

A PERFORMANÇE DE MORTE E VIDA SEVERINA UMA USINA DE ENERGIA POÉTICA EM PRODUÇÃO

Maria de Fátima Gonçalves Lima¹

RESUMO: À semelhança do mar, o texto teatral/poético de João Cabral recebe as palavras/pedras e outras impurezas de rios poluídos de uma possível realidade Severina e vidas marcadas pela morte e transfigura a dura realidade em literatura com sua entranha e estranhamento próprios do artístico. As palavras/pedras/realidade/vida e arte são purificadas e pluralizadas e se transformam em uma usina de um verbo poético, polissêmico, uma usina de energia em produção de vida e arte, faz pasmar o momento e a sociedade pensar sobre a própria existência.

PALAVRAS-CHAVE: vida, morte, auto, poesia, mar, polissemia.

ABSTRACT: Like the sea, the theatrical / poetic text of João Cabral receives the words / stones and other impurities from contaminated rivers of a possible Severine reality and lives marked by death and transfigures the harsh reality in literature with its own entrails and strangeness artistic. The words / stones / reality / life and art are purified and pluralized and transform into a powerhouse of a poetic, polysemic verb, a power plant in the production of life and art, makes the moment astonish and society think about existence itself.

KEYWORDS: life, death, self, poetry, sea, polysemy.

A imagem do discurso, do rio da linguagem que sai do rio dos signos e deságua na frase está reiterada na poética de João Cabral. O poema “Rio sem discurso” p. (350), inserido em *Educação pela pedra* (1999), reflete a palavra em estado de poço, parada, estagnada em si mesma, que adquire movimento e sentido na frase. Sobre esta posição da palavra no discurso, Émile Benveniste (1991) disserta que a palavra na frase, por sua vez, tem uma posição funcional intermediária que se prende à sua dupla natureza. “Por um lado, decompõe-se em unidades fonemáticas que são de nível inferior; por outro, entra, como unidade significante e com outras unidades significantes, numa unidade de nível superior... Essa unidade não é uma palavra mais longa ou mais complexa: depende de outra ordem de noções, é uma frase. A frase realiza-se em palavras, mas as palavras não são simplesmente seus segmentos” (BENVENISTE, 1991 p. 132). Uma frase constitui um todo, que não

se reduz à soma de suas partes; o sentido inerente a esse todo é repartido entre o conjunto dos constituintes. Benveniste conclui que “a frase é a unidade do discurso, é criação indefinida, variedade sem limite, é a própria linguagem em ação” (BENVENISTE, 1991 p. 132). Por outro lado, as palavras quando inseridas no discurso saem do estado de “poço” do léxico e são movimentadas para domínio semântico que nem sempre é o denotativo. No discurso, as palavras são como as águas de um rio, que deságuam em outras e, transpondo pedras e obstáculos, conseguem atingir seus objetivos até chegar ao mar.

A poesia de João Cabral, como a água, também nasce no silêncio frio da pedra sertaneja, perscruta o rio da linguagem na paisagem silenciosa dos signos com as suas (im) possibilidades de manifestações e deságua no mar da poesia. À semelhança do mar, o texto poético recebe as palavras/ pedras e outras impurezas de rios poluídos e, em suas entranhas e estranhamentos próprios do artístico, as purifica e pluraliza.

A água, antes de tudo, expressa fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração. Água simboliza força e criação. Esta temática contrapõe outra recorrência da obra de João Cabral: a pedra. Esta por sua vez é também força de solidificação do ritmo criador, coesão das ideias e a integração do eu consciente do artista perante o seu trabalho poético. Pedra, além de solidez e concisão, como reiteradamente já foi explorado, representa o sertão ressequido, severo, Severino. E desse mundo cheio de pedras surge a nascente desse discurso poético de águas claras e de lucidez plena. A pedra sertaneja figura a palavra primeira que os *dogons* chamavam de palavra seca. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1990) os *dogons* distinguem dois tipos de palavras, que chamam de palavra seca e palavra úmida.

A palavra seca ou palavra primeira, atributo do Espírito Primeiro Amma, antes de ele ter empreendido, sem consciência de si. Ela existe no homem, assim como em todas as coisas, mas o homem não a conhece: é o pensamento divino, em seu valor potencial e, no nosso plano microcômico, é o inconsciente. A palavra úmida germinou, como o próprio princípio da vida, o ovo cósmico. É a palavra que foi dada aos homens (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990, p. 679).

Nesta perspectiva, a poesia nasce na pedra do sertão, ainda estagnada, perdida no inconsciente. Essa assertiva está comprovada no primeiro livro de João Cabral, *Pedra do sono*, obra simbólica desde a epígrafe mallarmean “solitude, récif, étoile...”, que poetiza sobre as manifestações psíquicas, pensamentos, sentimentos, atos e situações simbólicos. A pedra concretiza lições da poesia do

sertão, objetiva, concisa, perene, com seus gumes cortantes. Desta forma, a pedra, como já vimos, é a concretude do ritmo criador; o rio é a travessia para a criação, é a palavra úmida germinada, movimentando as águas da poesia a caminho do mar.

Analisando o discurso do rio em *Morte e vida severina* torna-se possível observar que a viagem do personagem Severino evidencia também uma metáfora da passagem para o poético na obra de João Cabral. O retirante sai da Serra da Costela, lugar de vida severina, pétrea, de caminho cheio de lâminas, espinhos, urtigas, de silêncio e morte. Nesse lugar, em que se ara a calva da terra, é que nasce o desejo de buscar a vida mais branda e macia do litoral, de palavra úmida e folha verde. Lugar de rios de água vitalícia *cacimba pra todo lado/ cavando o chão a água mina* (p.182). Lugar de mar e de vida também severina, mas cheia de futuro e perspectiva.

AUTO DE NATAL DE MORTE, VIDA E ARTE

Com o subtítulo “auto de natal pernambucano”, João Cabral de Melo Neto definiu o texto como peça teatral, uma vez que esta obra foi, inicialmente, concebida para teatro e, ao que consta, o poeta ficava profundamente irritado quando ouvia “adaptação para teatro da poesia de...”. João Cabral defendia sempre a circunstância de ter escrito um texto por encomenda e que não teve preocupação de lançar mão dos costumeiros cuidados e cálculos inerentes da sua poesia. A reiterada afirmação tem o fundamento estabelecido no fato da encomenda, mas no ato da criação, a essência da poesia se desvela no momento em que o ser se descobre, em que se conhece a morada do ser (Heidegger, 1976, p. 75). Deste modo, *Morte e vida severina* tem, desde o princípio, a marca da obra Cabralina: a contenção emocional, a perfeita geometria e uma lucidez intelectual aliada à originalidade. Estas evidências estilísticas, combinadas à temática social, religiosa e poética, conduziram o texto escrito para teatro a ter sucesso não apenas nos palcos, mas na memória, na imaginação e na retórica do povo, nos meios de comunicação, nas exegeses e pesquisas acadêmicas.

Auto é uma composição de tradição medieval de raízes ibéricas. Na Idade Média, era comum a apresentação viva de presépios que tinham três pontos básicos: anunciar o nascimento, trazer pastores dirigidos por uma estrela e promover o encontro e o louvor do recém-nascido. Essa representação, acostumada a misturar profano e religioso, era concebida em versos que se associavam a canto, dança e mímica, possibilitando, assim, uma articulada produção visual própria para representação. Geralmente era acrescida de alguma tonalidade cômico-irônica, levada à cena por um

dos figurantes. Havia um caráter premonitório, dado pela presença de estrela-guia, de ciganos; e um amplo aproveitamento dos aspectos populares, revelados pela presença de uma vasta gama de personagens.

Neste auto de natal de João Cabral, esse gênero dramático adquire forma poética, uma vez que o texto, apesar de possuir quase todas as marcas do auto tradicional, tem uma conotação (como aliás, acontece com boa parte dos autos) que não se esgota numa simples interpretação religiosa. Esse poema possui literalmente um rio de interpretações que, de suas águas, evaporam a transcendência do religioso e poético. Desta forma, podemos perceber a fusão de duas águas: uma que possui um simbolismo religioso e outra, um sentido poético.

No sentido religioso fica evidente que a água funciona como símbolo da vida e é elemento de regeneração corporal e espiritual; fertiliza a alma e dá lição de sabedoria e esperança. Em *Morte e vida severina* a água se torna símbolo da vida material e espiritual. Este último é tomado no sentido bíblico traduzido por Jesus no diálogo com a Samaritana: "Aquele que beber da água que eu lhe darei não terá mais sede... A água que eu lhe darei se tornará nele fonte de água a jorrar em vida eterna" (João,4, Bíblia Sagrada, p. 339).

O sentido poético aparece a partir do título, *Morte e vida severina*, numa alusão semântica à passagem para o poético da sintaxe invisível. Para desvelar a poesia torna-se necessário penetrar nos secretos labirintos do silêncio da sintaxe invisível e, como Teseu, seguir os fios de Ariadne até vencer as dificuldades que dominam e esterilizam o rio da fala, do discurso; por este motivo se faz necessário perceber "a sabedoria do que ficou não dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso, não pôde subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo" (TELES, 1989, p.13). A morte nesse poema de João Cabral está ligada ao silêncio e este conduz o indivíduo à sabedoria, à razão, está ligado à retórica. Por meio do silêncio, o invisível se revelará, pois a falta da visão inicia a busca da verdade. E a verdade a que nos referimos é o mar da linguagem, que é a poética. Nesse mar está o verbo salvador, o verbo poético que imortaliza o homem, que o transforma e salva a humanidade. Em *Morte e vida severina* a palavra poética também metaforiza vida. Porque, mesmo que esta seja severina, dura, pétrea, perigosa, é necessário transpor sua travessia para atingir os objetivos: de construção, perspectiva, esperança, realizações de sonhos, a essência do ser humano e todas as afirmações da vida que neutralizam as negativas da morte.

Morte e vida severina compõe-se a partir de dezoito quadros que

assinalam a jornada de Severino, o retirante. Essas jornadas são pequenos atos ou cenas, feitos à maneira dos autos natalinos, e se alinham da maneira apresentada a seguir:

Nas doze cenas iniciais estão narradas as peregrinações do herói, iniciadas com um prólogo em primeira pessoa, explicando quem é S(s) everino e a que vem, até o encontro com “José”, mestre Carpina. O protagonista assiste a cada ato, mas não participa, sendo uma espécie de espectador das diferentes formas de morte que vai encontrando no caminho. O protagonista só participa da ação em três de seus encontros: primeiro dialoga com dois homens que carregam na rede um defunto (2ª cena); depois, conversa com a mulher “que vive da morte ajudar” quando resolve descansar da travessia e procurar trabalho (6ª cena); finalmente, no encontro do mestre Carpina (12ª cena). Nas três cenas referidas, a forma de participação do protagonista é estabelecida com o diálogo.

Nas seis cenas finais estão o anúncio do nascimento, as loas, a predição das ciganas e a entrega de oferendas. Nesse espetáculo da vida, Severino aparece somente como um espectador. Na cena final há uma breve conclusão que remata a peça e une as duas partes.

Dominando os 1241 versos de *Morte e vida severina* estão os heptassílabos, com rimas finais postas em liberdade. Seus metros populares são acrescidos de uma tonalidade parodística, lapidada por uma certa ironia. Não há personagens individualizados, eles estão generalizados como “severinos”, simbolizando os reais severinos da região das secas. Os personagens fazem uma espécie de coral que reproduzem toda uma reflexão poética sobre a morte ou a vida, no qual são substituídos os diálogos tradicionais. Dessa forma, um personagem (ou grupo de), como em coro, estabelece diálogo com Severino à medida que o encontra ou é ouvido por ele ao se aproximar do grupo. Tais diálogos se alternam de forma livre com os solilóquios do protagonista ou de um ou outro personagem.

A PERFORMANCE DO AUTO DE NATAL

A performance é ligada, muitas vezes, ao “acontecimento”, traduzido do inglês *happening*. Além disso, é uma forma de expressão das artes visuais, consubstanciada com características das artes cênicas, em especial, improvisação e espontaneidade, na qual o espectador participa da cena proposta pelo artista, e a diferença é que, na performance, a realização artística é cuidadosamente elaborada e, normalmente, não há participação do público ou espectadores de forma direta.

Nesse sentido, o termo “performance”, combinando elementos do teatro,

das artes visuais e da música, tem hoje seu conceito globalizado e sua percepção reflui ideias intercultural e étnica, atemporal e histórica, ritual e estética, política e sociológica, um tipo de abordagem à experiência humana, um modo de comportamento, um exercício lúdico, teatro experimental, entretenimento popular, esporte e estética. Goldberg, Roselee, em seu livro *A arte da performance* (1988), esboça uma “pré-história” desse gênero artístico, vinculando o seu aparecimento formal, nos anos setenta, a diversos movimentos e ações anteriores como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus dentro do contexto ocidental.

Performance também está intimamente ligada à oralidade e vocalidade. A voz é a expansão do corpo que se integra à poética interpretada e projeta uma ação que anima a transmissão de ideia. Segundo Paul Zumthor:

a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social; e aquele em que se unem a situação e a tradição (ZUMTHOR, 2010, p. 30).

Nesse sentido, conceito de “performance” tem se revelado, no decorrer desses anos, cada vez mais adequado ao estudo de tradições orais e à vocalidade, à medida que propõe a observação dos fenômenos culturais numa perspectiva experimental e múltipla. Paul Zumthor (1993) orienta que, para reconhecermos a performance de um texto, basta que nos situemos no lugar em que vibra o eco da história narrada, cuja comunicação está centrada na ação produzida pelo som - expressão e fala juntas, que é a performance. Assim, “performance” é reconhecimento. Ela desempenha, concretiza, transmite um conceito que pode ser reconhecido, no passado ou na atualidade, no universo virtual ou na realidade. Nessa acepção, é situado num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional; é um fenômeno que sai desse contexto, ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. É, ainda, o comportamento verbal dos indivíduos, interpretados, reiterados em forma de ação, vivência e dinamiza o “texto oralizado – na medida em que, pela voz que o traz, engaja um corpo” (ZUMTHOR, 1993, p. 160) – Eis a performance.

Zumthor defende o conceito de que uma nova era da oralidade na sociedade tecnológica e de consumo é bem distinta daquela vivida pelas sociedades ágrafas, no entanto é capaz de reintroduzir a voz no funcionamento do corpo social. Para o homem de nosso fim de século, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e reencontra permeada da sensibilidade do sentir. A invenção das máquinas de gravar e reproduzir

restituiu à voz uma autoridade perdida na cultura letrada. O microfone, a tecnologia - disco, gravador, cassete, rádio, a televisão e outros meios midiáticos interferiram nas condições de produção e recepção, na dimensão do espaço vocal.

Uma poesia oral mediatizada perde algo de si, a percepção visual, a proximidade do gesto, a sensualidade da presença. A vocalidade na mídia pode ser reiterável e os sistemas de registros abolem as referências. Um aparelho toma o lugar do intérprete. O ouvinte relaciona-o a um ser humano existente em algum lugar, por exemplo, o rádio.

O suíço medievalista, poeta, romancista, estudioso das poéticas da voz e polígrafo, Paul Zumthor, critica a ausência real do corpo, do qual a voz é uma expansão. Para ele, as transmissões ao vivo reduzem o distanciamento físico e temporal da mensagem, aproximando o locutor e o ouvinte. A voz do locutor atua como um signo indexador e é materialidade capaz de garantir identidade a cada emissora e sua programação. Também, recria, em sua imaginação, os elementos ausentes, contudo, a imagem produzida é íntima, pessoal, uma performance interiorizada. Dessa forma, ocorre na leitura, como na mídia, a apontada –como performance interiorizada pela escuta da própria voz, que está intimamente ligada aos sentidos do leitor. Zumthor considera “como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (ZUMTHOR, 2010, p. 32).

A poesia oral está intimamente relacionada ao primitivo, ao popular, ao *folklore*, segundo alguns folcloristas, mas a oralidade no poema é muito mais, ela significa vocalidade. Nesse sentido, ela perde a característica antiga, sendo vocalizada pela escrita e, atualmente, mediatizada na Web, o que significa pertencer a uma cultura de massa.

Os poetas orais podem sofrer, ao longo do tempo, a influência de certos procedimentos linguísticos: a intertextualidade varia então de registro a registro. De qualquer maneira, e salvo exceções, a poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita (ZUMTHOR, 2010, p. 38).

A literatura oral tem sido motivo de controvérsias dos estudiosos da literatura oral, mas ela é marcada pelos gêneros textuais que compreendem todos os tipos de enunciados metafóricos e ficcionais: são os mitos, contos, lendas, provérbios, adivinhações, formas rituais, epopeia, jogos verbais infantis, canções, além de jogos de palavras e de sons e fluidez morfológica.

A literatura oral esteve presente em todas as épocas, especialmente na Idade Média e, no Brasil, era muito comum até meados do XX. Com ela, tinha fôlego a canção folclórica das cantigas de roda que possuem uma identificação cultural, pois

envolvem os costumes, os valores e a história do povo que representam. As canções infantis fazem referência a sentimentos de amor ou amizade entre pessoas e constituem, em si, uma poesia performativa, pois representam o discurso da criança, entoando e representando a fala que aciona o estado intermediário entre a ilusão e a realidade.

A tradição oral na atualidade ainda conserva os traços da antiga Grécia, em uma forma peculiar de transmissão pela poesia, anunciando, informando e denunciando os acontecimentos socioculturais. Isso é muito comum nas narrativas de cordel, no Nordeste, ou nas canções populares que, por meio da voz do cantor, transmitemo sentimento do povo. Nos anos setenta, as canções de Geraldo Vandré, por exemplo, embora silenciadas pela Ditadura Militar, exprimiam o desejo de liberdade e democracia. Chico Buarque fez a história da música com canções silenciadas que transmitiam os acontecimentos dos anos de tempestades. A canção popular nas décadas seguintes exprimiu, cada vez mais, a alma do povo, quer (seja)fosse no mundo da música sertaneja, baladas, *funk* e outros ritmos populares que incorporaram a performance de vida da sociedade.

Nesse conjunto de canções, grandes nomes da poesia brasileira, têm seus poemas vocalizados por eles mesmo e são incorporados aos cancioneiros. Entre eles estão poetas-cantores/músicos como Vinícius de Moraes, Ton Jobim, Toquinho, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Cazuza, Renato Russo e tantos outros que, por meio da voz, exprimem o milagre da comunicação poética. Conforme Domingos Carvalho da Silva, “a poesia é acima de tudo um milagre, o milagre da emoção, o milagre da alma e o milagre daquela ‘alguma coisa’ sem a qual a arte é inconcebível.” (SILVA, 1989 p.85). A poesia vocalizada sai a virtualidade do texto escrito, ganha a milagrosa voz da arte poética e performática, no sentido defendido por Paul Zumthor (2000) de que ela

se estabelece num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional; um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. A performance refere a realização de um material tradicional conhecido como tal. Performance é reconhecimento, realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade (ZUMTHOR, 2000, p. 36).

Assim, a virtualidade é inserida no texto escrito à medida que a comunicação poética tem sua transmissão e recepção passada pela voz e pelo ouvido de pessoas ganhando uma força ainda maior (no) pelo poder da palavra. Se a poesia é considerada a pulsão do ser na linguagem, a canção agita essa batimento de forma reiterada e desperta o desejo de realização descrito na canção. A música liberta, salva, concretiza e aciona o mundo.

O canto em coro representa a imagem do discurso do rio da linguagem a tecer os fios das águas da poesia num derramamento de vida, mesmo falando da morte. As palavras, frases, versos, estrofes ecoam suas vozes pétreas ou líquidas, graves ou agudas, formando uma unificação do ciclo temática da pedra/água, estático/dinâmico, num equilíbrio que surpreende o instante da realização. O coral é uma linguagem metonímica que inicia da parte para o todo ou deste para a parte, formando um rio de vozes que tecem a vida por meio da imagem dos sons das águas, do discurso do rio a caminho do mar.

Em cada ato-coral há a presença de um elemento ligado à mística do auto: o rio é a estrela-guia, Severino é o pastor, a criança que nasce é Cristo; há o tom premonitório das ciganas e as loas dos visitantes. No entanto, não é um auto comum, pois é concebido às avessas, já que nas alegorias medievais, os pastores guiados pela estrela, vão ao encontro da luz. Severino, em sua trajetória, apenas vai perseguindo uma tênue esperança, a cada momento rompida pela negação da morte, único elemento concreto que vai sendo recolhido ao longo da caminhada. Essa negação aludida é corroborada pela própria semântica, como exemplificada na cena das “Excelências”: – *Dize que levas somente/coisas de não:/fome, sede, privação./(...)- Dize que coisas de não,/ocas, leves:/como o caixão, que ainda debes* (p. 177).

As constantes negativas do discurso cabralino sugerem os fios vozes ou das águas do rio negaceando e dizendo com o silêncio de sua sintaxe invisível ou afirmando com o som de suas *vozes líquidas* (p. 55), ferindo nossa memória. Esta imagem foi definida pelo próprio poeta no texto “O poema e a água” (p. 55) de *Pedra do Sono* como: *O acontecimento de água/põe-se a se repetir/ na memória* (p. 55) e acionar a voz do poesia.

Paul Zumthor assegura que:

A voz faz algo vibrar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos. Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato... Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro... (ZUMTHOR, 2010, p.12).

Para se perceber a performance de um texto, segundo Zumthor, (1993), basta que nos situemos no lugar em que vibra o eco da história narrada, cuja comunicação está centrada na ação produzida pelo som – expressão e fala juntas: “Performance é reconhecimento” Zumthor, (1993), vibração, vida, acontecimento, presença, a palavra em ação fazendo história em sua própria história, acontecimento, como as vozes líquidas do poema, contruindo poesia e dando forma à sua própria forma, de maneira especial do Auto de Natal narrando a história do sertanejo.

O drama do retirante evolui no discurso do texto poemático a cada mudança de cena, mas evolução e transformação recaem na mesma constante: a morte, as pedras no meio do caminho, aquilo que imaginou ter ficado parado no tempo e espaço da Serra da Costela. Em suma, a morte guarda e aguarda todas as novas ações que deverão ocorrer, acumulando as tensões, criando um crescente clima de tragédia a cada passo da viagem empreendida por este rio cheio de corredeiras e obstáculos.

AS CENAS DA MORTE E AS IMAGENS DO DISCURSO DO RIO

A abertura da peça tem início com a explicação de Severino que se apresenta e diz a que vem. Nesta apresentação existe um jogo metonímico que oscila da parte para o todo e vice-versa. Nos 64 versos desta primeira cena, o nome do personagem é trabalhado de forma muito esquemática e precisa. A primeira impressão é que o nome chega a individualizar o personagem, pois ele assegura que não tem outro:— *O meu nome é Severino, / não tenho outro de pia* (p. 171). Depois, no verso 3, altera de certa forma o sentido dos dois versos anteriores e denuncia a polivalência, a plurificação dos versos precedentes:

Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria;
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.
Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.
Como então dizer quem fala
ora a Vossas Senhorias?
Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,

limites da Paraíba.
Mas isso ainda diz pouco:
se ao menos mais cinco havia
com nome de Severino
filhos de tantas Marias
mulheres de outros tantos,
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.

(MELO NETO, 1999, p. 171).

Os versos acima esclarecem que o nome Severino não chega a distinguir o personagem, pois é comum a vários indivíduos, daí a necessidade do discurso explicativo, que discorre informações, semelhante um rio a desfilar seus fios de água. A cada fio do discurso, ou fluxo do rio da linguagem, o personagem vai apresentando sempre novas informações sobre a origem do seu nome: filho *da Maria, do finado Zacarias, (...) lá Serra da Costela, limite com a Paraíba* (p. 171).

Nos primeiros versos, quando se apresenta dizendo: *O meu nome é Severino/ não tenho outro de pia/* existe um processo discursivo iniciado da parte para o todo. Este ato de proceder é concluído com a ocorrência da metonímia expressa no vocábulo pia, que está empregado para sugerir batismo, o que vem a ser uma referência ao local, ou utensílio empregado numa ação para sugerir o ato que ocorre nesse local ou com esse objeto sagrado.

Depois, no terceiro verso generaliza: *como há muitos Severinos, que é santo de romaria*. Comparando o verso 3 desta primeira cena da peça, com o 6, pode ser verificado que, à medida que se qualifica o nome, ele tende a se tornar mais específico, sai do genérico e adquire uma categoria especificada, restrita, particularizada.

Os versos 7 e 8 fazem nova alusão à generalização do nome: *como há muitos severinos/ com mães chamadas Marias*. Em seguida, voltar ao curso inicial particularizando: *fique sendo o da Maria / do finado Zacarias* nos versos 9 e 10. Aqui houve a caracterização do grupo familiar, pelo acréscimo do nome do pai de Severino e, nos versos 21 e 22, a este se somou à referência ao local/ lugar onde a família morava.

Na sequência, em confronto com essa imagem discursiva, Severino deixa claro que seu nome não é explicado apenas pela origem ou pela antroponímia, mas é também uma qualidade. Este confronto traduz a imagem de uma breve parada no

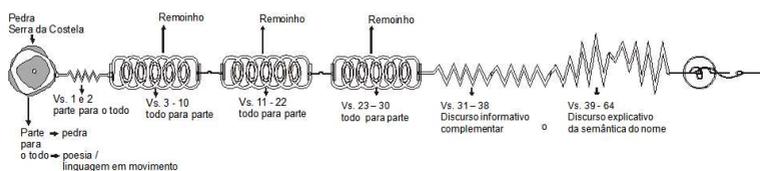
discurso, é como se fosse um remanso no rio da linguagem, uma breve parada para uma reflexão sobre a polissemia do nome Severino, que não se esgota em explicações, mas é detentor de um mar de significações. Os primeiros fios de informações, confrontados com a totalidade dos discursos enunciam o caráter genérico do nome Severino.

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir

a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.
(MELO NETO, 1999 p. 172).

Estes procedimentos sugestivos de imagens que vão do particular para o geral depois, do geral para o específico metaforizam pequenos remoinhos das águas da linguagem, num giro que conduz a ideia da parte pelo todo, tornar-se o todo pela parte, numa crescente evolução intelectual que, no plano da criação se assemelha ao *Fiat*, no plano energético, a um circuito elétrico, ou uma usina de energia em produção.

Numa leitura da espacialização topográfica do discurso do rio nessa cena, podemos representá-la como a seguir:



Assim, a Serra da Costela principia a nascente dessa fonte do discurso-rio e, ao mesmo tempo, representa o início da caminhada do personagem em busca da vida e do mar. Ao apresentar o percurso do personagem, a linguagem poética vai elaborando jogos lingüísticos nos quais as informações sobre Severino vão sendo movimentadas da seguinte forma: Severino sai da Serra da Costela, que simboliza a pedra e também o início (parte) desse percurso da linguagem e do personagem (todo). Nos versos 1 e 2 Severino começa a dispor do seu discurso ao dar início as informações sobre seu nome e sua origem: *O meu nome é Severino, / não tenho outro de pia* (p. 171). Nestes versos há um processo metonímico que vai da parte (Severino), para o todo (nome, origem, história, itinerário).

Neste ponto, a linguagem flui sem oscilações. Porém, a partir do verso 3 até o 10, existe um jogo metonímico que sai do todo (nome, origem, história, itinerário) para a parte (o ser, este particular Severino). Ao transmitir essas informações (*Como há muitos Severinos, / que é santo de romaria, / deram então de me chamar / Severino de Maria; / como há muitos Severinos / com mães chamadas Maria, / fiquei sendo o da Maria / do finado Zacarias* (p. 171) o discurso, além de fluir do todo para a parte, vai traduzindo oscilações e formando redemoinhos no percurso do discurso-rio da linguagem. O mesmo processo ocorre com a seção de versos do 11 ao 22, quando

fornece mais explicações sobre sua história; e do verso 23 ao 30, quando expõe ainda mais informações sobre a matéria da sua vida, formando um círculo contínuo até o verso 31. A partir do 32 quando afirma: *Somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida:/ na mesma cabeça grande/ que a custo que se equilibra,/no mesmo ventre crescido/ sobre as mesmas pernas finas(...)* (p.171/71) o discurso torna-se informativo e complementa as ideias acionadas anteriormente. Até o verso 38 quando complementa: (...) *porque o sangue/que usamos tem pouca tinta* (p. 172), o discurso do rio (poético) desenvolve-se com a tranquilidade do curso de um rio (comum). Agora, não há aqueles giros da linguagem metonímica; a ideia flui como uma liquidez mais clara, sem a opacidade da metonímia.

Do verso 39 ao 64, o discurso amplia a explicação do nome, para a explanação sobre sua vida e morte: *E se somos Severinos/ iguais em tudo na vida,/ morremos de morte igual,/ a mesma morte Severina* (...) (p. 172). Aqui, além dos caracteres físicos, foram evidenciadas as marcas metafísicas da vida e da morte do ser Severino. Para comunicar essa ideia, a linguagem flui com muita naturalidade e, finalmente, mais do que a semântica do nome, está visualizado o sentido da morte de vida Severina. Diante do exposto, todo o curso da vida do personagem, nesse percurso do rio da linguagem, vai sendo transmitido e conduzido para outras margens de significação, para o mar da linguagem poética.

Nesses primeiros 64 versos que formam a cena I, quando “o retirante explica ao leitor quem é e a que vai” já encontramos metonimicamente (uma parte) que exemplifica (o todo) do processo desse discurso do rio em *Morte e vida severina* e a constituição da metáfora desse rio poético. Na leitura da espacialização do discurso do rio da linguagem poética, pode ser verificada uma imagem do discurso de um rio (comum), ou um processo de produção de energia elétrica, a partir das correntes da linguagem comunicativa e dos obstáculos causados pelas metonímias e metáforas. Esse fenômeno da produção de energia e linguagem, nos remete ao comentário de Lefebvre (1980) quando assinala: “A arte nasce lá onde a comunicação se quebra – ou pelo menos, se altera -, como a faísca nasce de um curto-circuito.” (p. 36). Nesse sentido, afirmamos que o discurso em *Morte e vida severina* caminha para o momento da produção de energia no mar da significação.

Por esse motivo, reiteramos que as águas dessa primeira cena nasceram na pedra-princípio, na Serra da Costela, limite com a Paraíba. Agora chegaram ao conhecimento, à visão do leitor ou espectador que se torna também um espectador, pois segue o curso desta história, navegando na esperança de encontrar remansos nessas águas aflitas, que se debatem a cada instante nas pedras da linguagem.

Nesse clima de expectativa, as cenas da poesia de João Cabral caracterizam

a condição humana generalizada em Pernambuco, a vida severina, conforme aponta o adjetivo e a especificação do subtítulo. No entanto, fica evidente e já se tornou comum a defesa da universalidade da obra cabralina e sua dialética em torno da severidade da vida e da morte. Porém, todos estes fios metafóricos, suas confluências e contradições são também matéria do discurso do rio em João Cabral. Nessa tese, privilegiaremos a imagem da viagem do personagem com destino ao mar.

Desta forma, o mapa da vida está no rio Capibaribe. No entanto, desde o princípio, o caminho é severo e as peregrinações do protagonista revelam em cada fio do discurso os seus diferentes encontros com a morte. Mas, esta não é única, é diversificada, assumindo características próprias em cada uma das cenas.

[2] A primeira morte é a de emboscada. Severino trava um diálogo com dois homens que carregam um defunto embrulhado na rede: - *A quem estais carregando, irmãos das almas, / embrulhado nessa rede? / dize que eu saiba. / - A um defunto de nada, / irmão das almas, / que há muitas horas viaja à sua morada* (p. 172). O plangente estribilho *irmãos das almas* tem a forma de um remanso, parado, silencioso, frio e dolorido que precede o conflito de um discurso das cenas que denunciam os homens que abusam do poder, que matam para tomar posse da terra e jamais são incriminados. É início de uma corrente social dentro do auto de natal pernambucano. O andarilho é tomado pelas águas da poesia social, e por elas é conduzido a seguir a correnteza da solidariedade e tomar mais consciência da realidade severina que domina o sertão.

– E foi morrida essa morte,
irmãos das almas,
essa foi morte morrida
ou foi matada?
– Até que não foi morrida,
irmão das almas,
esta foi morte matada,
numa emboscada.
– E quem foi que o emboscou,
irmãos das almas,
quem contra ele soltou
essa ave-bala?
– Ali é difícil dizer,
irmão das almas,
sempre há uma bala voando

desocupada.

(...)

– E agora o que passará,

irmãos das almas,

o que é que acontecerá

contra a espingarda?

– Mais campo tem para soltar,

irmão das almas,

tem mais onde fazer voar

as filhas-bala.

(MELO NETO, 1999, p. 173).

[3] A segunda forma de morte encontrada é a da própria natureza agreste dessa travessia. O retirante vê o seu rio-guia, o Capibaribe, seco. Nessa cena o discurso do rio é cheio de verdadeiras pedras vivas, que são as palavras polissêmicas como *ladainha*, *vilas*, *rosário*, *contas*, *linha*. Estes vocábulos tomam forma do desfiar do curso do rio por meio da ladainha, do rosário cantado, de conta em conta, de vila em vila, de pedra sobre a água a salpicar imagens de correntes discursivas que, à imagem de cachoeiras acionadas para o processamento de energia, produzem cargas elétricas e uma extraordinária força de expressão.

Esse rosário pode-se aproximar o simbolismo do rosário do moinho de orações (cf. 790) que, conforme asseveram Jean Chevalier & Gheerbrant (1990):

Segundo se acredita, possui uma fórmula energética; ao colocá-la em movimento, estabelece-se o contato entre quem ora, o microcosmo, e os deuses que regem o Universo, macrocosmo. Esse contato é indispensável e benéfico... Os magos intercalam um fragmento de crânio humano entre o cabo e corpo do moinho. O moinho encerra a fórmula da gema no lótus, um texto sagrado ou um rolo completo em papel de giesta (TONT, 4). Sem dúvida, essa utilização está ligada à crença no poder da palavra, ou pelo menos em certas palavras reveladas; o moinho é o receptáculo ou o veículo de uma força sagrada, encerrada no som da palavra, que se pode pôr em movimento em benefício próprio (p. 614).

O rosário de contas (que são as pedras e as mortes com suas possibilidades sêmicas) representa, no percurso do itinerante através desse moinho de orações que se movimentam, a contínua busca de energia e da palavra que dá vida. Severino segue sua ladainha buscando a salvação naquele deserto. Por outro lado, esse encontro com a palavra objetiva a arte poética de João Cabral. O seu discurso

segue caminhos penosos e, com perseverança, busca a poesia nas águas pedregosas da linguagem.

As pedras do discurso do rio são as muitas contas do rosário: ao todo são 165 correspondentes a 15 dezenas de ave-Marias e 15 padres-nossos, correspondentes ao 15 mistérios, para serem rezados como prática religiosa. Devemos lembrar ainda que, neste ano de 2002, o Papa João Paulo II instituiu mais 5 mistérios, correspondentes ao acréscimo de mais 5 dezenas ave-Marias e 5 padres-nossos. O personagem Severino e a arte poética de João Cabral encaram a travessia como uma religião, e estão certos que rezarão, pacientemente, todas as contas que forem necessárias. A oração de Cabral é a procura da perfeição da rosa-poesia. O vocábulo rosário é a somatória de rosa+rio e metaforiza a adição da **rosa-poesia**, símbolo de vida, ousadia e poder **o rio** - imagem do caminho para o poético. A significação de flor como equivalente de "palavra-poética" remonta a uma antiga expressão da retórica, para a *flor orationis*, conhecida figura de linguagem. (Cícero, De Oratoris III, 96). A poesia cabralina é uma fiel devota da *flor orationis*, a rosa-rio com/ vilas/ linha/ estrada até *o mar onde termina./ saltando de conta em conta./ passando de viva em vila./ (...) entre uma conta e outra conta./ entre uma e outra ave-maria./ há certas paragens brancas./ de plantas e bichos vazias./ vazias até de donos, onde o pé se descaminha (p. 176)*. Toda a sua vida é dedicada à poesia, e este rosário criador de palavras faz milagres e transforma a vida.

[4] Temeroso de perder o rumo, prossegue a viagem, indo em direção do som de uma cantoria e Severino depara com um velório. No momento das excelências, dois homens começam a imitar o som das vozes dos que rezam: *Dize que levás somente/coisas de não:/ fome, sede, privação (p. 177)*. As excelências anunciam uma travessia intransponível, um largo cheio de barreiras e correntezas que dizem não à vida nas correntezas da salvação, aqui transposto para a imagem o rio Jordão, símbolo de batismo e da vida eterna. Para o finado, a cantoria explícita que da vida para a morte, ele só leva a espiritualidade representada pela *cera./capuz e cordão/mais a Virgem da Conceição*, além das *coisas de não./ocas, leves:/como o caixão que ainda debes (p.177)*.

[5] O retirante cansado interrompe a viagem e procura trabalho. Em solilóquio, Severino retoma os motivos que o fizeram partir: está à procura da vida; de certa maneira, tenta estender a sua própria existência, ultrapassar os trinta anos, catando as migalhas que lhe permitem a sobrevivência: *-Desde que estou retirando/ só a morte vejo ativa./só a morte deparei/e às vezes até festiva/(...) Penso agora: mas por que/parar aqui eu não podia/e como o Capibaribe/ interromper minha linha?/ao menos até que as águas/de uma próxima invernia/ que leva direto ao mar/ ao refazer*

sua rotina?/(...) Será que a água destes poços/é toda aqui consumida/pelas roças, pelos bichos/pelo sol com suas línguas? (p. 176).

[6] Novo diálogo é estabelecido, desta vez com uma mulher *que depois descobre tratar-se de quem se saberá. Mulher que se não é rica, / parece remediada / ou dona de sua vida*. Em torno de tanta miséria, como pôde ficar “rica”? Enquanto Severino vai desafiando o que sabe fazer – lavar até em pedra, fazer roçado das culturas típicas e do açúcar... –, o leitor descobre que o conhecimento adquirido por ele não pode ajudá-lo, pois o que ele precisa fazer para trabalhar com a mulher é pouca coisa, e justamente são essas coisas que ironicamente revelam quem ela é:

– Vou explicar rapidamente,
logo compreenderá:
como aqui a morte é tanta,
vivo de a morte ajudar.
– E se pela última vez
me permite perguntar:
não existe outro trabalho
para mim neste lugar?
– Como aqui a morte é tanta,
só é possível trabalhar
nessas profissões que fazem
da morte ofício ou bazar.
Imagine que outra gente
de profissão similar,
farmacêuticos, coveiros,
doutor de anel no anular,
remando contra a corrente
da gente que baixa ao mar,
retirantes às avessas,
sobem do mar para cá.
Só os roçados da morte
compensam aqui cultivar,
e cultivá-los é fácil:
simples questão de plantar;
não se precisa de limpa,
de adubar nem de regar;
as estiagens e as pragas

fazem-nos mais prosperar;
e dão lucro imediato;
nem é preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear.

(MELO NETO, 1999 p.181-182).

A mulher da janela é uma figura ambígua, pois é uma benzedeira, uma *rezadora titular* e afirma espantar a morte, porém faz do corte da vida a sua profissão. Essa personagem é uma espécie de parca: tece os fios da vida nas rezas, mas corta-os nas circunstâncias que a profissão oferece e faz do corte dos fios da existência *ofício ou bazar*. Seu canto é alto e solene, como o som das águas debatendo-se contra as pedreiras e, sobre elas, soando um ritmo de vida e morte, numa harmonia necessária, conjunta, que faz da cachoeira um espetáculo da natureza.

[7] A caminhada prossegue e o retirante chega à Zona da Mata. Em contato com a terra mais *branda e macia*, já próxima do litoral e com rios que não secam, Severino percebe que pode aí se estabelecer, vê uma leve esperança balançar, decerto pela aparente riqueza do lugar:

Agora afinal cheguei
nessa terra que diziam.
Como ela é uma terra doce
para os pés e para a vista.
Os rios que correm aqui
têm a água vitalícia.
Cacimbas por todo lado;
cavando o chão, água mina.
Vejo agora que é verdade
o que pensei ser mentira.
Quem sabe se nesta terra
não plantarei minha sina

(MELO NETO, 1999 p. 182).

A passagem do retirante pela zona da mata possui várias simbologias: a primeira, é o fato desta terra *branda e macia, doce para os pés e para as vistas/ de rios de água vitalícia/ cacimba por todo lado/ lugar que cavando chão a água mina/* não representar um oásis no sertão de Pernambuco, mas uma pedra de chuva. Segundo

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990) *as pedras de chuva, geralmente de origem metafórica, são também consideradas emblemas da fertilidade. Fazem-se oferendas a elas em caso de seca ou na primavera, para garantir uma boa colheita* (p. 699). Porém, segundo estes autores estas pedras *personificam o espírito petrificado dos ancestrais* (idem, p. 699), são símbolos do habitat dos ancestrais ou da permanência indefinida em um lugar por sua força. Nesta perspectiva, a zona da mata enquanto lugar marcado pela fertilidade é a pedra de chuva do sertão pernambucano, por outro lado é também a imagem do poder dos eternos donos da terra. Ali impera a lei do mais forte economicamente, lugar deserto de humanidade e justiça; região de contraste social, um mundo de aparências, que conduziu o itinerante ao questionamento: *por onde andarás a gente/ que tantas canas cultiva?/ Feriando: que nesta terra/ tão fácil, tão doce e rica/ não é preciso trabalhar/ todas as horas do dia,/ os dias todos do mês,/ os meses todos da vida./ Decerto a gente daqui/jamais envelhece aos trinta/ nem sabe da morte em vida,/ vida em morte, Severina* (p.183).

[8] A oitava cena vem em resposta aos versos que finalizaram a anterior. Por que não havia gente no lugar? Os trabalhadores levam um morto ao cemitério, um trabalhador do eito. Severino observador ouve o que dizem os amigos do finado. Uma raiva até então contida vai crescendo, acompanhada do ritmo da poesia que salta de versos em redondilhas menores até versos eneassílabos, sofrendo cortes rápidos, o que dá a impressão de tumulto:

- Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.
- É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
deste latifúndio.
- Não é cova grande,
é cova medida,
é a terra que querias
ver dividida.
- (...)
- Esse chão te é bem conhecido
(bebeu teu suor vendido).
- Esse chão te é bem conhecido

(bebeu o moço antigo).
– Esse chão te é bem conhecido
(bebeu tua força de marido).
– Desse chão és bem conhecido
(através de parentes e amigos).
– Desse chão és bem conhecido
(vive com tua mulher, teus filhos).
– Desse chão és bem conhecido
(te espera de recém-nascido).

(MELO NETO, 1999, p. 183-184).

As águas da poesia de corrente social deixou o canto sonoro das redondilhas para sons de luta e batalha dos eneassílabos, numa dramatização sonora da ação das águas sobre as pedras, formando uma correnteza bélica assustadora e cheia de precipício.

[9] Diante deste quadro de dor e medo, o retirante apressa o passo a fim de chegar mais rapidamente ao Recife. Nessa cena, ele reitera o motivo de sua retirada: não foi pela cobiça, mas para defender sua própria vida. No entanto, as esperanças vão se rareando, porque em qualquer lugar, a morte é sempre sua companheira: *o que apenas busquei/foi defender minha vida/a tal velhice que chega/antes de se inteirar trinta;/se na serra vivi vinte,/se alcancei lá tal medida,/o que pensei, retirando,/foi estendê-la um pouco ainda.*

[10] Chegando ao Recife, Severino pára para descansar e ouve a conversa de dois coveiros. Ambos discutem a possibilidade de arrematar bens com a morte, com promoções e gorjetas. A morte carrega as características do morto enquanto vivia, seu lugar depende de sua classe social em um cemitério também dividido, hierarquizado. Somente os retirantes são “a massa” da morte e morrem sem classificação. No cemitério não havia rio e as pedras eram mármore enormes, como vida que brotava daquela cidade, que era o fim de sua linha.

O RIO DE ÁGUA CEGA, OU BAÇA, DE COMER TERRA, ENFEITADO DE ESTRELAS

Na cena [14] aparecem para visitar o recém-nascido, 3 amigos, vizinhos e duas ciganas. Ao tomarem a palavra os elementos de cada grupo-coral, tecem loas, fazem predições, trazem presentes, em cena que reconstitui no lamaçal (presépio) ribeirinho o milagre da vida. Severino é colocado fora da cena, como mero observador em contato com a pequena alegria que faz o povo esquecer, por algum tempo, a dura

realidade que carrega. Ao trazer presentes para a criança [15], reis magos da miséria repartem a pobreza:

– Minha pobreza tal é
que coisa não posso ofertar:
somente o leite que tenho
para meu filho amamentar;
aqui são todos irmãos,
de leite, de lama, de ar.
– Minha pobreza tal é
que não tenho presente melhor:
trago papel de jornal
para lhe servir de cobertor;
cobrindo-se assim de letras
vai um dia ser doutor.

(MELO NETO, 1999, p. 197).

Ao tomarem a palavra, na cena [16] as duas ciganas tecem suas previsões. Num processo de perfeita identidade do homem ao meio no qual vive, as videntes tiram lições – educação pela pedra? – de sobrevivência. A primeira cigana toma a palavra, antecipa para a criança o mesmo destino do pai; a segunda cigana prediz um outro destino, que levará o menino às máquinas e a paragens nos mangues melhores do Beberibe. Diz a primeira cigana que ele:

aprenderá a caminhar
na lama, com goiamuns,
e a correr o ensinarão
os anfíbios caranguejos,
pelo que será anfíbio
como a gente daqui mesmo.
Cedo aprenderá a caçar:
primeiro, com as galinhas,
que é catando pelo chão
tudo o que cheira a comida;
depois, aprenderá com
outras espécies de bichos:
com os porcos nos monturos,
com os cachorros no lixo.

Vejo-o, uns anos mais tarde,
na ilha do Maruim,
vestido negro de lama,
voltar de pescar siris;
(MELO NETO, 1999 p. 198).

Esta primeira vidente é o pensamento de Severino materializado. O retirante está tomado de desânimo. A cena do nascimento da criança pálida, franzina, setemesinha naquele manguezal só aumentou o pessimismo debatido por Mestre Carpina na cena anterior. As palavras da cigana batiam como pedra, no inconsciente do sertanejo. A visão do triste futuro era a tradução da *palavra seca* (Idem, p. 679) defendida por Chevalier, J & Gheerbrand, (1990) como a palavra primeira, sem uma consciência formada. É um poço vazio ou uma cacimba de água quente, sem o equilíbrio do discurso frio de um rio a caminhar para outras margens e possibilidades. No entanto, depois do silêncio do momento dramático, o verbo da esperança se fez presente na *palavra úmida*, germinada e consciente na profecia da segunda cigana:

Minha amiga se esqueceu
de dizer todas as linhas;
não pensem que a vida dele
há de ser sempre daninha.
Enxergo daqui a planura
que é a vida do homem de ofício,
bem mais sadia que os mangues,
tenha embora precipícios.
Não o vejo dentro dos mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica:
se está negro não é lama,
é graxa de sua máquina,
(...)
(MELO NETO, 1999, p. 199).

O nascimento deste menino trouxe uma resposta viva para este homem sem esperança, que não soube ouvir as palavras sábias do Mestre Carpina que, há pouco, ensinara: *muita diferença faz/ entre lutar com as mãos/ e abandoná-la para trás, porque ao menos este mar/ não há de adiantar-se mais.*

Chegam os vizinhos e cantam a beleza do recém-nascido [17]. Os atributos que distinguem a criança são os mesmos que marcam toda a população restante. Criança magra, franzina, pálida, pequena, mas criança que vai fazer minar um pouco de vida:

- E belo porque com o novo
todo o velho contagia.
- Belo porque corrompe
com sangue novo a anemia.
- Infecciona a miséria
com vida nova e sadia.
- Com oásis, o deserto,
com ventos, a calmaria.

(MELO NETO, 1999, p. 201).

A penúltima cena da peça é a vitória da vida severina explodindo num coral de águas. A harmonia do grave e agudo, do jogo rítmico acionando literalmente as contradições físicas e metafísicas da existência, forma um espetáculo de vozes e palavras poéticas que iluminam a vida e a morte severina. O coral das águas *é como um sim/ numa sala negativa./ - E tão belo como a soca/ que o canavial multiplica/- Belo porque uma porta/ abrindo sem mais saída* (p. 194).

Neste momento, o discurso-rio encontra o mar da linguagem. Aqui o poema não tem fronteira e nem pode ser explicado. O poema é apenas sentidos, vida, criação. É linguagem em movimento, energia em forma de verso, um mundo de significações que se espalham como as ondas do mar e se encontram com o céu a formar o infinito mundo da poesia. No último segmento da peça [18], após a valorização da vida, o mestre carpina toma a palavra, dialoga com Severino, que é chamado, mas permanece mudo. Retomando a última pergunta feita pelo retirante – *se não vale mais saltar / fora da ponte e da vida* – José expõe sua defesa:

É difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas, se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu

com sua presença viva;
e não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

(MELO NETO, 1999, p. 202).

Encerrando o discurso do rio em *Morte e vida severina*, seu criador reitera a tenacidade em fazer da sua poesia uma fonte de reflexão sobre a arte poética. Nos versos *é difícil defender/ só com palavras, a vida:/ ainda mais quando ela é/ esta que se vê, Severina;* está claro, pela voz de seu José, a limitação que existe na poesia chamada social, que pode denunciar os problemas da carência humana, mas não pode resolvê-los de forma prática. Entretanto, o discurso poético não precisa de intenção, ele é a própria ação dos acontecimentos, é o Fiat : um mundo criado a partir de um caos, de um deserto, de uma pedra. Das negativas, se constrói um mar de afirmações que neutralizam o nada da vida e morte Severina e soam como vozes poéticas construindo mundo.

Considerando que “A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito”. (ZUMTHOR, 2010, p.10). A voz cria um movimento da e na linguagem, realizando a forma do poema e um mundo de encantamento.

NOTAS

¹ Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – São José do Rio Preto; Pós Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Pós-doutoranda pela PUC - São Paulo. Coordenadora do Programa – MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA DA PUC-GO.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas- São Paulo : Pontes / Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CHEVALIER, J; CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem* (Teoria da Poeticidade). Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

DUBOIS, J. et alii. *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse, 1973.

_____. et. al. *Retórica da Poesia*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAKOBSON, *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Bitkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural* – Pesquisa de Método. Trad. Haqaira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977. (1ª ed. fr. 1966).

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Tradução Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEFEBVE, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Tradução. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. vol. único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis, São Paulo: ILHPA-HUCITEC, 1978.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, editora José Olympio, INL, 1972.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

VALÉRY, Paul. "Discurso sobre a Estética". In: *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Trad. do discurso citado de Eduardo Viveiros de Castro. Sel. e Intr. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 35-45

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.