais dependente se torna, como na “primeira água”, do mecanismo da linguagem escrita, e a sua comunicação, tendo por base a realidade factual do texto, solicita a leitura silenciosa e múltipla de um receptor individual. Quanto menor for a construção, maior será a altura da dicção poética, que se sobrepõe à linguagem escrita, recebendo o texto, nesse caso, que é o da “segunda água”, um suprimento de oralidade, que avoluma o seu poder de comunicação e facilita a sua difusão, de modo a alcançar um receptor coletivo e a ser consumido coletivamente. (Nunes 1974: 74)

Suponho que a relação estabelecida entre “suprimento de oralidade” e “avolumamento do poder de comunicação da poesia” pode ser tensionada, ao menos em alguns poemas, em que o emprego de elementos próprios, ou tradicionalmente associados, a formas simples não implicaria nem em menor rigor construtivo e nem em uma suposta comunicabilidade ampliada, podendo sim, por outro lado, assinalar uma investigação complexa e problemática entre os limites da voz e sua indissociabilidade com a escrita, bem como a marcação de um lugar da boca e do corpo que, não obrigatoriamente, implica em uma maior ou menor atenção ao ouvido/ olhar de quem lê. A propalada aversão do poeta à música, reiterada por ele em várias entrevistas, e que já lhe rendeu os versos/ homenagem de Caetano Veloso, no álbum *Estrangeiro*, de 1989,

“o poeta João que não gosta de música”, segundo Flora Sussekind é paradoxalmente acompanhada de múltiplas alusões em sua poesia a elementos que remetem, claramente, à presença da voz: “Afastamento da musicalidade, do auditivo, que se faz acompanhar, no entanto, meio paradoxalmente, de uma proliferação de referências, na obra de João Cabral, a sotaque, fala, ritmo, dicção, timbre, acento, voz.” (Sussekind 1998: 34)

Na análise detida da autora são elencados e analisados poemas, de vários livros do poeta, em que “suprimentos de oralidade”, peculiaridades e/ou marcas de voz almejam, justamente, assinalar a dificuldade ou interceptação da comunicação. Em contraponto à voz dificultada, “gaga”, “rouca” e “inaudível”, Sussekind ainda trata de uma aversão declarada na poesia cabralina a uma certa “verbosidade letrada” aliada à eloquência discursiva, o que me parece assumir feição quase paradigmática em um poema como “Graciliano Ramos”, de *Serial*, no qual a “folha prolixa, folharada/ onde possa esconder-se na fraude” interpela a palavra escrita que não suporta ser “girada ao redor da faca” do desbaste, considerando-a verniz da enganação e do verborrágico de uma “letra (mal) impressa” que nada comunica e nada diz. Sussekind, ao analisar poemas em que a voz é índice de dificuldade de comunicação e não suporte e suprimento para a sua ampliação, apresenta também alguns textos em que a poesia mecanicamente reproduzida promove o afastamento da voz e lhe transmite pretensa frieza. Dito de outro modo, o texto de Sussekind parece assinalar que não estaria no grau de construção, nem no maior ou menor apego à tradição escrita ou à menção/ emprego da voz o alicerce invariável que garante ou perturba a comunicação em poesia. Um dos pontos mais expressivos dessa torsão da linguagem, segundo a autora, parece se figurar no diálogo que Cabral realiza com a poesia de Marianne Moore. O que a leva a concluir que:

Não é de estranhar, então, que Marianne Moore tenha figurado, para João Cabral de Melo Neto, a espécie anti-sonora de voz e o tipo expositivo de dicção com que ele procura trabalhar em sua poesia. E, como em Moore, Cabral também costuma submeter os mais diversos argumentos e abstrações a um poderoso processo de visualização, a uma objetivação expositiva capaz de vestir de “molambos, de madapolão ou tussor” a voz da África, de transformar o tempo num “câncer do câncer” ou em rio, o escrever em “catar feijão” ou “defecar”, uma indagação sobre a alma e o corpo em comentário sobre “as latrinas do colégio marista do Recife”, a morte em viagem de automóvel, questão de cheiro ou pontuação.” (Sussekind 1998: 45)

Em outras palavras, nem sempre o “dizer”, em voz alta, média ou estreita, é sintoma e prescrição de que na “pauta” do poema esteja contido o desejo de comunicar e nem a letra impressa é garantia de mudez ou exclusão completa do desejo/ esforço de ampliação do volume. Voz e letra não contêm, em si, sinais de uma qualidade intrínseca que se resolve no texto ou na recepção dele, nem como facilitador, nem como interceptor da comunicação, bem como não seriam elas sinais evidentes de um maior ou menor rigor construtivo. Considero relevante, além disso, observar o que é recuperado por Ivan

Marques, na biografia que escreveu do poeta, sobre seu processo de entrega de originais à editora.

Para João Cabral, a entrega dos originais era um ato solene e marcado pela tensão. Por duas vezes, Marília Pessoa, da Nova Fronteira, foi convocada a buscar os papéis na praia do Flamengo. João se sentava sempre na mesma poltrona, e a editora no sofá. No silêncio absoluto da sala, começava então a leitura em voz alta dos poemas. O poeta não tolerava ruídos nem interrupções. Mostrava impaciência também quando não era entendido. A tensão transparecia na fala, nos trejeitos com a boca e na testa sempre franzida. Enquanto lia os versos para a editora, João conferia também a métrica. Contava as sílabas batendo com a mão na perna. Numa dessas ocasiões, houve um momento em que a leitura empacou. “Está certo?”, perguntou. Marília notara a confusão na contagem e foi sincera: “Não”. O poeta parou, voltou atrás e corrigiu o verso. Até a última hora, queria arrumar os detalhes, com o máximo rigor. (Marques 2021: 465)

Ivan Marques não menciona quais seriam os originais recebidos pela editora Marília Pessoa, considerando, contudo, os livros que tiveram a primeira edição pela Nova Fronteira, e também algumas outras informações contextuais que permitem remontar o recorte temporal da vida do poeta, pode-se afirmar, com relativa segurança, que seriam dois entre quatro livros: *Auto do Frade* (1984); *Agrestes* (1985); *Crime na Calle Relator* (1987) e/ ou *Sevilha Andando* (1990). Pouco importando de que obra se trata, e ainda se isso se repetiu na entrega de originais anteriores a esses, o que se pode evidenciar é que o poeta considerava a audição e vocalização do livro impresso um requisito para dar a ele forma final. A performance, teatralização da leitura, incluindo nisso uma preparação do cenário, permitia sua correção final, para assinalar que, para ele, apesar de suas muitas declarações em contrário, todo escrito só se materializa e ganha conformação final depois de atravessado pelo ouvido. Sussekind, em seu texto, recupera uma carta do poeta para Manuel Bandeira, nela Cabral afirma “O que também me lembra a mim mesmo minha absoluta incapacidade para o lado fonético da poesia” (*apud* Sussekind 1998: 33), incapacidade que não parece verificável em um poeta que só entrega livro “batendo com a mão na perna” para verificar ritmo e cadência de versos, podendo, inclusive, alterar/ rasurar e remendar a letra por causa do ouvido. O ouvido olvidado de Cabral constantemente associado à “gagueira” ou “mudez” do antipoeta, que alardeia não gostar de música, pode ser ainda problematizado ao se pensar na alteração que ele mesmo apresentou, no decorrer de sua vida, em relação ao *Auto* de 1956. A extensão e escopo desse artigo não me permitiria recuperar toda essa ambivalente relação do poeta com sua obra mais conhecida e popular,⁶ contudo cumpre reiterar que a associação do texto escrito à música e à performance foi, primeiramente, sinal pejorativo da obra, na visão do poeta, e depois se converteu em valor inegociável agregado ao texto, a ponto de mencionar em 1997, a propósito da montagem teatral dirigida por Gabriel

Vilela,⁷ que a subtração da música de Chico Buarque era inconcebível, já que Chico “havia desentranhado a música interna do poema” (Melo Neto *apud* Silva, 1998: 196)

A alteração de sua autocrítica, contudo, já pode ser percebida na edição do volume de 1966, publicado pela editora José Olympio, em que textos de outros livros são realocados em função do reconhecimento da “voz alta” por Fernando Sabino e por Rubem Braga que deram a ideia, aceita por Cabral, de montar esse “repertório” do livro. Não só no que se refere à questão da suposta associação direta entre comunicação e construção que se atrelou à noção do popular, o embate entre natural e artificial, confere contornos ambivalentes e complexos à poesia cabralina. Observe-se, por exemplo, que os poemas que são “apelidados” de BAILES, no volume de 1966, decorrem de adaptação livre de uma noção extraída do *Diccionario de literatura espanhola*, que ele mesmo transcreve. Deste modo, a vocação dramática e a pretensa viabilidade de combinação de letra, música e mímica resultam, declaradamente, de uma compreensão livre do poeta e de dois leitores privilegiados por ele. Na reunião, a propósito, agrupam-se seis textos que, em suas primeiras apresentações em livro, atenderam a outros critérios editoriais de montagem, estariam três deles no livro *Serial* apenas por serem séries? Os outros três figuram em *Quaderna*, por se estruturarem, em geral, em quadras? Todos são reunidos, junto a DOIS PARLAMENTOS em um volume denominado *Terceira Feira*. O título poderia, então, fazer alusão a uma poesia que suportaria a leitura no ritmo de “feira”, o que levaria a conceber que todos os poemas, mesmo os não selecionados em 1966, suportariam a leitura em “voz alta”, a mesma que se dava às “letras analfabetas/ de curumba,⁸ no caçanje”?

Márcia Abreu analisa uma prática, razoavelmente, comum entre os autores de folhetos nordestinos: a recriação de obras da literatura dita erudita para a forma do folheto. Entre os exemplos elencados pela autora constam obras como *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, e *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. A obra de Castelo Branco é cotejada com a versão feita por João Martins de Athayde, de 1951; e a obra de Bernardo Guimarães é analisada em comparação com a versão que lhe deu o poeta Apolônio Alves dos Santos, em 1981. Pode-se notar que o processo consiste em, primeiramente, verter a prosa da forma romanesca para os versos, sempre em redondilha maior, além de um processo de suprimir adjetivos e descrições em geral, com o intuito de “desembaraçar” o enredo, reduzindo-o ao essencial e tornando-o mais apropriado à leitura coletiva. O que nos chama a atenção é que, segundo Márcia Abreu, os adaptadores reiteram sempre, tanto no texto dos folhetos, como em seus depoimentos, a respeito do processo de adaptar a forma erudita, o apelo aos mecanismos de reter na memória o enredo lido, tentando reproduzir no texto impresso, e na leitura coletiva oralizada dele, a impressão de que tudo foi “retido e conservado de memória”, um texto que, na boca, transmita a sensação de ser conhecido “ao pé da letra”.

Segundo essa concepção de leitura, recorrente entre os autores e leitores de folhetos, ler é deslocar os conhecimentos fixados no papel para a memória. Eles comportam-se como o fazem comunidades letradas em que todo o conhecimento tem que ser conservado no cérebro, já que não há formas exteriores de fixação de conteúdo. Os poetas de cordel, ainda que saibam ler, não se sentem liberados da tarefa de armazenar conhecimentos e informações em sua “parte craniana. (Abreu 2004: 204)

Os depoimentos dos poetas populares transcritos por Márcia Abreu ajudam a reiterar pressupostos que condicionam alguns juízos cristalizados que a crítica da literatura impressa erudita emite quando a compara com a poesia popular. É o caso, por exemplo, de que “desembaraçar” o enredo seria um processo de “facilitar” sua forma e permitir sua leitura coletiva. O par construção/ comunicação parece, portanto, indissociável, também da perspectiva dos próprios poetas populares, realizadores de uma poesia que sempre se pensa para a “voz alta”. No caso específico do poeta João Cabral de Melo Neto, no entanto, a questão parece mais complexa e envolve, ao menos, duas perguntas essenciais. Como seis poemas de dois livros são deslocados para “repertório” de um outro volume, com alterações formais que parecem pouco significativas, e apenas em função da recepção privilegiada de dois leitores, e do próprio autor, que passam a ver ali a voz ampliada? Como um poema que reencena a leitura coletiva, em “voz alta”, do “folheto guenzo a seu leitor semelhante” recebe o título de “Descoberta da Literatura”, nomeando a experiência de ler a letra popular (“analfabeta”) como um gesto de leitura do literário?

Observe-se, por exemplo, o caso de um BAILE, em específico, o poema “Jogos Frutais”, publicado, pela primeira vez, como último poema do livro *Quaderna*, de 1959. O longo poema é o único do livro a apresentar estrofes que destoam da forma única da quadra, alternando, em toda a sua extensão, a quadra nas estrofes ímpares com o terceto nas estrofes pares. Conforme se pode verificar, neste pequeno trecho que transcrevo.

De fruta é tua textura
e assim concreta;
textura densa que a luz
não atravessa.

Sem transparência:
não de água clara, porém
de mel, intensa.

Intensa é tua textura
porém não cega;
sim de coisa que tem luz

própria, interna.

E tens idêntica
carnação de mel de cana
e luz morena.

Luminosos cristais
possuis internos
iguais aos do ar que o verão
usa em setembro.

E há em tua pele
o sol das frutas que o verão
traz no Nordeste.

É de fruta do Nordeste
tua epiderme;
mesma carnação dourada,
solar e alegre.

Frutas crescidas
no Recife revelado
de suas brisas.
(Melo Neto 1994: 262)

O poema figura formalmente sua dimensão de jogo verbal, conforme anuncia o título, na própria estruturação das estrofes que assinala um contraponto dentro do poema, mas também com a totalidade do livro em que está, uma vez que só nele há tercetos, destoando do modelo de divisão empregado e anunciado pelo título do livro *Quaderna*. Ocorre que o seu deslocamento para o volume de 1966, que marca sua rotulação como um BAILE, constitui nova peça do xadrez de frutas.

De fruta é tua textura
e assim concreta;
textura densa que a luz
não atravessa.
Sem transparência:
não de água clara, porém
de mel, intensa.

Intensa é tua textura
porém não cega;
sim de coisa que tem luz
própria, interna.
E tens idêntica
carnação de mel de cana
e luz morena.

Luminosos cristais
possuis internos
iguais aos do ar que o verão
usa em setembro.
E há em tua pele
o sol das frutas que o verão
traz no Nordeste.
(Melo Neto 1991: 35)

Conforme se pode ver, a transposição do texto de um livro para outro correspondeu a uma aglutinação entre estrofes, antes uma quadra seguida de um terceto, agora o BAILE torna o texto simétrico e todo ele ordenado em estrofes de sete versos. O suposto acréscimo de “música e mímica” implicaria o embaralhamento das peças dos jogos. As “frutas” partidas, nunca em metade regular, de *Quaderna* são coladas e constituem outro arranjo. A alteração na disposição dos blocos de versos não é acompanhada de nenhuma alteração na metrificação dos versos, no seu esquema rímico, nem compreende qualquer supressão ou acréscimo de palavras. Consume-se, com tudo, a quadra e o terceto, que se somam, numa operação que também reitera as noções de jogo e de baile, dança ou embaralhamento de versos. Certamente, a alteração do desenho do poema na página não constitui argumento sólido para se apontar se isso promoveu o aumento ou redução de comunicabilidade de uma versão ou de outra. Importante ressaltar, contudo, a utilização recorrente da septilha nas formas da poesia popular do Nordeste. João Cabral a utiliza para conferir outra formatação a “Jogos Frutais”, mas não segue os esquemas rímic ABCBDDDB ou ABABCCB que caracterizam o seu uso no Cordel (Cf. Mattoso, 2010, p. 153). A alteração feita no texto entre uma edição e outra não será analisada aqui em toda a sua complexidade, mas pode fornecer mais subsídios para compreender que a incorporação do oral e do popular na poesia cabralina é quase sempre regulada por tensão e ambivalência.

Os poemas transpostos do livro *Serial*, 1961, sofrem também poucas alterações gráficas.⁹ “Velório de um comendador”, por exemplo, que, em 1961, era dividido em números (1 a 4), em 1966 tem seus segmentos assinalados pelo sinal gráfico de parágrafo, o que, obviamente, reitera a proximidade com o texto em prosa e também retira o seu

estatuto de partes numeradas de uma mesma série. A permuta entre versos, construindo a partir disso um novo poema, nascido do novo arranjo e não de outra palavra, cujo caso mais singular e radical são os pares de poemas de *A Educação pela Pedra*, o deslocamento de poemas de um livro para outro, construindo nova unidade a partir da reciclagem de peça antiga, são apenas alguns apetrechos singulares da engenharia cabralina. A associação disso com o rigor de construção é evidente, resta saber se isso poderia ser atrelado ao descarte ou acréscimo de “suprimentos” de oralidade ou, ainda, se apenas a dimensão visual da página escrita serve de guia para o projeto construtivo. Mais do que isso caberia, talvez, perguntar “o que se pode dizer” ao poeta a respeito do êxito ou fracasso de seu esforço de comunicação com o leitor/ ouvinte.

O percurso da voz e as múltiplas implicações de sua relação com a letra escrita na poesia cabralina constitui uma questão bastante complexa, que não seria possível avaliar em apenas um texto crítico. Procurei apresentar, assim, apenas algumas notas e indagações que podem ajudar a repensar como os constantes deslizamentos na estrutura do verso, da estrofe, do poema e do livro na obra de João Cabral de Melo Neto podem ser associados, de modo quase direto, ao edifício completo que decorre do somatório do seu texto com as intrincadas e diversas experiências de recepção que possibilitam o alcance do efeito comunicativo planejado. Para além disso, também seria necessário avaliar, adequadamente, a associação entre poesia popular e vocalidade, investigando a pertinência de se ver nela um sinal irrefutável de atenuação da construção e espontaneidade da forma, ao invés de perceber nisso uma lógica de construção que atende a outros imperativos. Por fim, cito um trecho da conferência pronunciada pelo poeta, em 1952, intitulada “Poesia e Composição”, em que já desponta a preocupação com a comunicação através da poesia e o reconhecimento de que ela é impossível de precisar em sua imensa complexidade.

Quando falo no leitor como contraparte indispensável do escritor, penso no contrapeso, no controle que deve ser exercido para que a comunicação seja assegurada. (...)Essa exigência nem sempre é clara de se ver e ativa. Em nosso tempo, os poetas podem fazer ouvidos de mercador a ela, ou mesmo desprezar até a possibilidade de vir a auscultá-la. Ela nunca está formada em termos precisos e concretos. (Melo Neto 2004: 735)

NOTAS

* Waltencir Alves de Oliveira é Professor Associado de Teoria Literária e Literatura Brasileira do Departamento de Literatura e Linguística da Universidade Federal do Paraná (DELLIN/ UFPR), atuando na Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da referida universidade. Doutor em Teoria da Literatura Comparada pelo DTLIC/ FFLC/ USP. Autor do livro *O gosto dos extremos, tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo. EDUSP/ FAPESP. 2012e de outros textos que analisam, sobretudo, a poesia brasileira do século XX e contemporânea.

¹ Cf. Dimas, Antonio. “O gosto duplo da vitória”. *Revista de Estudos Brasileiros*. N.40. São Paulo. 1996: 219-231. No ensaio, Dimas recompõe um pouco do sucesso popular da montagem, aliado à sua consagração também pela crítica especializada, citando importantes depoimentos e críticas de jornais franceses da época, como *Le Monde* e *Le Figaro*, em Paris e os jornais locais de Nancy, como *Le Republicain* e *Le Republicain Lorrain*.

² Melo Neto, João Cabral de. “Nota do autor à 1ª edição” (1966). *Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta*. Rio de Janeiro. José Olympio. 30ª ed, 1991. A partir da 34ª edição do volume pela editora Nova Fronteira, em 1994, o poeta decide acrescentar também o poema *Auto do Frade*, publicado pela mesma editora, em 1984.

³ Em texto no qual analisa a adaptação de obras eruditas para a estrutura dos folhetos, prática bastante comum entre os poetas populares do Nordeste, Márcia Abreu menciona que o termo é também empregado por muitos poetas populares que recriam romances literários na forma de Cordel. Cf. Abreu, Márcia. “‘Então se forma a história bonita’ – Relações entre Folhetos de Cordel e Literatura Erudita”. *Revista Horizontes antropológicos*. Porto Alegre. ano 10, n. 22: 199-218, jul./dez. 2004.

⁴ O interesse pelo estudo dos poemas em *cuaderna via* do século XIII, assim como o emprego atualizado de sua forma é bem descrito por MACUA, Isabel Uria. *Panorama Crítico del Mester de Clerecía*. Barcelona. Castalia ediciones. 2000.

⁵ Termo usado pelo poeta no poema “O que se diz ao editor a propósito de poemas (Para José Olympio e Daniel)”, texto que abre o livro *A escola das facas*, de 1980. Cf. Melo Neto, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar. 1994: 417.

⁶ Cf. minha dissertação de mestrado dedicada a analisar a recepção de *Morte e Vida Severina*. Oliveira, Waltencir Alves de. A “leitura” da leitura de *Morte e Vida Severina, Auto de Natal Pernambucano*, de João Cabral de Melo Neto, na década de 60. São Paulo: FFLCH/ USP, 2001, que foi, em parte, recuperada no meu livro de 2012. Oliveira, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos, tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP. 2012.

⁷ Cf. Heliodora, Bárbara. “Versos banhados em ritual”. *O Globo*. Rio de Janeiro. 28 de outubro de 1997. E a entrevista concedida a Níobe Abreu Peixoto da Silva, em anexo de sua dissertação de mestrado. Silva, Níobe Abreu Peixoto da. *João Cabral e o Poema Dramático Auto do Frade*. Dissertação de mestrado. São Paulo. FFLCH/ USP. 1998.

⁸ O termo curumba, no Nordeste do Brasil, pode tanto designar pessoa do Sertão que migra em busca de trabalho em estradas e engenhos, como também, apenas um migrante que foge da seca. Já caçanje designa tanto uma espécie de língua crioula do Português em Angola, como apenas designativo de um “português mal falado”. Em ambos os termos, está implicada a noção de deslocamento forçado de pessoas e línguas. Cf.

Buarque de Holanda, Aurélio. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Curitiba. Positivo. 2010.

⁹ Importa referir que a variação de sinais gráficos para assinalar a separação das partes da série já foi notada e analisada na estrutura original do livro *Serial*, e não se pretende aqui repetir, exaustivamente, as implicações do modelo empregado, mas, apenas, destacar a alteração proposta pelo poeta de um livro para o outro. No entanto, importa referir à minuciosa análise de SECCHIN, Antonio Carlos. “Sob o signo do quatro”. *João Cabral: uma fala só Lâmina*. São Paulo. Cosac Naify. 2014: 197-237.

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, Márcia (2004), “‘Então se forma a história bonita’ – Relações entre Folhetos de Cordel e Literatura Erudita”. *Revista Horizontes antropológicos*. Porto Alegre. ano 10, n. 22: 199-218, jul./dez. 2004.
- Dimas, Antonio (1996), “O gosto duplo da vitória”. *Revista de Estudos Brasileiros*. N.40. São Paulo: 219-231.
- Heliadora, Bárbara (1997), “Versos banhados em ritual”. *O Globo*. Rio de Janeiro. 28 de outubro de 1997.
- Macua, Isabel Uria (2000), *Panorama Crítico del Mester de Clerecía*. Barcelona. Castalia ediciones.
- Marques, Ivan (2021), *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*. São Paulo. Editora todavia.
- Melo Neto, João Cabral de (1991), *Morte e Vida severina e Outros Poemas em Voz Alta*. (1966). Rio de Janeiro. José Olympio. 30^a edição.
- (1994), *Obra Completa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar.
- (2020), *Poesia Completa*. Org. de Antonio Carlos Secchin com colaboração de Edinéia R. Ribeiro. Rio de Janeiro. Alfaguara.
- (2024), “João Cabral de Melo Neto: ‘uma poesia áspera’”. *HistoryCuts Brazil*. Acesso pelo link do Youtube, em 05 de outubro de 2024. https://youtu.be/S4D26DlxQ94?si=z23vrR5C_S_hSaFQ
- Mattoso, Glauco (2010), *O sexo do Verso. Machismo e Feminismo na Regra do Verso. Um Tratado de Versificação de Glauco Mattoso*. Acesso pelo link sexodverso, em 04 de dezembro de 2024.
- Nunes, Benedito (1974), *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis. Vozes. 2^a edição.

- Oliveira, Waltencir Alves de (2001), *A Leitura da “Leitura” de Morte e Vida Severina, Auto de Natal Pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, na Década de 60*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/ USP, 2001, que foi, em parte, recuperada no meu livro de 2012. _____. *O gosto dos extremos, tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP. 2012.
- Secchin, Antonio Carlos (2014), *João Cabral de Melo Neto, Uma Fala só Lâmina*. São Paulo. CosacNaify.
- Silva, Níobe Abreu Peixoto da (1998), *João Cabral e o Poema Dramático Auto do Frade*. Dissertação de mestrado. São Paulo. FFLCH/ USP.
- Spina, Segismundo (2002), *Na Madrugada das Formas Poéticas*. São Paulo. Ateliê editorial.
- Sussekind, Flora (1998), “Com passo de prosa: Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto”. *A voz e a série*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro. Sette Letras/ Ed. da UFMG.
- Veloso, Caetano (1989), “Outro retrato”. *Estrangeiro*. Rio de Janeiro. Polygram.
- Zumthor, Paul (1983), *Introduction à la Poésie Orale*. Paris. Seuil.
- (2001), *A Letra e a Voz*. Tradução de Amálio Pinheiro e de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo. Companhia das Letras.