



BORSATO, Fabiane Renata. Marcas e procedimentos da poesia popular na obra de João Cabral de Melo Neto. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 168-184. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.168184>

MARCAS E PROCEDIMENTOS DA POESIA POPULAR NA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

MARKS AND PROCEDURES OF POPULAR POETRY IN THE WORK OF JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Fabiane Renata Borsato¹

Resumo: João Cabral de Melo Neto construiu um projeto de poesia que não desvincula o exercício do poema das formas de expressão da realidade social e dos modos de vida da sua comunidade. O poeta evitou falar de si e de sua individualidade para dar lugar a histórias populares de personagens locais e às necessidades da comunidade com que se identificou. É objetivo deste trabalho compreender a identificação que Cabral apresenta com a poesia popular por meio da análise de traços, formas e procedimentos dessa poesia, presentes em sua obra. Foram realizadas descrições, comentários e análises de alguns aspectos de poemas de João Cabral em que é percebida a retomada de procedimentos da poesia popular, tais como estrutura estrófica, métrica e rímica; presença de sinalefa; natureza narrativa e dramática dos versos. Para fundamentar este estudo, foram consultadas obras de críticos da poesia de Cabral, como João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Ángel Crespo, Antonio Carlos Secchin e estudos sobre poesia popular de Segismundo Spina e João Miguel Manzóllilo Sautchuk.

Palavras-chave: Poesia popular; João Cabral de Melo Neto; antilirismo; poesia de cordel; cantoria de repente.

Abstract: João Cabral de Melo Neto built a poetry project that does not separate the exercise of the poem from the forms of expression of social reality and the ways of life of his community. The poet avoided talking about himself and his individuality to give way to popular stories of local characters and the needs of the community with which he identified. The objective of this work is to understand the identification that Cabral presents with popular poetry through the analysis of traits, forms and procedures of this poetry present in his work. Descriptions, comments and analyzes of some aspects of João Cabral's poems were made, in which the resumption of popular poetry procedures is

¹ Docente do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas e do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Campus de Araraquara. Pesquisadora colaboradora do ILCML – Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto. O presente trabalho foi realizado com o apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil, sendo parte do projeto de pesquisa *As construções rítmicas nos diferentes modos de leitura de poemas*, selecionado pela Chamada CNPq/MCTI Nº 10/2023, conforme processo: 402406/2023-0.

perceived, such as strophic, metric and rhymic structure; presence of synalepha; narrative and dramatic nature of the verses. To support this study, works by critics of Cabral's poetry were consulted, such as João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Ángel Crespo, Antonio Carlos Secchin and studies on popular poetry by Segismundo Spina and João Miguel Manzóllilo Sautchuk.

Keywords: Popular poetry; João Cabral de Melo Neto; antilyricism; cordel poetry; *repente* singing.

O poeta João Cabral de Melo Neto defendeu um projeto poético e ético dentro e fora de suas obras. Além de produzir poemas de teor manifestamente engajado na denúncia das injustiças sociais e dos conflitos políticos do nordeste brasileiro e da Espanha franquista, incentivou outros artistas à participação neste projeto. Em 1947, quando foi removido para o Consulado Geral de Barcelona, adquiriu uma máquina tipográfica para imprimir obras de jovens poetas catalães e de escritores brasileiros, estimulando a produção e a divulgação dessas obras. A pesquisadora Bordons relata que, na função de cônsul, Cabral facilitou o acesso desses artistas catalães às ideias marxistas: “Según Puig (1980, p. 15), durante los años 1949 y 1950 el grupo Dau al Set se politizó gracias a Cabral, el cual les dejó leer números de la revista del partido comunista francés *La pensée* y otros textos comunistas.” (BORDONS, 2022, p. 36). Pode-se afirmar, inclusive, que Cabral foi responsável pela mudança estética e ética por que passou o então jovem poeta catalão Joan Brossa, ao alertá-lo sobre a necessidade de criação de uma poesia que se aproximasse da realidade humana. Após o contato com Cabral, Brossa abandonou:

(...) las imágenes hipnagógicas y el surrealismo para irse acercando a los hombres en els *Romancets del Dragolí* y llegar a *Dau al set*. Y en este camino y por la misma manera de ser de Brossa, según Cabral, se veía ya que llegaría el momento que esta retórica explotaría y eliminaría todo lo que tenía de superficial para ir hacia una auténtica comunicación con los demás. (BORDONS, 2022, p. 39)

Algumas dessas concepções artísticas de Cabral foram registradas no ensaio “Poesia e composição”, de 1952. Nele, há menção a momentos literários em que a criação poética esteve subordinada à comunicação com o leitor e a falar de temas comuns aos homens:

Nessas épocas, a espontaneidade ganha novo sentido. Não é mais uma facilidade extraordinária de indivíduo eleito. É o sinal de uma enorme identificação com a realidade. [...] o que se valoriza é o coletivo que se revela através daquela voz individual. Como na poesia popular, funde-se o que é de um autor e o que ele encontrou em alguma parte. A criação inegavelmente é individual e dificilmente poderia ser coletiva. Mas é individual como Lope de Vega escrevendo seu teatro e seu "romancero", de aldeia em aldeia de Espanha, em viagem com seus comediantes e profundamente identificado com seu público. [...] no autor identificado com seu tempo não será difícil encontrar a mitologia e a linguagem unânimes que lhe permitirão corresponder ao que dele se exige. (MELO NETO, 1999, p. 736-737)

Da leitura completa deste ensaio proferido na Biblioteca de São Paulo, percebe-se o empenho do poeta na criação de um projeto de poesia que possua ancoragem na realidade social e adesão à poesia em que o poeta não aparece na obra, evitando falar de si e de sua individualidade para dar lugar a mitos, lendas,

à linguagem e às necessidades da comunidade com que se identifica. Assim como no ensaio “Poesia e composição”, a obra *Na madrugada das formas poéticas*, lançada em 1982, por Segismundo Spina, afirma o caráter empenhado da poesia popular como expressão dos sentimentos da coletividade (SPINA, 2002, p. 15-16), sendo esse um importante elemento de diferenciação da poesia da modernidade, caracterizada por um sujeito lírico que fala de si e de sua interioridade. Spina afirma que a poesia popular é antilírica “no sentido de que, conheçamos ou não a pessoa do poeta, exprime os sentimentos da coletividade, e não a individualidade do poeta.” (SPINA, 2002, p. 15-16). Com sua riqueza expressiva, a poesia chamada popular, primitiva, natural, oral, ingênua promove a comunhão da coletividade, sendo isso uma questão importante para o poeta João Cabral que valoriza o “coletivo que se revela através daquela voz individual.” (MELO NETO, 1999, p. 736), situando a sua poesia nesse universo de uma tradição que não desvincula o exercício do poema das formas de expressão da realidade social e dos modos de vida da sua comunidade.

É objetivo deste trabalho compreender a identificação que Cabral apresenta com a poesia popular por meio da análise de traços, formas e processos dessa poesia presentes em sua obra. Serão realizadas descrições, comentários e análises de alguns aspectos de poemas de João Cabral em que há a retomada de procedimentos da poesia popular, tais como estrutura estrófica, métrica e rímica; presença de sinalefa; natureza narrativa e dramática dos versos.

Antilirismo e imitação

A primeira marca que aproxima a poética de Cabral da poesia dos povos primevos é seu antilirismo, descrito por Nunes (1971) como “atitude criadora, centrada na retração ascética do Eu lírico” (p. 138). No poema “Alguns toureiros”, o antilirismo de Cabral adquire equivalência com a forma de tourear de Manolete, de quem o eu poético admira a capacidade de trabalhar com método e cálculo, evitando transparecer em seu gestual qualquer tipo de emoção. Manolete é “o que à tragédia deu número,/ à vertigem, geometria,/ decimais à emoção/ e ao susto, peso e medida,” (MELO NETO, 2020, p. 158). Ao apresentar o apuro artístico do toureiro, Cabral revela suas escolhas estéticas e seu antilirismo, rechaçando a poesia do Romantismo pelo aspecto confessional dos poemas, e criticando a poesia moderna que, como expõe Combe, oferece ênfase ao sujeito lírico e:

procede, em grande medida, da herança filosófica e crítica do Romantismo alemão que se difundiu primeiro na Inglaterra, em seguida na França e depois por toda a Europa. [...] É dessa forma que, para Schlegel, assim como depois dele para Hegel, a poesia lírica é essencialmente “subjetiva” em função do papel preeminente que ela confere ao “eu”, [...] A Estética de Hegel, posterior ao Romantismo, realiza de alguma forma a síntese dessa concepção romântica e lega à poética moderna o postulado da “subjetividade” lírica. (COMBE, 2009-2010, p. 114).

A poesia lírica como expressão dos sentimentos pessoais e da interioridade do poeta é evitada por Cabral. Quando Combe menciona que a “subjetividade lírica, por natureza introvertida, é essencialmente narcisista.” (2009-2010, p. 115) compreendemos o motivo da adesão de Cabral à poesia épica e dramática

que, em lugar de falar de si, volta-se para o outro e para as coisas do mundo. Para não “poetizar seu poema”, Cabral adota alguns fundamentos da poesia popular, como os metros curtos de seis a oito sílabas do cordel, da cantoria de repente e do romanceiro espanhol; a quadra praticada pelos trovadores; o antilirismo épico. Segundo Benedito Nunes, essas formas foram:

Segregadas, depois do romantismo, e inutilizadas quase na lírica moderna, a quando da estratificação da arte rural na sociedade urbana da era industrial, essas formas de verso e de estrofe, afeiçoadas, pelo lado de sua subsistência anônima, de índole folclórica, à sensibilidade mediana, adquiriram uma certa impessoalidade, que pode transmitir-se à dicção que as utilize. (1971, p. 154)

Nessa busca pela impessoalidade do sujeito poético, Cabral foi favorecido pelo contexto passado, especialmente aquele compreendido entre meados do século XIX e princípio do XX, marcado pelo interesse de escritores e pesquisadores por literatura de expressão popular. Tal interesse possibilitou o lançamento de antologias de contos e poemas populares, expedições para conhecimento e divulgação das várias artes e da cultura popular². Na década de 1940, o poeta João Cabral encontra o caminho aberto pelas experimentações e estudos prévios, realizados pelos primeiros modernistas.

Ángel Crespo afirma, em um trabalho produzido em 1962, publicado na Revista de Cultura Brasileña, que o projeto modernista brasileiro previa a incorporação da linguagem popular à literatura “cultura”, bem como a edição pelo e para o povo de sua literatura. Foi um momento propício à publicação de boa parte do romanceiro popular brasileiro e conseqüente crescimento da produção da literatura de cordel e de uma escola de xilógrafos que, para Crespo (1962), pode ser considerada “una de las manifestaciones artísticas populares más puras e importantes del Brasil contemporáneo.” (p. 124). Pode-se pensar que como conseqüência deste *status quo* da década de 1950, o poeta João Cabral voltou-se para a cultura popular do romanceiro espanhol, do folheto de cordel, do povo cigano e das touradas, sem deixar de tratar da arte de outros escritores e pintores, presentes desde os primeiros livros.

Há, no projeto poético de João Cabral, o desejo de comunicação e de participação do leitor e a adoção da necessária reflexão sobre a constituição da poesia popular e de suas relações com a chamada poesia “cultura”. Para isso, o poeta adota “a imitação da forma”, questão analisada e problematizada por João Alexandre Barbosa na obra que recebe título homônimo ao do procedimento. Barbosa afirma que:

(...) na medida em que foi construindo a sua obra, João Cabral, operando um incessante direcionamento para a linguagem (...), foi literalmente aprendendo com os objetos uma

² Em 1885, Sílvio Romero organizou e publicou pela Nova livraria internacional de Lisboa, a obra *Contos populares do Brasil*, uma reunião de contos classificados como de origem europeia, africana e tupi. Na Espanha, Antonio Machado Álvarez publicou uma *Coleção de cantares flamencos* (1881) e outras obras do folclore espanhol. No século XX, Mário de Andrade organizou a sua *Missão de Pesquisas Folclóricas* que gerou milhares de documentos sobre a tradição popular do Norte e do Nordeste do Brasil. Um panorama internacional dessa situação pode ser consultado em MATOS, Cláudia Neiva de. Popular. In: JOBIM, José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 307-339.

forma de imitar a realidade. Para dizer tudo: a sua é antes uma imitação da forma do que de conteúdos dados pelo real. (BARBOSA, 1975, p. 153).

A imitação como fundamento da poesia fora mencionada por Aristóteles em sua *Poética*. Ele notou que poemas dos povos primevos buscavam imitar fenômenos naturais, seres vivos, espíritos e emoções que o mundo “desperta[va] na alma do homem primitivo.” (SPINA, 2002, p. 32). Muitos séculos depois, João Cabral busca retratar a dinâmica sócio-política das comunidades com que teve contato e, para isso, empreende um percurso de aprendizagem das coisas e de uma linguagem capaz de representá-las:

(...) a linguagem da poesia, instrumento “conquistado” por João Cabral pelo exercício de toda a sua obra, é submetida à indagação problematizante de seus termos no espaço do texto, vindo a transformar-se na poesia da linguagem. Quer dizer: o texto poético, sem ausentar-se de um compromisso com a imitação da realidade, dá conta desta na medida em que torna espessa a mediação entre ela e o texto, o espaço textual, pela operação da linguagem. (BARBOSA, 1975, p. 220)

Na próxima seção, descreveremos alguns procedimentos empregados por Cabral e presentes na poesia de tradição popular.

A literatura de cordel

Nos poemas de João Cabral, dois gêneros artísticos de expressão popular foram predominantemente tematizados: a literatura de cordel e a arte flamenca. Focaremos no poema de cordel por fazer parte da cultura nordestina brasileira e, conseqüentemente, da formação inicial do poeta pernambucano.

Os folhetos de cordel aparecem no conhecido poema “Descoberta da literatura”, de *A escola das facas* (1980). Nele, o eu-poético menciona um episódio da infância relacionado à leitura dos folhetos para os cassacos do engenho familiar. Para além do tema, interessa descrever a estrutura sintática similar à empregada em poemas de cordel. “Descoberta da literatura” é um poema de uma só estrofe, mas elas está subdividida em duas quadras, seguidas de uma quadra e meia, uma outra quadra, mais duas quadras e meia, uma última quadra e o arremate de uma décima que pode ser subdividida sintaticamente em dístico e oitava, totalizando quarenta e quatro versos em que quadras, oitavas e décimas, estruturas estróficas comumente presentes na literatura de cordel, são retomadas e demarcadas pela presença da pontuação final. Todos os versos apresentam a métrica da redondilha maior e predomínio da rima consoante. Há um processo de emulação da forma empregada nos poemas de cordel e o desafio da rima em –ante(s) encontra-se nos versos pares do poema:

E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que o 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, (MELO NETO, 2020, p. 529)

Embora em número bastante reduzido, Cabral também adota no poema a rima anômala, aproximando toantemente os termos *romance*, *lances*, *grande* e *caçanje*. Isso promovem uma mudança do padrão consoante da rima –ante(s), ruptura não prevista na poesia de cordel, cuja regra rímica está fixada na coincidência completa de todos os sons. Por outro lado, a rima anômala foi empregada no período medieval, quando a rima consoante apresentou “critérios más amplios que los que se impondrán a partir del siglo XVI.” (Domínguez Caparrós, 1999, p. 309). Vê-se que neste poema Cabral dialoga com a literatura de cordel, ao retomar estruturas estrófica e rímica praticadas pelos cordelistas, e também liberta a sua rima da monotonia consonante e remonta à época medieval, quando a poesia não estava sob as exigências da rima perfeita.

Em outro poema da mesma obra, “Tio e sobrinho” (MELO NETO, 2020, p. 517-519), há menção aos gêneros cordel e romanceiro espanhol como leituras de formação do sobrinho-menino. Todos os versos das seis seções do poema possuem sete sílabas métricas e sinalefas inusitadas para a manutenção da regularidade métrica. Vejamos a presença das sinalefas na primeira seção do poema:

Versos ³	1	2	3	4	5	6	7	8
1	On	<u>de a</u>	Ma	ta	bem	pen	tea	éa
2	do	tró	Pi	<u>co a</u>	çu	ca	rei	re,
3	o	tio-	A	fim,	mais	a	fim	
4	<u>que ou</u>	tros	De	san	<u>que e</u>	de	tex	te,
5	da	<u>va ao</u>	So	bri	nho	me	ni	ne
6	a	ten	Ção	<u>que a um</u>	ho	mem	ve	lho:
7	con	ta	Va	<u>lhe o</u>	Ca	ri	ri,	
8	a	Bar	Ba	<u>lha, o</u>	Ju	a	zei	re
9	a	guer	Ra	des	te	<u>com o</u>	Cra	te,
10	mu	ni	Ci	pal,	be	<u>co a</u>	be	ee,
11	o	seu	<u>Cea</u>	rá,	seu	Re	ci	fe,
12	<u>de on</u>	de	Não	e	<u>ra, aon</u>	de	ve	ie-

Destacam-se as sinalefas dos versos 6, 9 e 12. A primeira pode ser classificada como obstrucionista e violenta porque situada em posição imediatamente anterior a uma sílaba tônica, além de ser composta por um grupo de três sílabas, assim como ocorre na sinalefa do verso 12, sendo considerados versos imperfeitos

³ 1. Onde a Mata bem penteada/ do trópico açucareiro,/ o tio-afim, mais afim/ que outros de sangue e de texto,/ dava ao sobrinho menino/ atenção que a um homem velho:/ contava-lhe o Cariri,/ a Barbalha, o Juazeiro,/ a guerra deste com o Crato,/ municipal, beco a beco,/ o seu Ceará, seu Recife,/ de onde não era, aonde veio. (MELO NETO, 2020, p. 517)

(Domínguez Caparrós, 1999, p. 400). No verso 9 há a contração da preposição e do artigo. O emprego da sinalefa, ainda segundo Domínguez Caparrós (1999, p. 399), debilita a fronteira acústica dos termos, valoriza a unidade melódica do verso e concentra seu conteúdo conceitual. Mais uma vez, João Cabral assume a regularidade métrica dos poemas populares, mas a subverte prosodicamente, concentrando a atenção do leitor nas sinalefas que favorecem a indecisão rítmica e desafiam o leitor à escolha da forma impressa ou falada do poema, num embate entre a gramática da língua e as demandas prosódicas.

E Cabral não restringe as marcas da literatura de cordel e do *romance* espanhol aos poemas comentados. No livro *Crime na calle Relator*, de 1987, há uma série de poemas sobre histórias privadas de cunho anedótico que se aproximam dos temas de causos narrados nos folhetos, com sujeitos líricos que alcançam certo controle do mirabolante por meio de recursos como a narração em terceira pessoa, a instauração de premissas e teses, e o emprego da ironia.

O jocoso poema “As infundiosas” - narrado por um amigo de três *cantaoras* de flamenco, cujas mães eram irmãs e se reuniam para exaltar as qualidades das filhas e de seus maridos, acrescentando mentiras aos fatos, com o intuito de vangloriar-se -, registra o gosto popular pela invenção e fabricação de histórias imaginadas e desejadas.

O poema homônimo “Crime na calle Relator” instaura a voz de uma menina de dezesseis anos, enunciativa em primeira pessoa, que quer provar a sua inocência por meio de um relato argumentativo sobre o episódio da morte da avó, havendo ancoragem espacial num bairro da cidade de Sevilha e no suposto crime praticado pela neta de dezesseis anos.

Também retrato da cultura cigana espanhola é o poema “Numa Sexta-Feira Santa”, em que Pepa, de modo subversivo, louva por *siguiriyas* ao Cristo cigano, o que quase lhe rende uma detenção não fosse a presença de um extraterritorial (muito próximo de um alter ego do diplomata João Cabral) que consegue a liberação de Pepa e imprime um final feliz à narrativa, com direito a assistir a uma apresentação privada de flamenco.

O leitor da obra *Crime na calle Relator* perceberá que Cabral frequenta alguns temas da literatura de cordel com suas “historias de amor, dramas folletinescos, anécdotas de palurdos que visitan la gran ciudad, sátiras políticas y sociales, crímenes, robos y raptos, desafíos, peleas (Peleja do cego Aderaldo con Zé Pretinho do Tucum) y valentones.” (Crespo, 1962, p. 128-129). São narrativas privadas e públicas, relatadas sob a égide do humor e da ironia, que compõem o imaginário das obras cabralinas e expressam um conjunto de crenças e formas de vida do povo. O traço circunstancial da poesia dos povos primevos aparece, por exemplo, no poema “Funeral na Inglaterra”, em que o cônsul desavisado pisa o canteiro em que estão as cinzas do morto. O desenrolar do cerimonial recebe uma boa dose de prosaico e de insignificância pela relação impessoal que o sujeito poético possui com o morto. Cabral dá o tom do acontecimento diário aos seus poemas narrativos, num gesto de preservação da memória do lido e do vivido.

O cerceamento do objeto para dar a ver as potencialidades da linguagem poética

Além da imitação da forma e da narratividade, João Cabral adota o procedimento de discussão de imagens e temas, identificado por Benedito Nunes, Ángel Crespo, Costa Lima e outros críticos da poesia do autor. Ángel Crespo, na Introdução ao livro *A la medida de la mano*, de 1994, afirma que na obra *O cão sem plumas*, Cabral desenvolve um pensamento:

(...) calculadamente progresivo, pues las imágenes, que en un principio parecen acumularse para expresar una única impresión subjetiva, van siendo dejadas y tomadas de nuevo a lo largo de la composición, enlazándose las unas con las otras e iluminando los diferentes aspectos del tema. (CRESPO, 1994, p. 16-17)

Recurso similar é empregado por repentistas quando desafiados a criar versos sobre um mesmo mote e mobilizar uma sequência de imagens de campos semânticos diversos que, às vezes, serão retomados por um dos cantadores.

Para compreensão da questão, comentaremos a apresentação da dupla de cantadores Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa no Festival de São Paulo, em 23 de junho de 2022. A dupla foi desafiada a improvisar sobre o mote *É muito inconveniente*. Ambos os cantadores assumiram o tom humorístico, respeitaram a regra de emprego da sextilha por se tratar do baião de início da apresentação e, de modo geral, mobilizaram uma moral conhecida e denunciaram o seu descumprimento, abordando vícios e excessos humanos em dezoito estrofes, das quais transcrevemos⁴ as seis primeiras sextilhas:

AL⁵
É muito inconveniente
negar a nota fiscal
fazer um culto evangélico
no sábado de Carnaval
e assim tocar a buzina
na porta de um hospital

EF
Cagar lá no funeral
Beber excessivamente
arrojar depois que come
soltar pum onde tem gente
pode ser fisiológico
mas não é conveniente

AL
se passar por inocente
do pecado se esquivando
fazer autopromoção
pedir silêncio gritando
e julgar festival com palmas

⁴ Trata-se de uma transcrição aproximada que não preserva as alterações fonéticas próprias do regime oral da apresentação do cantador.

⁵ A sigla AL refere-se a estrofes improvisadas por Antônio Lisboa e EF por Edmilson Ferreira.

com dois palhaços cantando

EF
entrar em casa xingando
trabalhar sem ferramenta
Dirigir a cento e vinte
Onde o limite é sessenta
Ir à praia de nudismo
Com esposa ciumenta

AL
Sorrir mascando pimenta
Pra mostrar que tem decência
perguntar qual a idade
julgar sem ter consciência
sentar no colo do bispo
é muita inconveniência

EF
Não pensa na consequência
Quem cospe em piso encerado
conversa alto na missa
Baixo demais no mercado
Vende pirata dos outros
compra supérfluo fiado
(FERREIRA e LISBOA, 2022)

Encontram-se nos versos de Lisboa termos como *Culto evangélico*, *Sábado de Carnaval* (estrofe 1); *pecado* (estrofe 3); *bispo* (estrofe 5); *pronunciar palavrão* (estrofe 7); *cultuar Papai Noel* (estrofe 9); *pagar promessa* (estrofe 11); etc. O fio temático predominante em suas estrofes/motes é o religioso. Edmilson Ferreira interliga suas estrofes com dois temas: escatológico (cagar, arrotar, soltar pum, cuspir, tirar catota, remela, tirar cera de ouvido) e sexual (nudismo, motel, intimidade com mulher comprometida). No enlace de imagens, a dupla dá mostras de seu repertório lexical e cultural, e de seu domínio técnico das regras de versificação, promovendo desdobramentos sintáticos do mote, ora sob a estrutura do dístico, ora do monóstico.

A primeira estrofe, proferida por Lisboa, apresenta a organização sintático-semântica do dístico, acentuação nas sílabas 2, 4 e 7 e contração da proparoxítone “sábado”:

*É muito inconveniente negar a nota fiscal,
fazer um culto evangélico no sábado de Carnaval.
E assim tocar a buzina na porta de um hospital.⁶*

versos	1	2	3	4	5	6	7	Sílabas acentuadas
1	É	Mui	to in	con	ve	ni	en	2-4-7

⁶ Os versos da sextilha foram reorganizados de acordo com a sintaxe estabelecida pelos poetas. Foram consideradas a completude sintática, as relações de coordenação e subordinação e a pontuação dos versos.

2	ne	Gar	A	no	ta	fis	cal	2-4-7
3	fa	Zer	Um	cul	to e	van	gé	2-4-7
4	no	Sá	Bdo	de	car	na	val	2-4-7
5	e as	Sim	To	car	a	bu	zi	2-4-7
6	na	Por	Ta	de um	hos	pi	tal	2-4-7

Edmilson Ferreira conjuga monósticos e dísticos, adotando orações coordenadas assindéticas, com predomínio acentual nas sílabas 3 e 7:

*Cagar lá no funeral,
 beber excessivamente.
 Arrostar depois que come,
 soltar pum onde tem gente.
 Pode ser fisiológico, mas não é conveniente.*

versos	1	2	3	4	5	6	7	Sílabas acentuadas
1	ca	gar	Lá	no	fu	Ne	ral	3-7
2	be	ber	Ex	ces	si	Va	men	2-5-7
3	ar	ro	Tar	de	pois	que	co	3-7
4	sol	tar	Pum	on	de	tem	gen	3-7
5	po	de	Ser	fi	si	O	ló	3-7
6	mas	não	É	con	ve	Ni	en	3-7

Uma análise detida do baião criado pelos dois cantadores confirmará que os repentistas adotam, com certa frequência, o dístico e nele conseguem apresentar uma imagem ou cena para, no dístico seguinte, abrir um novo campo semântico que com os demais se interliga devido à decisão de condução do mote adotada por cada cantador, podendo girar em torno do cumprimento ou descumprimento de regras e convenções sociais; das astúcias e loquacidade dos artistas; da autodepreciação ou do autoelogio; dos problemas sociais; de questões morais, políticas e religiosas; etc. O tratamento dado aos temas promoverá a identificação ou o rechaço do público que compartilha ou não da moral apresentada pela dupla de poetas cantadores. A preocupação com a plateia é fundamento da cantoria do repente: “O desfecho, ou a queda, é o clímax da estrofe, é o momento em que o repentista costuma surpreender os ouvintes.” (SAUTCHUK, 2009, p. 61).

João Cabral, por sua vez, situa o tema no centro de suas preocupações estéticas, e não o revela imediatamente, mas constrói um clima de tensão, numa sintaxe aberta, cujos períodos podem ser concluídos em dezenas de versos, muitas vezes interpolados e marcados por hipérbatos, para que o leitor participe do processo gradativo de iluminação temática. Ao cerceá-lo e abordá-lo de diferentes planos e ângulos, o poeta

alcança-lhe a essência, o seu núcleo. E Crespo corrobora tal prática ao afirmar que Cabral dialoga com o romance tradicional castelhano e alcança um estilo pessoal de apresentação da realidade ao valorizar:

(...) cada uno de los aspectos que descubre y aísla en ella, con lo que llega a insinuar una sintaxis poética que se asemeja, de un lado, al montaje cinematográfico – capaz de producir cierta obsesión mediante la sucesión de varios planos de un mismo objeto – y de otro a las artes pictóricas, que basan su eficacia en la relación de los diversos términos del cuadro. (CRESPO, 1994, p. 18-19)

A sucessão de plano e abordagens do mesmo tema é procedimento comum tanto na poesia de Cabral, quanto nos baiões improvisados dos repentistas. E para além do procedimento de discussão de temas e imagens, Costa Lima anuncia a proximidade métrica e rímica da poesia de Cabral e da poesia popular. Na primeira estrofe do poema *O rio*, Costa Lima identifica certa regularidade métrica no predomínio de hexassílabos e na presença de rimas entre versos pares, mas depois, o poema assume outras medidas de verso e rimas toantes, marcas do romance narrativo espanhol:

Até à quinta estrofe, ainda seguimos aquela regularidade das rimas dos versos pares. Mesmo essa depois some. Como no caso espanhol citado, o autor não sujeita a narrativa a um molde fixo. Daí a impressão de pobreza e monotonia que os versos podem comunicar a leitor preso a certas convenções poéticas. (COSTA LIMA, 1995, p. 260)

A viagem do rio Capibaribe rumo ao mar do Recife é também uma viagem de formação e compreensão da diversidade de fatores que alimentam a estrutura político-social da região nordestina e das potencialidades da poesia para expressá-la. Para isso, Cabral não adota um padrão formal fixo, mas prefere empregar os vários metros do romance espanhol, praticar rimas toantes e consoantes e oferecer a cadência da prosa ao discurso do rio. Assim como Ángel Crespo, Costa Lima reconhece, no processo de criação de Cabral, uma reiteração constante de uma mesma premissa, para dela extrair outros “nexos que tivessem escapado atrás ou que só pudessem ser descobertos depois da *lavagem* passada, até que à brancura da página estadue o que não pode mais ser lavado.” (COSTA LIMA, 1995, p. 264). E o crítico identifica neste procedimento o emprego de termos dissonantes, dessemelhantes quanto ao nível de concreção e ao campo semântico, fato que exigiria um trabalho formal progressivo que chegaria a um distanciamento tão grande do ponto de partida que obrigaria ao regresso: “Combinação essa de diretrizes antagônicas – para adiante e para trás – que possibilitará ao poema, mais do que acossar uma afirmação, atingir o núcleo de certa realidade.” (COSTA LIMA, 1995, p. 264). Exemplo disso é o poema “Paisagem pelo telefone”, da obra *Quaderna* (1956-1959). Nele, o sujeito poético descreve a luz irradiada pela voz que fala ao telefone, abordando primeiramente a sala em que a voz está situada e projetando os versos pela janela afora, rumo às imagens praianas (velas, jangadas, muros caiados). Em dado momento, a progressão das imagens exige a regressão mencionada por Costa Lima, a fim de que reafirmar a representação da luminosidade da voz: “sim, como o sol sobre a cal/ seis estrofes mais acima,/ a água clara não te acende:/ libera a luz que já tinhas.”

(MELO NETO, 2020, p. 230). A memória da sexta estrofe é evocada a paisagem ao telefone faz-se mais intensa e iluminada por este processo de progressão e regressão na apresentação da imagem.

Este procedimento também ocorre no estiramento e na contração métrica dos versos cabralinos. Na fala do Severino-retirante de *Morte e vida Severina*, Cabral adota a cadência da prosa e a associa a uma métrica regular da redondilha maior empregada na poesia de tradição popular nordestina. Mas a poesia de Cabral possui a sua singularidade e, se emprega o metro regular, também o subverte ao promover expansões e retrações métricas, fazendo seus versos variarem de cinco a oito sílabas. Conforme bem notou Costa Lima na análise dos cantos das rezadeiras de *Morte e vida Severina*, Cabral dispõe-se a realizar uma paródia que atinge o nível semântico do canto das rezadeiras e o nível rímico do poema:

A excelência ensina ao defunto o truque de como enganar os demônios. Mas por tal ensino as rezadeiras enganam morto e a si mesmas, pois “esquecem” que o morto não tem mesmo por que enganar a quem seja. Pois não é cordão, cera e vela o que ele leva, pois leva apenas uma soma de não. (...) A paródia estabelece uma dissonância quer dentro da história, na profanação à bela fórmula das cantadeiras, quer dentro da encenação, pela possibilidade oferecida ao público de não se empolgar com os belos versos da reza. Ainda ao nível da linguagem, é-nos dado ver como essa dissonância funciona. Enquanto os dois versos finais da reza seguem rima formada por palavras da mesma categoria gramatical – Conceição, privação – a rima da paródia é do tipo que Jakobson chama de não-gramatical, ou seja, formada por palavras de categorias diversas – advérbio e substantivo, adjetivo, verbo. (COSTA LIMA, 1995, p. 269).

Por um lado, o poeta adere ao ritmo e à estrutura das canções de carpideiras que orientam o morto em sua passagem para o outro plano, “cujos segmentos rítmicos devem repetir-se como se repetem os soluços durante todo o tempo da lamentação.” (SPINA, 2002, p. 46). No caso das excelências, há o predomínio de versos de dois acentos e células métricas quaternárias nos cinco primeiros versos, fazendo equilibrar células binárias e ternárias nos três versos seguintes:

	Versos	Tônicas	Células métricas
1	- Finado Severino,	2,6	2-4
2	quando passares em Jordão	4,8	4-4
3	e os demônios te atalharem	3,7	3-4
4	perguntando o que é que levas...	3,7	3-4
5	- Dize que levas cera,	4,6	4-2
6	capuz e cordão	2,5	2-3
7	mais a Virgem da Conceição.	3,6,8	3-3-2
8	- Finado Severino,	2,6	2-4
9	etc...		

(MELO NETO, 2020, p.176-177)

O verso cinco apresenta uma inversão acentual quando comparado com os anteriores. A célula quaternária assume a abertura do verso justamente no momento em que o coro, por meio do emprego do verbo imperativo, orienta o morto para uma passagem exitosa rumo ao plano dos mortos. Depois dele, os versos adquirem a cadência rítmica da réplica, numa alternância de células binárias e ternárias. Por outro lado, com o emprego do recurso da paródia, Cabral combate qualquer otimismo em relação à “imigração” de Severino-defunto para o outro plano e, conseqüentemente, de Severino-retirante para o Recife.

- Dize que levas somente coisas de não: fome, sede, privação.
- *Finado Severino,*
etc...
- Dize que coisas de não, ocas, leves: como o caixão, que ainda deves.
- *Uma excelência*
dizendo que a hora é hora.
- *Ajunta os carregadores,*
que o corpo quer ir embora. (MELO NETO, 2020, p. 177)

Os versos mantêm o domínio de dois acentos tônicos e a primeira voz está ritmicamente marcada pela cadência quaternária nos sete primeiros versos, dando lugar à ambigüidade acentual na enumeração *fome, sede, privação* que pode apresentar três ou quatro acentos:

verso	1	2	3	4	5	6	7	Sílabas acentuadas	Células métricas
3	fo	me,	se	de,	pri	Va	ção	1,3,7	1-2-4
3	fo	me,	se	de,	pri	Va	ção	1,3,5,7	1-2-2-2

A resposta da ladainha, grafada em itálico, dá-se por meio de células binárias e ternárias distribuídas em três acentos, sendo que a célula ternária interpola as binárias, parecendo simular o lamento das carpideiras, uma vez que “o poder religioso da oração consiste justamente na repetição;” (SPINA, 2002, p. 47):

1	2	3	4	5	6	7	8	acentos	Células métricas
U	ma ex	ce	lên	eia				1-4	1,3
di	zen	do	que a	ho	ra é	ho	ra	2-5-7	2,3,2
A	jun	ta os	car	re	ga	do	res	2-5-7	2,3,2
que o	cor	po	quer	ir	em	bo	ra	2-5-7	2,3,2

Convém recordar que o próprio João Cabral reconheceu o potencial estético do diálogo entre arte popular e “cultura” quando, em 1966, afirmou que “nós, artistas de tradição ibérica, podemos recorrer a essa mistura de popular e erudito, que vem das fontes.” (MELO NETO, 2020, p. 844). Essas “fontes” foram assumidas mais explicitamente por Cabral em 1956, quando lançou uma coletânea de suas obras e a intitulou *Duas águas*, classificando sua poesia em poemas para leitura em voz alta e de maior comunicabilidade, quando “o receptor seria mais ouvinte do que leitor” (SECCHIN, 2014, p. 416) e poemas “que exigiriam leitura e releitura, na demanda de um contato silencioso com o texto.” (SECCHIN, 2014, p. 416). Entretanto, na leitura do crítico Secchin, não podemos ler a água da comunicabilidade como um momento de concessão ao fácil porque as duas águas apresentam uma contundente clareza, e nenhuma delas propõe charadas ou mensagens escondidas, sendo que ambas apresentam criterioso processo de composição. O poema dramático *Auto do frade* pode bem demonstrar isso, especialmente na fala da gente nas calçadas que observa o frei a caminho da forca e passa a descrevê-lo com traços de leveza, limpeza, clareza, geometria, calma e lucidez, marcas de toda a poesia de Cabral:

-Ei-lo chega, como se nada,
como se não fosse o condenado.
-Ei-lo que vem lavado e leve,
como ia ao Convento do Carmo.
-Quando ia ditar sua geometria.
-Ou fosse à redação do diário.
-Agora vai levado à forca.
-Diziam que ensinava o diabo.
-Na sua boca tudo é claro,
como é claro o dois e dois quatro.
-Ei-lo que vem descendo a escada,
degrau a degrau. Como vem calmo.
-Crê no mundo, e quis consertá-lo.
-E ainda crê, já condenado?
-Sabe que não o consertará.
-Mas que virão para imitá-lo. (MELO NETO, 2020, p. 548)

Ou ainda na última quadra do poema “A porta”, da obra *Pedra do sono*, que apresenta os versos 2 e 3 interpolados pela moldura dos parênteses explicativos: “Houve porém outro alguém/ (deste só a cabeça/ e o número da casa)/ que se esqueceu entre o véu e o assalto.” (MELO NETO, 2020, p. 41).

Vê-se que o léxico empregado pelo poeta é acessível, não há hermetismo nos versos, mas o trabalho com a sintaxe é bastante elaborado e, em alguns poemas, conforme Secchin, o “poeta abre período no primeiro verso e, às vezes, só irá concluí-lo no 32. [...] solicita leitura que se disponha a percorrer, lentamente, as muitas angulações de um olhar deslizante em meandros sintáticos, numa discursividade oposta à ideia de texto como *flash* ou instantâneo.” (SECCHIN, 2014, p. 417). A sintaxe de Cabral está apta a apresentar e discutir o tema e as imagens mobilizadas no poema. A combinação de palavras em versos de sintaxe interpolada, elíptica e desdobrada revela a complexidade daquilo de que fala o poema. Trata-se do que João Alexandre Barbosa chamou de “imitação da forma”. E Cabral tem sempre isso em mente. Ciente de que a

realidade é inapreensível, busca a linguagem que esteja de acordo com a sua complexidade. Ele não menospreza seus temas, por isso a forma da linguagem lhe é tão fundamental e motivo de um constante aprender a frequentá-la. Sua poesia é marcada pelo emprego da métrica inusual com versos octossílabos, eneassílabos e hendecassílabos de acentuação tônica variada; pela dominância da rima toante; pela composição de poemas dramáticos e narrativos, aproximando-se da poesia religiosa em *Morte e vida Severina* e da literatura de cordel em poemas como *O rio* e as pequenas narrativas de *Crime na calle Relator*. E, embora tenha declarado que o verso livre é “uma aquisição fabulosa” (MELO NETO, 2020, p. 845), nunca temeu a regularidade métrica.

No quesito estrófico, a obra de Cabral tem o predomínio das quadras que, segundo o autor, apresentam uma estrutura equilibrada em todos os seus lados e ângulos. Mas Spina oferece-nos uma explicação fundamentada na tradição da poesia popular. Segundo ele, os povos primevos organizavam seus poemas de acordo com a numerologia mágica. O número quatro era considerado o governador do mundo. (2002, p. 103). A “estrofe de quatro versos é uma forma preferida em todos os casos da poesia popular.” (SPINA, 2002, p. 109) e os trovadores também a empregaram, sendo as estrofes de oito versos, inúmeras vezes, o resultado do encontro de duas quadras. Além da oitava, as sextilhas também se aproximam da quadra quando “denominadas “verso e meia” (entendendo-se por “verso” a quadra).” (SPINA, 2002, p. 109). Em termos estróficos, a quadra é mais um elemento de aproximação cabralina da poesia popular.

Quanto ao dístico, ele é apontado como resultado do *enjambement* e da presença do paralelismo na poesia primitiva: “O dístico e a quadra são, portanto, as formas matrizes do raciocínio poético dos trovadores populares.” (SPINA, 2002, p. 110). Cabral emprega dísticos e quadras em seu processo de discussão das imagens e dos temas do poema. O livro *Serial* (1961) é todo estruturado em quadras, algumas delas sintaticamente organizadas em dísticos: “Onde o Goitá vai mais parado/ e onde nunca passa nada;/ onde o Goitá vai tão parado/ que nem mesmo ele rio passa,⁷” (MELO NETO, 2020, p. 321) ou “Comarcas-cheiro, onde o carro/ corre familiarizado:/ onde a brisa e a gasolina/ se confundem na alma limpa.⁸” (MELO NETO, 2020, p. 300). Segundo Sautchuck, a divisão das estrofes em frases, especialmente em dísticos, está presente tanto na literatura de cordel, quanto no repente. “No que diz respeito à técnica do improviso, o pensamento em dísticos facilita a montagem das estrofes, pois, numa sextilha, por exemplo, é mais rápido e seguro articular três ideias, ao invés de seis.” (SAUTCHUCK, 2010, p. 172), sendo encontrada na tradição da poesia de improviso ibero-americana e trovadoresca medieval, conforme expõe Spina:

Nem a poesia popular saiu da poesia de arte, nem esta saiu daquela. Os dois tipos coexistem no tempo e no espaço desde que coexistem as classes sociais. [...] O que se verifica entre uma e outra forma de poesia é um fenômeno de capilaridade, de contínua e mútua osmose de processos técnicos formais, (SPINA, 2002, p. 75)

⁷ Fragmento do poema “Pescadores pernambucos”, da obra *Serial*.

⁸ Fragmento do poema “O automobilista infundioso”, da obra *Serial*.

A obra poética de João Cabral apresenta equilíbrio entre composição e comunicação; preocupação com o leitor; consciência da funcionalidade das regras, das rimas, da estrutura estrófica, e de que procedimentos da poesia popular de traço narrativo-poético-anedótico são viáveis para o seu antilirismo. Como poeta modernista, Cabral adotou o direito de criar a sua própria norma e não ignorar a tradição poética e as suas conquistas. Identificado com a mitologia e a linguagem da coletividade nordestina, consciente de que emular e recriar formas e procedimentos da poesia de tradição popular dariam consistência ao seu projeto poético, João Cabral escolheu a humanidade para núcleo temático de sua poesia e nem mesmo “De um avião”, seu eu-poético deixou de ver e dar a ver o que “ficou mais oculto:/ o homem, que é o núcleo/ do núcleo de seu núcleo. (MELO NETO, 2020, p. 236).

Referências

- BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- BORDONS, Glòria. La huella de la poética de João Cabral de Melo en la poesía de Joan Brossa. In: **I Caderno do EIP 2021/202**: I Encontro Internacional de Poesia – 100+1 anos de João Cabral de Melo Neto. Araraquara, 2022, p. 31-61. Disponível em: <https://www.encontrodepoesia.com.br/i-caderno-do-eip-2021-2022/> . Acesso em: 22 fev. 2024.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. **Revista USP**, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.
- CRESPO, Ángel. Sobre los grabados populares del nordeste del Brasil. **Revista de Cultura Brasileña 2**. Madrid: Gráficas Benzal, 1962, p. 122-135.
- CRESPO, Ángel. Introducción. In: MELO NETO, João Cabral de. **A la medida de la mano**. Introducción, selección y traducción de Ángel Crespo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, p.9-30.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. **Diccionario de métrica española**. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- FERREIRA, Edmilson e LISBOA, Antônio. Mote em sete sílabas *É muito inconveniente*. Festival de São Paulo. SP, 23 de junho de 2022.
- LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição. In: _____. **Obra completa**. Org. Marly Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 721-737.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Organização Antonio Carlos Secchin e Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Coleção Poetas modernos do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. **A poética cantada**: investigação das habilidades do repentista nordestino. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 167-182.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 214 F. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SECCHIN, Antonio Carlos. Do fonema ao livro. In: _____. **João Cabral**: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 415-425.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.