

REMATE DE MALES

Campinas-SP, v.40, n.1, pp. 183-204, jan./jun. 2020

JOÃO CABRAL EM DOIS AUTOS: ALGUMAS INDAGAÇÕES ACERCA DE *MORTE E VIDA SEVERINA* E *AUTO DO FRADE*

JOÃO CABRAL IN TWO ACTS: SOME QUESTIONS ABOUT *MORTE E VIDA SEVERINA* AND *AUTO DO FRADE*

Renan Nuernberger¹

Resumo: Esse artigo propõe uma breve análise de *Morte e vida severina* em contraposição ao *Auto do frade*, ambos poemas de João Cabral de Melo Neto. Se, na década de 1960, o auto de natal pernambucano alcançou grande êxito no meio teatral, é curioso constatar que a peça da década de 1980, centrada na figura histórica de frei Caneca, não obteve o mesmo sucesso. Tendo isso em vista, o artigo pretende refletir sobre os motivos que justificam a distância entre as peças, atravessada por duas décadas de ditadura civil-militar no Brasil.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, poesia moderna, ditadura civil-militar brasileira.

Abstract: This article suggests a short analysis of *Morte e vida severina*, in contrast to *Auto do frade*, both poems by João Cabral de Melo Neto. If, in the 1960s, the “nativity play” achieved great success at theatre, the play which focuses on historical figure of friar Caneca did not obtain the same accomplishment in the 1980s. In view of this, the article pretends reflect on reasons behind the distance for these plays, crossed by two decades of Brazilian civil-military dictatorship.

Keywords: João Cabral de Melo Neto, modern poetry, Brazilian civil-military dictatorship.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP): <renannuernberger@gmail.com>.

1.

Embora relativamente exígua, a obra dramática de João Cabral de Melo Neto é fundamental na constituição do conjunto de sua poesia. Desde *Os três mal-amados*, de 1943, passando por *O rio*, de 1954, *Morte e vida severina*, de 1955, *Dois parlamentos*, de 1961, *Auto do frade*, de 1984, até a inacabada *A casa de farinha*, essa faceta teatral atravessa toda a trajetória do autor, definindo uma das linhas de força que se alternam em seu processo compositivo, segundo o texto de orelha de *Duas águas*:

Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. Noutros termos, o poeta alterna o esforço de uma melhor expressão com o de melhor comunicação (MELO NETO, 1956, [s. p.]).

Se, na base dessa dualidade algo estanque, percebe-se uma diferença valorativa na descrição dos dois polos – de um lado, os poemas que exigem concentração e “*mais do que leitura, releitura*”, de outro, poemas para auditório, que “*menos que lidos, podem ser ouvidos*” –, não se pode ignorar a perturbação causada por essa segunda força que, ao servir de contrapeso à tendência majoritária,² alcança os momentos de “melhor comunicação” do poeta. Quer dizer, se os poemas “para serem lidos em silêncio” tornaram-se o paradigma daquilo que, em linhas gerais, caracteriza a poética de João Cabral – a permutabilidade serial, a recusa à melodia fluente, o apelo à visualidade –, esses poemas “em voz alta”³ também constituem a estrutura integral da obra, intensificando as tensões que determinam a forma propriamente cabralina, cujo melhor rendimento

2 A primeira parte reúne seis livros – *Uma faca só lâmina*, *Paisagens com figuras*, *O cão sem plumas*, *Psicologia da composição*, *O engenheiro* e *Pedra do sono* –, tomando dois terços de *Duas águas* (1956). Enquanto isso, a segunda parte reúne apenas três livros – *Morte e vida severina*, *O rio* e *Os três mal-amados*.

3 A expressão aparece no título da antologia *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*, de 1966, que contém a seção “Bailes” – com três poemas de *Serial* e outros três de *Quaderna* –, além de *Dois parlamentos*, *Morte e vida severina* e *O rio*. A partir da 34ª reedição, de 1994, o volume incluiria também o *Auto do frade*. As informações estão disponíveis na bibliografia comentada da edição do *Caderno de Literatura Brasileira* (1996) dedicada a João Cabral.

se dá quase sempre *entre* essas duas vertentes – ora em disputa, ora em confluência.

Afinal, não custa lembrar que o próprio poeta, provocando seus pares no Congresso de Poesia de São Paulo de 1954, coloca a necessidade de comunicação no centro do debate, em “Da função moderna da poesia”:

Como a necessidade de comunicação foi desprezada e não entra para nada em consideração no momento em que o poeta registra sua expressão, é lógico que as pesquisas formais do poeta contemporâneo não tenham podido chegar até os problemas de ajustamento do poema à sua possível função. [...]

Desse modo, essas pesquisas não atingiram, em geral, o plano da construção do poema no que diz respeito à sua função na vida do homem moderno. Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-se capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente (MELO NETO, 2006, pp. 768-769).

Na proposta de João Cabral, a despeito da divisão de *Duas águas*, “construção” e “comunicação” não aparecem como categorias antinômicas, mas, ao contrário, como termos suplementares, que deveriam se articular no ajustamento do poema à sua “função na vida do homem moderno”. Reforçando sua objeção quanto à ideia da poesia como expressão subjetiva, Cabral aponta que as pesquisas formais de seus contemporâneos, ainda que tenham forjado uma linguagem sem dúvida moderna, foram incapazes de estabelecer uma comunicação efetiva com “os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente”. Com isso, o poeta também se afasta, pela outra ponta, de uma defesa absoluta da autonomia do poema, procurando adequá-lo a uma presumível função⁴ – por vezes, é preciso dizer, pública.

Ainda que essa postura possa ser circunscrita às preocupações de Cabral no início da década de 1950, é inegável que seu interesse pelo alcance comunicativo da poesia resultou em obras fundamentais como *Morte e vida severina*, escrita a pedido de Maria Clara Machado: o trabalho sob encomenda para um grupo de teatro certamente impôs

4 Pode parecer estranha essa defesa de uma “função” para o poema, ideia que se opõe a diversas correntes críticas que ressaltam a especificidade da linguagem poética, cujo valor residiria – resumidamente – em sua autorreferencialidade irreduzível. Não sendo o foco deste ensaio, porém, valeria realçar que essa posição cabralina deve muito ao ideário da arquitetura moderna, para o qual “a forma segue a função”.

exigências específicas ao poema, pensado desde o início para funcionar no palco e, sobretudo, na voz de atores. Se, posteriormente, o próprio poeta reavaliaria com desconfiança o êxito de seu auto de natal, não se pode ignorar, contudo, que Cabral nunca o elidiu da organização de sua obra completa⁵ – o que demonstra, por seu turno, a importância desse poema na estrutura geral do projeto cabralino.

Tendo isso em vista, vale enfatizar a novidade formal de *Morte e vida severina*, seja como uma realização concreta das propostas de “Da função moderna da poesia”, seja como elemento catalisador da segunda parte de *Duas águas*. Quer dizer, a peça joga luz sobre a vertente “em voz alta” que já existia na poesia de João Cabral desde *Os três mal-amados* – composto por monólogos intercalados dos personagens masculinos da “Quadrilha”, de Drummond –, até *O rio*, enunciado pelo próprio Capibaribe. Ocorre, todavia, que nenhum desses dois poemas logrou, de fato, uma projeção no ambiente teatral semelhante à de *Morte e vida severina*, consagrada a partir de 1965 pela montagem do grupo do Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (TUCA).

É claro que, nesse caso, vários fatores determinaram o sucesso de *Morte e vida severina*: a própria encomenda de Maria Clara Machado, que certamente despertou o interesse da classe teatral para o trabalho de João Cabral; o enredo centrado na figura do sertanejo, tema muito em voga no teatro brasileiro⁶ na virada entre as décadas de 1950 e 1960; a qualidade da encenação do TUCA, dirigida por Silnei Siqueira, e da trilha sonora, composta por Chico Buarque; os engendramentos culturais após o golpe

5 Embora tenha declarado, em tom de blague, que faria essa exclusão durante a Expoesia I, evento que ocorreu na PUC-RJ, em 1973: “você sabem que eu não posso ler, hoje, nenhuma sequência de *Morte e vida severina* sem que a música me fique soando no ouvido. Hoje, eu estou resignado a tirar das minhas *Poesias completas* o auto de Natal *Morte e vida severina*, pois creio que ele pertence mais ao Chico Buarque do que a mim” (MELO NETO *apud* SANT’ANNA, 1986, p. 124). Por outro lado, o poeta preferiu não incluir certos livros em sua obra completa, caso de *Aniki Bóbo*, poema publicado em 1958 com ilustrações de Aloisio Magalhães pela editora O Gráfico Amador e só recentemente reeditado em volume independente, com organização de Valéria Lamego. Sobre este último e suas relações com o conjunto da poética cabralina, ver o ensaio “*Aniki Bóbo*: um texto esquecido, ignorado ou desprezado” (SARAIVA, 2014, pp. 79-84).

6 Não custa citar, entre outros, o *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, reencenado por inúmeras companhias entre 1956 e 1965. Um breve histórico dessas primeiras montagens está disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395738/auto-da-compadecida>>. Acesso em: 28/11/2019.

de 1964, que transformaram a peça num dos emblemas⁷ da resistência da esquerda; a premiação de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário, em Nancy, na França. De todo modo, importa realçar que o poema cabralino possui, em si mesmo, ainda que em germe, os principais elementos responsáveis por essa consagração, articulados a partir da funcionalidade de sua razão construtiva.

Afirmar, portanto, que *Morte e vida severina* é uma “obra menos consumada e mais diluída nessa vertente da participação, embora de boa fatura e interessante como experiência de poesia dramática” (CAMPOS, 2006, p. 85) é perder de vista o propósito do trabalho de Cabral, que *planejara* racionalmente o alcance comunicativo desse seu poema. O bom funcionamento daquilo que poderia ser entendido como “diluição” – i.e., a linguagem forjada para ser ouvida, mais do que lida – seria justamente a prova dos nove da qualidade da peça. Por outro lado, a “boa fatura” de *Morte e vida severina* engendra-se, formalmente, a partir de procedimentos presentes em toda a poesia cabralina,⁸ o que exige uma reverificação mais matizada do regime de “duas águas” proposto, na década de 1950, pelo próprio poeta.

Aqui, porém, importa recolocar o problema da função do poema nas “condições” da “vida moderna”: a remissão à tradição ibérica do auto, com seu apelo religioso – na analogia entre o nascimento do filho de “Seu José, mestre carpina” e o nascimento do menino Jesus –, poderia parecer anacrônica, muito distante daquelas premissas apresentadas em “Da função moderna da poesia”, o que talvez incomode alguns de seus melhores críticos. Embora o próprio Cabral incluísse, em seu ensaio, tanto o uso inventivo das novas tecnologias quanto a recuperação de

7 Uma reflexão sobre o redimensionamento de *Morte e vida Severina* na década de 1960 foi sugerida por Iumna Maria Simon em sua comunicação durante o Simpósio *O golpe de 1964 e a cultura brasileira*, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em setembro de 2014. O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K5_a-5jDo8o>. Acesso em: 28/11/2019.

8 Em *O gosto dos extremos*, Waltencir Alves de Oliveira (2012, pp. 130-133) propõe uma boa análise de *Morte e vida severina*, apontando, por exemplo, a semelhança entre sua composição reiterativa – “De sua formosura/ deixai-me que diga./ É belo como o coqueiro/ que vence a areia marinha./ De sua formosura/ deixai-me que diga./ Belo como o avelós/ contra o agreste cinza./ De sua formosura/ deixai-me que diga./ Belo como a palmatória/ na caatinga sem saliva./ De sua formosura/ deixai-me que diga./ É tão belo como um sim/ numa sala negativa.” (MELO NETO, 1956, p. 219) – e a cadeia de imagens de *O cão sem plumas* – “Como todo o real/ é a espesso./ Aquele rio/ é espesso e real./ Como uma maçã/ é espessa./ Como um cachorro/ é mais espesso do que uma maçã./ Como é mais espesso/ o sangue do cachorro do que o próprio cachorro” (p. 77).

gêneros em desuso⁹ como processos igualmente válidos de composição, é possível refletir um pouco mais sobre a *atualidade* dessa escolha artística, cuja forma intui uma compreensão aprofundada da vida social no Brasil dos anos 1950.

Pois bem, num primeiro plano, há uma associação mais ou menos imediata entre o protagonista retirante e o gênero literário, cuja perenidade poderia ser verificada na própria dinâmica da cultura sertaneja. Já de início, portanto, não se trata do “resgate” de um gênero esquecido, mas da incorporação de uma forma viva e em uso, decupada a partir do estudo do “romanceiro ibérico” e do “folclore pernambucano”:

Morte e vida severina é uma homenagem às várias literaturas ibéricas: os monólogos do Retirante têm em comum com o romanceiro ibérico o uso do heptassílabo e a assonância; a cena do Irmão das Almas homenageia o romance catalão do conde Arnaut; a cena do velório é pernambucana; a mulher na janela é um poema narrativo português arcaico incorporado ao folclore pernambucano. A cena dos coveiros é, curiosamente, escrita em verso livre, quem sabe com a intenção de continuar, de levar adiante a conquista modernista. O diálogo do Retirante com Mestre Carpina segue os processos da tenção galega; o resto é “romance” castelhano. O nascimento de Cristo se tornou um fato realista; a cena dos presentes, como outras, tem relação com os autos pernambucanos do século passado. As ciganas estão nos autos antigos, prevendo o futuro nascimento da criança. Estão em Pereira da Costa, na obra sobre o folclore pernambucano (OLIVEIRA, 2006, p. 18).

Assim, ao contrário do que se supõe normalmente, a peça apresenta uma estrutura bastante complexa, com uma grande variedade estilística dentro de seu próprio gênero. A viagem do retirante – do sertão ao litoral, passando pelo agreste e pela zona da mata – adquire uma maior densidade à medida que suas interações são definidas a partir da relação entre a própria situação encenada, o espaço geográfico e o lugar social dos personagens. Por exemplo, a cena dos coveiros, que chama atenção pelo “verso livre”, equivale ao momento em que Severino chega ao

9 “O caso do rádio é típico. O poeta moderno ficou inteiramente indiferente a esse poderoso meio de difusão. À exceção de um ou outro exemplo de poema escrito para ser irradiado, [...], as relações da poesia moderna com o rádio se limitam à leitura episódica de obras escritas originalmente para serem lidas em livro, com absoluto insucesso, sempre, pelo muito que diverge a palavra transmitida pela audição da palavra transmitida pela visão. [...] Mas os poetas não desprezam apenas os novos meios de comunicação postos a seu dispor pela técnica moderna. Também não souberam adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados. Deixaram-nos cair em desuso (a poesia narrativa, por exemplo, ou as *aucas* catalãs, antepassadas das histórias em quadrinhos)” (MELO NETO, 2006, p. 769).

Recife, reforçando a conhecida associação entre a liberdade métrica e o dinamismo da cidade:¹⁰

– Esse é o bairro dos funcionários,
inclusive extranumerários,
contratados e mensalistas
(menos os tarefeiros e diaristas).
Para lá vão os jornalistas,
os escritores e os artistas.
Ali vão também os bancários,
os mais graduados comerciários,
os pequenos boticários,
os localizados aeroviários
e os de profissões liberais
que não se liberam jamais
(MELO NETO, 1956, p. 200).

Vale lembrar, por outro lado, que Severino não fala nessa cena, já que sua presença discursiva sempre se dá por meio de uma métrica fixa, centrada em redondilhas maiores, como bem se observa em seus monólogos (“O/ meu/ no/me é/ Se/ve/ri/ņo”). Mais que isso, como aponta a didascália, o retirante não é sequer notado pelos coveiros, que expressam uma grande distinção entre eles e aquela “gente do sertão/ que desce para o litoral sem razão”:

– E esse povo lá de cima,
de Pernambuco, da Paraíba,
que vem buscar no Recife
poder morrer de velhice
encontra só, aqui chegando,
cemitérios esperando.
– Não é uma viagem o que fazem
Através de montanhas, vargens.
Aí está o seu erro:
vêm é seguindo seu próprio enterro
(MELO NETO, 1956, p. 203).

Separando o “Recife” de “Pernambuco”, o preconceito dos coveiros fica patente, forjando uma diferença espacial entre o “aqui embaixo” (“litoral”)

10 “Analogamente, podemos fazer associações entre formas de verso livre e determinadas visões de mundo. O verso livre tradicional – longo, terminado em pausa, marcado por enumerações e aliterações – lançado por Whitman e retomado em língua portuguesa por Fernando Pessoa/Álvaro de Campos e Mário de Andrade, entrou em cena juntamente com a tematização da nova realidade da urbe moderna, vista como uma cornucópia de possibilidades, com sua pletora de movimento, cor e sobretudo ruído” (BRITTO, 2014, p. 36).

e o “lá de cima” (“sertão”), que se estende na desigualdade material entre o trabalhador pobre da cidade e o migrante recém-chegado do interior. Ainda que os coveiros não tenham percebido a presença de Severino, é pelo mórbido conselho deles que o retirante, na cena seguinte, cogita o suicídio: “Na verdade, seria mais rápido/ e também muito mais barato/ que saltassem de qualquer ponte/ dentro do rio e da morte” (MELO NETO, 1956, p. 189). A suposta lógica da eficácia, exposta na solução do problema do êxodo rural por um método “mais rápido” e “muito mais barato”, não esconde o que há de perverso nesse desejo de aniquilamento do outro, possível futuro “concorrente” no mercado de trabalho precarizado. Afinal, em toda sua trajetória até a capital, Severino é sempre rondado pelo espectro da morte, aprendendo ainda no agreste que “como aqui a morte é tanta/ só é possível trabalhar/ nessas profissões que fazem/ da morte ofício ou bazar” (p. 189).

Na outra ponta, se a morte atravessa a viagem de Severino, a distinção entre “aqui” e “ali” é, para ele, relativizada já que, *a princípio*, a permanência no sertão ou a migração ao litoral não mudaria em nada seu destino: “E se somos Severinos/ iguais em tudo na vida/ morremos de morte igual/ mesma morte severina” (MELO NETO, 1956, p. 172). Todavia, o que parecia ser um cortejo para seu próprio enterro – antecipado, no meio da peça, pelas orações a outro “Finado Severino” (p. 181) – transforma-se, de súbito, numa promessa de vida nova pelo nascimento de uma criança. Ainda que o poema mantenha em aberto a decisão final de Severino, o discurso de mestre Carpina, em sua defesa intransigente em favor da vida, mesmo que “franzina” (p. 222), encerra o auto numa chave positiva que justifica, inclusive, a inversão já presente desde o título – “morte e vida”, no lugar da ordem natural de “vida e morte”.

Sem querer reduzir as tensões que se revelam no embate entre as perspectivas dos diferentes personagens, o otimismo da peça parece assentado numa visão positiva sobre o processo de modernização que então se esboçava no Brasil. Isso aparece, por exemplo, na previsão da segunda cigana que – ao contrário da primeira, que destina o recém-nascido à reposição do trabalho insalubre no manguê – enxerga um outro futuro para o menino:

Outras coisas estou vendo
é necessário que o diga:
não ficará a pescar
de jereré toda a vida.
Minha amiga se esqueceu

de dizer todas as linhas.
Não pensem que a vida dele
há de ser sempre daninha.
Enxergo daqui a planície
que marca o homem de ofício
e é 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,
coisa mais limpa que a lama
do pescador da maré
que vemos aqui, vestido
de lama da cara ao pé
(MELO NETO, 1956, p. 216).

Mesmo sem escamotear os “precipícios” da vida operária, a fala da cigana indica uma condição “mais sadia” e “mais limpa” no trabalho industrial, que poderia levar a uma mínima ascensão do futuro assalariado: “vejo coisa que o trabalho/ talvez até lhe conquiste:/ que é mudar-se destes mangues/ daqui do Capibaribe/ para um mucambo melhor/ nos mangues do Beberibe” (MELO NETO, 1956, p. 217). Nesse ponto, há mais uma clara distinção espacial, entre um “aqui” (“no mangue”) e um “ali” (“na fábrica”), convertida também em distinção temporal entre presente insalubre e futuro esperançoso. Todavia, ao contrário da cena dos coveiros, a fala da segunda cigana enfatiza a mobilidade do indivíduo que poderia, talvez, escapar de seu destino ao se proletarizar.¹¹

Ou seja, no momento mesmo da formulação das teorias econômicas da Comissão Econômica para a América Latina (Cepal), o poema cristaliza uma visão alinhada ao projeto desenvolvimentista, apontando uma resolução para Severino em termos muito próximos daqueles que seriam propostos efetivamente por Celso Furtado:

No final dos anos 1950, Furtado é feito superintendente de uma agência especial para o desenvolvimento do Nordeste, e disso sai uma espécie de subideologia nacional, que é a preocupação com o Nordeste, e o modelo de resolução do

11 Desse modo, não seria exato afirmar que “não há propriamente oposição entre os augúrios da primeira e da segunda mulher; esta, apenas, sem romper a linha contínua de miséria (‘também venho dos Egíptos/ vou *completar* a figura’), associa o futuro da criança a uma realidade que diverge não em natureza, mas somente em grau, da prevista pela outra. Pescador ou operário, a cicatriz da impureza persistirá como o traço definidor de sua existência” (SECCHIN, 2014, p. 122).

subdesenvolvimento específico dessa região, no contexto do subdesenvolvimento brasileiro, é claramente cepalino. Na Sudene, ele produz uma teoria do Nordeste. [...] É toda uma conjugação de forças sociais que vai negar o predomínio das antigas oligarquias fundiárias do Nordeste, resolvendo a questão do atraso regional, mais uma vez, por aquele caminho que a Cepal já havia apontado para os países latino-americanos: pela industrialização (OLIVEIRA, 2003, p. 49).

Não que o poema se restrinja, de maneira unívoca, a essa solução cepalista. Antes mesmo de sua chegada ao Recife, Severino se depara com os signos de uma modernização que, mantendo-o alijado, também determina a dinâmica da vida rural: o “banco”, que “já não quer financiar” (MELO NETO, 1956, p. 186) as roças de subsistência; a “vinda das usinas”, que substituem os “poucos engenhos” onde ele poderia trabalhar (p. 187); o “trato”, no qual se converte o lavrador depois de morto (p. 193). Quer dizer, se a trama da peça culmina naquela nova perspectiva aos futuros ribeirinhos, que terão uma chance de escapar do ciclo aparentemente imutável de “morte e vida”, os diálogos que Severino estabelece durante o percurso vão dando contornos, ainda que sutis, às mudanças estruturais que estavam ocorrendo no espaço agrário, cuja consolidação – podemos supor – tornaria a vida do sertanejo ainda mais “daninha”.

Com isso, nem mesmo a ideia de que esse auto conservaria um substrato folclórico se sustenta, já que o impulso do poema não é manter intacta uma questionável autenticidade da “tradição popular”, mas antes acioná-la como parte integrante da poesia moderna brasileira. Como assinala Renato Ortiz:

No caso do Brasil, pensamos que o folclore é menos uma necessidade da burguesia [como seria na Europa], mas sobretudo uma forma de saber que se associa, de início, às camadas tradicionais de origem agrária (veja-se, por exemplo, seus expoentes como Gilberto Freyre e Câmara Cascudo). De qualquer maneira persiste o elemento conservador; valoriza-se a tradição como presença do passado, todo “progresso” implicando um processo de dessacralização da sabedoria popular. Um exemplo típico dessa forma de literatura é o Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre. Concebe-se assim uma pretensa autenticidade das manifestações populares que irá radicalmente se opor a qualquer movimento de transformação da realidade social (MELO NETO, 1956, 2012, p. 71).

Ora, *Morte e vida severina* está na contramão dessa perspectiva:¹² não se trata, aqui, de explorar a “presença do passado” dos elementos

12 Não custa lembrar da *boutade* contra Gilberto Freyre, na cena de nascimento do filho de mestre Carpina: “Cada casebre se torna/ no mucambo modelar/ que tanto celebram os/ sociólogos do lugar” (MELO NETO, 1956, pp. 211-212).

agrários, mas de tensioná-la a partir de um conteúdo novo, fincado nas demandas urgentes que se constituíam naqueles anos 1950. As propostas desenvolvimentistas do Cepal, a eclosão das Ligas Camponesas¹³ e mesmo a idealização do conceito de “povo” são questões que o poema intui e até certo ponto antecipa, almejando participar concretamente do “movimento de transformação da realidade social”. Nesse sentido, valeria mencionar que a peça de João Cabral é uma das matrizes de movimentos culturais que ganhariam fôlego no início da década de 1960, como o Movimento de Cultura Popular (MCP), idealizado por Paulo Freire, durante o governo de Miguel Arraes em Pernambuco, e os Centros Populares de Cultura (CPC), vinculados à União Nacional dos Estudantes e atuantes em diversos estados do país.

Em suma, com *Morte e vida severina*, João Cabral formaliza o nexo entre a precariedade material do retirante e o surto de industrialização no Brasil dos anos 1950, indiciando o modo como o próprio processo de modernização do país estava articulado à manutenção programática de seu assim chamado “atraso” – núcleo estruturante em muitas regiões periféricas do capitalismo, que só ficaria nítido a certos setores da intelectualidade brasileira após o golpe de 1964. Ao mesmo tempo, o poema adere a um projeto que, naquele momento, ainda apenas se esboçava, confiando – em primeiro plano – na positividade inerente a certa ideia de “progresso”, generalizada entre diversos círculos:

A superação do subdesenvolvimento – o termo ganhou concreção nessa década [1950] – transformou-se em alvo difuso a ser atingido pelas “forças vivas da Nação”: de “periferia” dever-se-ia atingir, de maneira planejada, a condição de “centro”, para retomar o vocabulário dos nacionalistas. Nos anos 60, sobretudo na segunda metade, o que se verifica é a inviabilidade da fórmula, ocorrendo críticas e revisões radicais.
[...]

13 “Entre 20 e 27 de agosto do mesmo ano (1955) em que ressurgiram as Ligas Camponesas, realizou-se, em Recife, o Congresso de Salvação do Nordeste, que teve importância decisiva no desenvolvimento do movimento camponês. Tratava-se de um congresso convocado pelas personalidades e organizações mais progressistas de Pernambuco e que conseguiu reunir os mais amplos setores sociais dos nove Estados que compõem o ‘Grande Nordeste’, do Maranhão à Bahia” (MORAIS, 2012, p. 38). Segundo o mesmo autor, “Pernambuco, por ser o Estado mais importante da região, refletia claramente o conjunto de problemas sociais que afetavam o Nordeste. Em sua capital, de 600 mil habitantes – o próprio governador reconhecia – ‘250 mil pessoas vivem de biscate e pequenos furtos’. ‘Em determinadas regiões (de Pernambuco)’, devido à miséria e à depauperação, chegam a morrer 504 de cada mil crianças que nascem” (pp. 40-41).

Note-se que não se exclui da reflexão o pensamento marxista, enveredado nos anos 50 (e boa parte dos 60) nas sendas do stalinismo, e projetando no diagnóstico sobre a realidade brasileira a visão da “História em etapas” a serem cumpridas necessariamente (daí a necessidade, previamente, de uma revolução burguesa), e veiculando na atuação concreta as premissas do nacionalismo (o que dificultou sobremaneira a abertura para os problemas comuns à América Latina e ao “Terceiro Mundo”) (MOTA, 2014, p. 1950).

Uma década depois, porém, a montagem do TUCA daria uma nova conotação política à peça. Nesse momento, a recepção do público enfatizaria não o final positivo com sua promessa de vida,¹⁴ mas o centro irradiador da morte, sintetizado na cena que ficaria mais conhecida como “Funeral de um lavrador” – trecho regravado como canção autônoma no álbum *Chico Buarque de Hollanda vol. 3*, em 1968. A esperança reformista na industrialização dissolvia-se nesse canto fúnebre, cujo peso servia de metonímia para a permanência do problema agrário do latifúndio. Por outro lado, seguindo as declarações do próprio João Cabral, pode-se dizer que algo se perdeu nesse processo. Embora tenha sempre elogiado o trabalho realizado pelo TUCA, o poeta considerava, em certo sentido, *Morte e vida severina* como um poema fracassado, conforme se lê em entrevista cedida a Augusto Massi, em 1991:

Eu não falo mal de *Morte e vida severina*. O que eu digo é que o livro foi feito a pedido de Maria Clara Machado e eu tinha um prazo muito curto, de forma que é menos trabalhado. [...]. Agora, uma coisa que me decepcionou é que quando escrevi *Morte e vida severina* estava pensando nessa gente, como aquela do engenho, que não sabe ler e ficaria escutando. Quando o livro foi publicado, dei para o Vinicius [de Moraes] e ele veio com o maior entusiasmo. Eu então disse: “Olha, Vinicius, eu não escrevi esse livro para você e sim para o público analfabeto. Mas estou vendo que quem gosta do livro são os intelectuais. Para você escrevi *Uma faca só lâmina*, que é uma coisa mais difícil” Foi ingenuidade minha. *Morte e vida severina* não chega ao povo analfabeto que consome os romances de cordel (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 111).

14 Curiosamente, em entrevista a Edla van Steen, em 1981, João Cabral comentaria que, devido a essa montagem do TUCA, mudou o final da peça: “Na véspera da estreia [em Nancy], Roberto Freire e Silnei Silveira me avisaram: ‘Tomamos uma liberdade no monólogo final, que é muito pessimista e nós estamos precisando de otimismo, dividindo o monólogo em dois’ (no original só o carpina falava, o retirante não dizia nada; eu tinha deixado a coisa ambígua de propósito). O retirante diria a última parte. Aí eu fui ver e concordei com eles. Inclusive, em todas as edições posteriores, dividi o monólogo em dois porque a divisão era simétrica e eu tenho mania de simetria” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, pp. 109-110).

À distância, o poeta reforça aquela oposição entre a “facilidade” do poema “em voz alta”, de extração popular, e a “dificuldade” do poema “para ser lido em silêncio”, de feição intelectual. Não deixa de ser intrigante, todavia, que ele realize perfeitamente o que considera “difícil” e fracasse naquilo que seria supostamente “fácil”. De outra ponta, sua atenção ao “público analfabeto” modaliza as reflexões de “Da função moderna da poesia”, dando uma concreção específica àquilo que, nos anos 1950, aparecia no ensaio sob uma ideia abstrata das “condições” da “vida moderna”. Um problema, de todo modo, se mantém: se *Morte e vida severina* foi escrito por encomenda de um grupo de teatro do Rio de Janeiro, como alcançaria o público sertanejo a quem fora endereçado?

O que aqui, talvez, esteja em jogo é uma perspectiva *après-coup* da peça, cujo êxito no circuito universitário acabou revelando suas próprias contradições internas. Com sua relativa popularidade,¹⁵ reforçada pelas adaptações para cinema e televisão, *Morte e vida severina* não logrou realizar sua “presumível função”, projetada como discussão dos problemas nordestinos nos anos 1950, tornando-se parte daquele grupo de espetáculos em que se vislumbrava “certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia” (SCHWARZ, 1992, p. 80). Desse modo, o incômodo do poeta com o entusiasmo de Vinicius de Moraes reverbera algo dessa identificação que não se dá entre “Severinos”, mas entre estudantes e intelectuais.¹⁶

15 Benedito Nunes (1971, pp. 21-22) aponta que “em consequência da receptividade das plateias a esse poema [*Morte e vida severina*], sucessivas vezes editado, juntamente com outros textos do autor, e que difundiu o nome e a obra de João Cabral para além dos círculos literários, produziu-se, pela primeira vez depois de 1922, um fenômeno inédito na história da moderna poesia brasileira: a consagração popular de um poeta. Como expressão quantitativa de reconhecimento público, sem que isso signifique uma medida do conhecimento qualitativo da obra, a popularidade de Cabral, embora determinada por motivos diferentes, lembra a popularidade de românticos e parnasianos”.

16 Não custa dizer que essa identificação possui, também, um aspecto bastante positivo: “Essa cumplicidade [entre público e palco] tem, é certo, um lado fácil e tautológico; mas cria o espaço teatral – que no Brasil o teatro comercial não havia conhecido – para o argumento ativo, livre de literatice. De modo geral aliás, o conteúdo principal deste movimento terá sido uma transformação de forma, a alteração do lugar social do palco. Em continuidade com o teatro de agitação da fase Goulart, a cena e, com ela, a língua e a cultura foram despidas de sua elevação ‘essencial’, cujo aspecto ideológico, de ornamento das classes dominantes, estava a nu” (SCHWARZ, 1992, p. 81).

2.

Em 1966, na esteira do grande sucesso de *Morte e vida severina*, a equipe do TUCA encomendou uma nova peça a João Cabral, cujo título seria *A casa de farinha*. Embora tenha trabalhado com esmero nesse projeto ao longo de quase duas décadas, como atestam as anotações recentemente publicadas, o autor não conseguiu finalizar a obra. Para além dos motivos contingentes, é possível sondar uma dificuldade de ordem estética no tratamento desse material, o que talvez esclareça alguns desdobramentos da própria poesia cabralina a partir dos anos 1970.

O enredo de *A casa de farinha* mostraria o último dia dos trabalhadores de uma casa de produção de farinha de mandioca, que conversam enquanto executam suas funções específicas. Cada personagem, coletiva ou individualmente, apresentaria um ponto de vista diferente, associado ao próprio ofício:

- O conflito dramático da peça é o choque *otimismo x pessimismo*.
- No 2/3 do auto (com 2 climaxes de brigas) as *raspadoras* encarnam o otimismo e as *raladoras* o pessimismo. Elas são muitas e usarei a técnica de muitas pessoas falando, como 2 parlamentos; mas fazendo com que se choquem: não deixar os 2 grupos se falando, paralelamente, sem se chocarem.
- No 2º clímax, já com o prensador presente, este fará o *point*, a síntese (ou tentará).
- No 1/3 final do auto (com 1 clímax, o final) o choque é entre o *quebrador* e o *forneiro*, isto é, entre 2 pessoas; o *quebrador* é um otimista (saído da síntese do prensador) e o *forneiro* um pessimista (saído também da síntese do *prensador*).
- O clímax de cada discussão deve ser atingido antes da entrada dos *carregadores* dando novas notícias. Esses anúncios contradizem quem está na ofensiva da discussão e mudam em 180 graus a situação (na discussão final, os 2 estão empatados ao chegarem os *carregadores*) (MELO NETO, 2013, p. 36).

Esse embate entre otimistas e pessimistas envolveria a espera de um tal “Dr. Sudene”, que estaria para chegar de longe. Se, à primeira vista, o personagem parece ter algo de beckettiano, o próprio Cabral anota que é “preciso de qualquer maneira que não fique Godot o Dr. Sudene” (MELO NETO, 2013, p. 56). Sua presença, ainda que espectral, anunciaria uma grande transformação, a qual explicaria o motivo do fechamento da casa de farinha. Ao longo dos diálogos, os personagens discutem acerca desse motivo – aumento do aluguel, reforma da instalação, construção de uma indústria (p. 60) –, sem chegar a uma conclusão definitiva. Assim, o que em *Morte e vida severina* despontava como uma saída para a precária situação dos pescadores do mangue, em *A casa de farinha* muda de sinal,

na medida em que os personagens – mesmo sem perceber – “encontram-se ameaçados pelo desemprego iminente, fruto da lógica implacável de uma modernização, não preocupada em preparar medidas viáveis de inclusão no seu processo” (FREITAS FILHO, 2013, p. 8).

Por seu turno, essa mudança de perspectiva incidiria na própria poética de João Cabral, cujo rigor construtivo estrutura-se a partir de uma confiança assertiva naquele projeto de modernização que, pela planificação racional, esquadriharia o “mundo justo”, que “nenhum véu encobre”. Se assim fosse, a partir de meados dos anos 1960, a firmeza da poesia cabralina ganharia fissuras internas, que imporiam uma estranha oscilação entre a defesa reiterada do ideário construtivo e o desencanto diante de suas realizações concretas – forma que se tornaria perceptível de um modo mais consequente a partir de *Museu de tudo*.

Um pouco antes de desistir definitivamente do projeto de *A casa de farinha*, João Cabral publica o *Auto do frade* (1984), outro poema pensado, como indica o subtítulo, para ser “ouvido”. Entretanto, uma diferença sutil chama atenção: se *Morte e vida severina* é um “poema em voz alta”, *Auto do frade* é caracterizado como um “poema para vozes”. Essa sinalização da multiplicidade das vozes no poema dos anos 1980 já revela uma novidade da peça: se, antes, as falas eram apenas de personagens de extração popular – os retirantes, os coveiros, as ciganas, os pescadores, as raspadoras, as raladoras etc. –, no *Auto do frade* temos agora outros estratos em disputa, muitas vezes coletivizados como coro. Por seu turno, a substituição de “em” por “para” no subtítulo talvez sugira outra diferença entre os dois autos – como se, em *Morte e vida severina*, a vocalização estivesse entranhada na própria composição, enquanto, em o *Auto do frade*, a composição se projetasse em direção à vocalização.¹⁷

Além da “gente nas calçadas”, o poema dá voz ao clero, à justiça, a várias patentes da hierarquia militar e ao próprio frei Caneca. Tudo ocorre em 13 de janeiro de 1825, o último dia de vida do frade, o primeiro dos onze condenados à morte – após a derrota da Confederação do Equador pelas

17 Esse raciocínio baseia-se, à sua maneira, na leitura de Alfredo Bosi (2003, p. 148), para quem o *Auto do frade* se constitui formalmente entre a aspiração construtiva da “geometria” e a profusão múltipla das “vozes”: “Se a geometria do texto, visto como um todo, circunscreve o *Auto* e lhe sofreia o passo, criando um clima de préstimo fúnebre [...], as vozes da tessitura abrem os canais da História e do sujeito, deixando irromper o *pathos* do poeta dramaturgo e a sua consciência ideológica”.

forças do Império – a ter sua pena executada.¹⁸ Como observa Antonio Carlos Secchin, a despeito dessa quantidade de vozes, o protagonista de *Auto do frade* “parece falar apenas consigo mesmo, infenso ao clamor e à comiseração popular” (SECCHIN, 2014, p. 316). Mais que isso, o crítico aponta certo anacronismo¹⁹ nos monólogos de frei Caneca, que o aproximariam do próprio ideário cabralino:

O frade verbaliza *avant la lettre* valores disseminados na obra do poeta. Isso se parenteia no endosso ao estado de vigília e, mais, na atenção concedida ao outro; no elogio da claridade; no mergulho sensorial no mundo, em especial através da visão (SECCHIN, 2014, p. 320).

Esse deliberado anacronismo é um recurso conhecido, comumente utilizado no teatro.²⁰ Dessa feita, vale destacar que tal recuo histórico não é arbitrário: a retomada da reflexão sobre o processo de independência, que teve em Pernambuco um foco republicano de revolta contra o reinado de D. João VI, em 1817, e contra o império de D. Pedro I, em 1824, se dá numa peça publicada no início da década de 1980, momento da chamada transição democrática, tensionada pelas medidas de controle da própria ditadura civil-militar brasileira.²¹ Desse modo, o acontecimento histórico se projeta no debate contemporâneo, o que poderia ser lido como um novo impulso de intervenção pública do poeta – em termos diversos, contudo, da forma já bem codificada pela crítica em *Morte e vida severina*.

18 Todas as informações históricas sobre frei Caneca e as revoluções pernambucanas do início do século XIX foram retiradas do trabalho de Evaldo Cabral de Mello (2001).

19 Esse anacronismo escancara-se, por exemplo, nos comentários do frade sobre artistas modernos, que só surgiriam um século depois: “como o branco sobre branco/ que Malevitch nos pinta/ e com os ovos de Brancusi/ largados pelas esquinas?” (MELO NETO, 1984, pp. 56-57).

20 “A literalização do teatro por meio de enunciações, cartazes, letreiros [...] vai (e deve) ‘roubar o palco de suas sensações materiais’. Brecht avança na mesma direção ao ponderar se os acontecimentos apresentados pelo ator épico não deveriam ser previamente conhecidos. ‘Nesse caso, a princípio, os eventos históricos seriam os mais adequados’. Também aqui algumas liberdades seriam inevitáveis, como enfatizar não as grandes decisões que estão nas linhas de fuga da expectativa, mas o incomensurável, o singular” (BENJAMIN, 2017, p. 16). Isso não significa, por outro lado, que o *Auto do frade* seja uma peça propriamente épica, ainda que Cabral incorpore certos elementos brechtianos em sua obra teatral.

21 “No caso da transição brasileira para a democracia, a ilusão de que a ‘transição’ ocorreu sem crise foi reforçada por ela ter ocorrido sem ruptura institucional. Isso foi facilitado, é claro, porque o próprio regime, através de suas autoridades, tomou antes iniciativas para reformá-lo.” (SALLUM JR., 2015, p. 234).

Segundo Evaldo Cabral de Mello, os liberais pernambucanos estavam mais ou menos alinhados ao processo de independência, embora não escondessem o receio diante da tensa negociação da Constituinte de 1824:

Ao passo que as manifestações imperiais davam garantias de Constituinte livre, os amigos ministeriais defendiam o princípio segundo o qual ela estaria limitada pelo ato de aclamação do imperador, de modo que seus poderes derivavam não da nação, mas de d. Pedro. [...]

Na sua polêmica contra *O Regulador Brasileiro*, do Rio de Janeiro, frei Caneca aprofundará a análise do que se passava no Rio tanto no plano do debate constitucional como no da ação política. O jornal defendia uma “democracia relativa”, isto é, “uma Constituição acomodada às circunstâncias morais dos povos e sistema da sua educação política”, em que o poder Executivo contaria com o veto absoluto, com a iniciativa das leis e com o comando da Força Armada, ademais de nomear os membros da Câmara Alta (MELLO, 2001, pp. 41-42).

A semelhança, ainda que inevitavelmente difusa, entre esse período conturbado do início do Império e a transição democrática que se consolidava, de maneira gradual, com a lei da anistia e o retorno ao pluripartidarismo é certamente um conteúdo que ainda precisa ser explorado em *Auto do frade*. Por ora, sem aprofundar essa questão, valeria tecer mais alguns rápidos comentários sobre a peça, a fim de futuramente desenvolvê-los de maneira mais oportuna.

Em primeiro lugar, como aponta Arnaldo Saraiva (2014, p. 41), “apesar de vir depois, o *Auto do frade* nem de perto nem de longe tem tido o sucesso ou a repercussão de *Morte e vida severina*, ‘auto de natal pernambucano’ muito editado, representado e cantado”. Ora, é no mínimo curiosa essa falta de interesse pela peça de 1984 – afinal, João Cabral de Melo Neto gozava de um grande prestígio no meio intelectual e artístico. Além disso, em 1981, sob a direção de Walter Avancini, a rede Globo produziu uma versão televisiva de *Morte e vida severina* que teve boa repercussão, o que poderia ajudar na divulgação da nova obra. Ademais, o *Auto do frade* foi um livro provavelmente bem distribuído, contando com duas edições ainda em 1984: a primeira da José Olympio e a segunda da Nova Fronteira. Por outro lado, o próprio poeta parecia pouco disposto a defender seu “poema para vozes” como peça de teatro, declarando em diversas entrevistas que o *Auto do frade* fora planejado para o cinema:

O Auto do frade, que é o último dia do frei Caneca, eu acho que aquilo daria um filme extraordinário, eu sugeri a diversos cineastas, e nenhum se interessou em fazer o filme. Ai, eu transformei aquilo num auto, mas você percebe que aquilo

é mais um filme do que um auto, propriamente. Tem mais cenário de cinema (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 118).

Ainda que essa distinção formal entre teatro e cinema – *a rigor* – não se sustente,²² o problema de fundo permanece: Por que, afinal, nenhum cineasta resolveu filmar o poema cabralino, aos moldes, por exemplo, de *Os inconfidentes*, lançado em 1972 por Joaquim Pedro de Andrade? Mais uma vez, sem desconsiderar os elementos fortuitos, é possível sondar as razões para esse outro “fracasso” do grande poeta, já que o *Auto do frade* não recebeu muita atenção nem mesmo entre os principais estudiosos de sua obra.

Se *Morte e vida severina* alinhava-se à ideologia desenvolvimentista, nos anos 1950, e à resistência cultural contra a ditadura, nos anos 1960, a perspectiva do *Auto do frade* parece destoar do clima de otimismo gerado pela abertura democrática nos anos 1980, apartando-se, desde a composição histórica, do entusiasmo pelo seu próprio tempo para melhor comentá-lo criticamente.²³ Se é verdade que o vocabulário anacrônico de frei Caneca coaduna-se ao repertório de João Cabral, é preciso ressaltar o aspecto melancólico de seu discurso, cujo projeto de emancipação não se realizou – ou, melhor dizendo, não se realizou nos termos que ele defendera:

[...]
Eu era um ponto qualquer
na planície sem medida,
em que as coisas recortadas
pareciam mais precisas,
Mais lavadas, mais dispostas
segundo clara justiça.

22 Como assinala Walter Benjamin (2017, p. 15), as “formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas – tanto do cinema quanto do rádio. Ele está à altura da técnica”. Portanto, nada impede, *a priori*, que um poema pensado para cinema seja montado em teatro. Na outra ponta, é interessante frisar que o próprio João Cabral já se mostrava atento a essas “novas formas técnicas” desde, pelo menos, a década de 1950, como vimos nos excertos de “Da função moderna da poesia”.

23 Caberia perguntar se há nesse gesto cabralino algo daquela visão de Giorgio Agamben (2009, pp. 62-63) em “O que é o contemporâneo?": “O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente de seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição de contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...]. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”.

Era tão clara a planície
tão justas as coisas via.
que uma cidade solar
pensei que construiria.
Nunca pensei que tal mundo
com sermões o implantaria.
Sei que traçar no papel
é mais fácil que na vida.
Sei que o mundo jamais é
a página pura e passiva.
O mundo não é uma folha
de papel, receptiva:
o mundo tem alma autônoma,
é de alma inquieta e explosiva.
Mas o sol me deu a ideia
De um mundo claro algum dia.
Risco nesse papel praia,
em sua brancura crítica
que exige sempre a justeza
em qualquer caligrafia;
que exige que as coisas nele
sejam de linhas precisas;
e que não faz diferença
entre a justeza e a justiça
(MELO NETO, 1984, pp. 34-35).

Não seria possível ler, na confissão do frade, também uma reflexão metalinguística do poeta,²⁴ comentando os limites de seu próprio projeto? A manutenção das rimas toantes (“medIdA”/ “preclAs”/ “justIçA”/ “vIA”) e do vocabulário cabralino (“clara justiça”, “cidade solar”, “linhas precisas”) desenvolvem uma espécie de *revisão* interna dessa poesia, uma vez que a planificação das “coisas recortadas”, que estariam assim “mais lavadas, mais dispostas”, não levou o “mundo” a um tempo de “justeza” e “justiça”, mantendo, porém, seu traçado na “página pura e passiva”. Ou seja, a certeza na potência emancipadora da racionalidade construtiva – forjada na obra do poeta desde *O engenheiro*, de 1945 – dá mostras, aqui, de um imprevisto desencantamento. Afinal, se o engenheiro projetava o

24 “Para não falar de si com imediatez, por repudiar o abismo das primitivas reiterações do ‘eu morto’, Cabral exorciza o quanto pode a primeira pessoa, transferindo-a astutamente para bocas outras que possam representá-lo: poetas, ficcionistas, pintores, escultores, arquitetos, desenhistas, sociólogos e outros que, com nomes próprios, encarnam uma cumplicidade de formas e conceitos” (VILLAÇA, 1996, p. 154).

“mundo justo” como um desenho planejado,²⁵ o frei, com a distância de um século, ressaltará que o “mundo não é uma folha/ de papel, receptiva”.

Isso não significa, entretanto, que João Cabral tenha simplesmente abdicado de seu projeto. Se assim fosse, o *Auto do frade* sequer existiria. Quer dizer, o abandono da racionalidade construtiva imporá ao poeta uma outra gama de formulações – ou, talvez, lhe impusesse o silêncio –, o que não se verifica em seus livros da década de 1980. O que se vislumbra, antes, é uma nova aposta em seu antigo anseio de concreção, cujo resultado é aquela oscilação entre reafirmação e desconfiança quanto ao ideário que norteia toda a obra. Ainda que o processo histórico tenha colocado essa racionalidade em crise, é possível antever um ponto de fuga que, deslocando para o futuro uma emancipação a qual, antes, parecia iminente, permite que o poema indague: “Debaixo dessa luz crua,/ sob um sol que cai de cima/ e é justo até com talvezes/ e até mesmo todavias,/ quem sabe um dia virá/ uma civil geometria?” (MELO NETO, 1984, p. 53).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, pp. 25-54.
- ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Biblioteca Nacional, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão). In: *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017, pp. 11-21.
- BOSI, Alfredo. *O Auto do frade: as vozes e a geometria*. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, pp. 145-154.
- BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *eLyra*, n. 3, 2014, pp. 27-41. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>>.
- CADERNOS de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. São Paulo/Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva: 2006[1963], pp. 77-88.

25 “O lápis, o esquadro, o papel;/ o desenho, o projeto, o número:/ o engenheiro pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre” (MELO NETO, 1956, p. 114).

- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.
Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.
- FREITAS FILHO, Armando. O caso da casa de farinha. In: MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Org. Inez Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, pp. 7-13.
- MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- MELO NETO, João Cabral de. *Auto do frade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006[1954], pp. 767-770.
- MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Org. Inez Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- MELLO, Evaldo Cabral de. Frei caneca ou a outra independência. In: *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. Org. Evaldo Cabral de Mello. São Paulo: Ed. 34, 2001, pp. 11-48.
- MORAIS, Clodomir Santos de. História das Ligas Camponesas do Brasil (1969). In: STEDILE, João Pedro. (Org.). *A questão agrária no Brasil: história e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012, pp. 21-76.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- OLIVEIRA, Francisco de. Celso Furtado e o pensamento econômico brasileiro. In: *A navegação venturosa: ensaios sobre Celso Furtado*. São Paulo: Boitempo, 2003, pp. 39-54.
- OLIVEIRA, Marly de. João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, pp. 15-24.
- OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

- SALLUM JR, Brasílio. Notas sobre a (re)democratização. In: ALONSO, Angela; DOLHNIKOFF, Miriam (Orgs.). *1964: do golpe à democracia*. São Paulo: Hedra, 2015, pp. 233-246.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: CITCEM/ FLUP/ Ed. Afrontamento, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 61-92.
- SECHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SIMPÓSIO O golpe de 1964 e a cultura brasileira*. Mesa sobre poesia, composta por Beatriz Moraes Vieira e Iumna Maria Simon. FFLCH-USP, set. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K5_a-5jD080>.
- VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, pp. 143-169.

Recebido: 2/12/2019

Aceito: 13/2/2020

Publicado: 22/6/2020