

BRAZ PINTO JUNIOR

**ALUSÃO E INTERTEXTO: A DINÂMICA DA APROPRIAÇÃO EM *MORTE E VIDA*
*SEVERINA***

CURITIBA
2008

BRAZ PINTO JUNIOR

**ALUSÃO E INTERTEXTO: A DINÂMICA DA APROPRIAÇÃO EM *MORTE E VIDA*
*SEVERINA***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati

CURITIBA
2008

TERMO DE APROVAÇÃO

BRAZ PINTO JUNIOR

ALUSÃO E INTERTEXTO: A DINÂMICA DA APROPRIAÇÃO EM *MORTE E VIDA SEVERINA*

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Anna Stegh Camati

Profa. Dra. Maria Cristina de Souza

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo

Curitiba, 21 de julho de 2008.

Para Fernanda e Maria Fernanda.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade - Uniandrade, principalmente a minha orientadora, professora Dra. Anna Stegh Camati, pelo imenso apoio, consideração, compreensão e amizade incomparáveis.

Aos membros das bancas de Qualificação e Defesa, Dra. Maria Cristina de Souza (UTFPR), Dra. Cristiane Busato Smith (Uniandrade) e Dra. Mail Marques de Azevedo (Uniandrade), pelo auxílio nos momentos decisivos desse processo; e à coordenadora do Mestrado, Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

À Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR), pela colaboração e por ter emprestado seus conhecimentos e sua tese, e aos professores Dr. José Vasconcelos (Uniandrade) e Dr. José Endoença Martins (Uniandrade) pelo aconselhamento e dedicação durante as aulas.

Aos meus pais, familiares, colegas e amigos que me ajudaram de alguma forma.

À minha querida esposa Fernanda por ter me incentivado sempre e acreditado em mim e a minha filha Maria Fernanda por ser a alegria de nossa vida.

A Deus.

— É tão belo como a soca
que o canavial multiplica.
— Belo porque é uma porta
abrindo-se em mais saídas.
— Belo como a última onda
que o fim do mar sempre adia.
— É tão belo como as ondas
em sua adição infinita.

— Belo porque tem do novo
a surpresa e a alegria.
— Belo como a coisa nova
na prateleira até então vazia.
— Como qualquer coisa nova
inaugurando o seu dia.
— Ou como o caderno novo
quando a gente o principia.

— 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.

João Cabral de Melo Neto – *Morte e vida severina*

SUMÁRIO

LISTAS.....	viii
RESUMO.....	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUÇÃO.....	1
1 MORTE E VIDA SEVERINA: O CLÁSSICO, HISTÓRIA E HISTORICIZAÇÃO.....	8
2 INTERTEXTUALIDADES: ALUSÃO LITERÁRIA E PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO.....	28
3 A POESIA DE JOÃO CABRAL CRIA SEUS PRECURSORES.....	41
4 ELEMENTOS CLÁSSICOS EM MORTE E VIDA SEVERINA.....	60
5 RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE MORTE E VIDA SEVERINA E HAMLET, DE WILLIAM SHAKESPEARE.....	72
5.1 CENAS DE COVEIROS.....	87
5.2 QUADROS DE MORTE LAMACENTA.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	117
ANEXOS	
ANEXO I: THE HOLLOW MEN (OS HOMENS OCOS).....	124
ANEXO II: ALTO DO TRAPUÁ.....	134
ANEXO III: THE GRAVEYARD SCENE (HAMLET ACT V, SCENE I).....	138
ANEXO IV: POEMAS DE CEMITÉRIO.....	170
ANEXO V: VELÓRIO DE UM COMENDADOR.....	181
ANEXO VI: CRIME NA CALLE RELATOR.....	188

LISTAS

ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: MONTAGEM DE <i>MORTE E VIDA SEVERINA</i> NO TUCA, 1965.....	
18	
FIGURA 2: ADAPTAÇÃO DE <i>MORTE E VIDA SEVERINA</i> PARA A TV, 1981.....	
19	
FIGURA 3: CENA DO FILME <i>APOCALYPSE NOW</i> , 1979.....	
49	
FIGURA 4 CARANGUEJEIRAS, 1968.....	
57	
FIGURA 5: FIM DA REVOLTA CAMPONESA, 1381.....	
84	
FIGURA 6: “OPHELIA” DE MILLAIS, 1851-1852.....	105
FIGURA 7: ENTALHE DE FRANCESCO BARTOLEZZI, 1794.....	109

GRÁFICOS

GRÁFICO 1: ESTRUTURA ALEGÓRICA CLÁSSICA.....	63
GRÁFICO 2: ESTRUTURA ALEGÓRICA EM <i>MORTE E VIDA SEVERINA</i>	64
GRÁFICO 3: SOCIEDADES ESTRATIFICADAS.....	82

RESUMO

Desde sua estréia no palco em 1965, o drama poético *Morte e vida severina* é considerado um clássico do teatro brasileiro. João Cabral de Melo Neto, um dos maiores poetas brasileiros da “Geração de 1945”, estabelece, no “auto de natal pernambucano”, um diálogo não somente com as fontes ibéricas, mas com a tradição poética de contextos anglófonos. Sua obra, composta sempre de forma equilibrada e coerente, mescla tanto elementos populares e clássicos quanto gêneros diferentes como poesia e teatro, e permite múltiplas leituras e interpretações. A partir da ampliação dos conceitos de ‘texto’ e ‘adaptação’ na contemporaneidade, este estudo contempla o redimensionamento do poema dramático *Morte e vida severina* não apenas pelo viés sociológico, mas também por suas características estéticas. Os processos criativos de Cabral, calcados na dinâmica da apropriação textual, um procedimento complexo, dialógico e multidirecional, e a revisão crítica ou auto-reflexividade de sua obra, são os temas da nossa análise, que procura estabelecer, da perspectiva da estética da recepção, um diálogo entre *Morte e vida severina* e *Hamlet* de Shakespeare, com especial atenção para a “cena dos coveiros”, um architexto que Cabral inscreve no cenário do sertão nordestino, além de outros textos do cânone literário de língua inglesa como *O coração das trevas*, de Joseph Conrad, e o poema “Os homens ocios”, de T. S. Eliot. O diálogo via de mão dupla que se processa no entrecruzamento das duas culturas: da transição entre o feudalismo em declínio e o capitalismo emergente, em Shakespeare, e do sertão “medieval” cabralino, sugere pontos de contato entre os textos dos dois poetas, cujos discursos assumem posturas críticas sobre questões como a estratificação social e a permanência das estruturas de poder responsáveis pelas precárias condições de sobrevivência do homem de ontem e de hoje.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Drama. Intertextualidade. João Cabral de Melo Neto. Shakespeare. Apropriação.

ABSTRACT

Since its theatrical première in 1965, the verse drama *Morte e vida severina* (Death and Life of a Severino) has achieved classical status in Brazilian theatre. João Cabral de Melo Neto, a major Brazilian poet of the “1945 Generation”, establishes, in the “auto de natal pernambucano” (Nativity Auto of Pernambuco), a dialogue not only with the Iberian sources, but also with poetic traditions of Anglophone contexts. His work, which shows a concern for poetics and the disciplined use of language, mixing popular and classic elements, and different genres such as poetry and drama, permits multiple readings and interpretations. Departing from contemporaneous critical concepts responsible for the enlarged definitions of the terms ‘text’ and ‘adaptation’, this study engages in a redimensioning of the verse play *Morte e vida severina* not only from a sociological perspective, but also from an aesthetic point of view. The creative processes of Cabral, which include the dynamics of textual appropriation, a complex, dialogical and multilevelled procedure, and the critical revision and auto-reflexivity of his work are part of the thematic strands of our analysis which strives to establish, from a reader-response perspective, a dialogue between *Morte e vida severina* and Shakespeare’s *Hamlet*, mainly the graveyard scene, an architext which Cabral inscribes into the scenery of the Brazilian backlands, besides other texts from the Anglophone canon, such as Conrad’s *Heart of Darkness* and T. S. Eliot’s “The Hollow Men”. The dialogue established at the intersection of two different cultures suggests points of convergence between the discourse of Shakespeare, who reflects on feudalism in decline and emergent capitalism, and Cabral’s discourse, who offers insights on the medieval conditions of Northeast Brazil: both of them assume critical postures against social stratification and the permanence of power structures which were and are responsible for the precariousness of survival conditions then and now.

KEY WORDS: Poetry. Drama. Intertextuality. João Cabral de Melo Neto. Shakespeare. Appropriation.

INTRODUÇÃO

Sigamos então, tu e eu,
Enquanto o poente no céu se estende
Como um paciente anestesiado sobre a mesa [...]

T. S. Eliot – *A canção de amor de J. Alfred Prufrock* [Trad. Ivan Junqueira]

O cadáver que plantaste no ano passado em teu jardim
Já começou a brotar? Dará flores este ano?
Ou foi a imprevista geada que o perturbou em seu leito?
Mantém o Cão à distância, esse amigo do homem,
Ou ele virá com suas unhas outra vez desenterrá-lo!
Tu! Hypocrite lecteur! – mon semblable –, mon frère!

T. S. Eliot – *A terra desolada* [Trad. Ivan Junqueira]

Escrito por João Cabral de Melo Neto [1920-1999] entre 1954 e 1955, o poema *Morte e vida severina*¹ é uma resposta poética, segundo o autor, ao quadro de degradação social há muito estabelecido no Nordeste brasileiro. Como peça teatral, o texto só pôde ser representado pela primeira vez em 1965, na histórica montagem dos estudantes do Teatro da Universidade Católica TUCA da PUC-SP, e figura entre os mais conhecidos e admirados de nossa literatura dramática tanto no Brasil como no exterior [premiado, inclusive, no Festival de Nice, na França].

O texto, publicado juntamente com os poemas que formam o conjunto intitulado *Paisagem com figuras*, em 1966, na coletânea *Duas Águas*, faz parte da chamada “segunda água” da poesia de Cabral, que, a partir da publicação de *O cão sem plumas* (1950), passaria, segundo a crítica especializada, de uma poesia de “expressão de estados oníricos e de vigília, em que se mesclam emoções, afetividades e consciência do próprio fazer poético” a “uma poesia mais transitiva e, por assim dizer, social” (BARBOSA, 2001, p. 9), voltando definitivamente o olhar a

¹Os títulos de poemas citados nesse trabalho são grafados em itálico e não entre aspas, por considerarmos cada um deles como uma obra completa e não como capítulos avulsos em uma publicação.

questões, inicialmente, ambientadas no cenário sócio-cultural nordestino e, mais tarde, no binômio Nordeste-Espanha.

Embora façam parte dessa “vertente”, além de *Morte e vida severina*, e *O Cão Sem Plumaz*, diversos poemas de períodos posteriores, os quais têm em comum sempre a relação com aspectos exteriores ao universo do poema e a opção por um modelo antilírico de poesia, João Cabral jamais excluirá de seu trabalho a pesquisa formal e o rigor poético, presentes em sua obra desde a juventude.

Considerado um drama poético, em que a dramaticidade é expressa por meio do ritmo e da linguagem, essencialmente concreta, e dos elementos de contundência, intertextuais e “metafísicos” da poesia de João Cabral; seria difícil imaginar *Morte e vida severina* sem personagens construídos de maneira tão singular, ou habitando um universo diferente daquele criado pelo poeta pernambucano para o drama do retirante e sua odisséia com destino a Recife.

Desde sua estréia, *Morte e vida severina* parece ter recebido o título de clássico brasileiro do teatro e da literatura, talvez pelo fato de João Cabral estabelecer um jogo com a tradição ou porque mescla em um mesmo texto diversos gêneros numa forma de expressão híbrida, que viria mais tarde a chamar de “poemas para vozes”.

Em um de seus poucos ensaios, intitulado “A inspiração e o trabalho de arte” (MELO NETO, 1994, p. 723-737), publicado no capítulo “Poesia e composição” de sua *Obra completa* pela Editora Nova Aguilar, João Cabral descreve dois modos tidos como distintos de entender o processo de criação poética, um que prioriza o trabalho racional e outro que valoriza a espontaneidade do autor. Radicalizar, tanto numa quanto em outra postura, é uma atitude de preconceito diante da arte e,

segundo ele, o autor de hoje corre o risco de acabar falando “sozinho” de “si mesmo”.

Uma maneira de evitar que isso ocorra, sugerida por João Cabral, é o exercício de uma poesia que tenha como fim maior o fenômeno da comunicação. A opção pela expressão de valores, idéias e identidades, e pelo diálogo com outras obras e autores pode ser interpretada sob a perspectiva da pós-modernidade, problematizada no célebre ensaio “Tradição e talento individual” de T. S. Eliot.

E é como consequência dessa ênfase na comunicabilidade do poema – manifesta principalmente em poemas cênicos como *Morte e vida severina*: auto de natal pernambucano, ou nos chamados poemas “para vozes”, resultado de experiências com linguagens diversas como a prosa, o teatro ou as artes plásticas – que nasce a poesia de Cabral, capaz de encontrar sua maior contundência justamente nos limites semióticos da palavra, exaurida ou saturada de significados, imagens ou idéias.

No que diz respeito ao equilíbrio entre conteúdo e forma e à interação com uma tradição ampla que remonta a Shakespeare e outros autores desde a Antigüidade até os contemporâneos, o “auto” cabralino pode ser considerado uma obra bem sucedida, sobretudo se levarmos em conta sua atualidade e a capacidade do autor de expressar um universo particular e ao mesmo tempo universal.

Analisar apenas o enredo ou a trajetória do protagonista ou de seus pares, debruçar nossa leitura sobre as implicações morais do ambiente representado no texto ou na filosofia que permeia o universo dramático da obra-prima de João Cabral de Melo Neto, pode ser um trabalho muito gratificante; entretanto, *Morte e vida severina* também merece ser estudado por conta de características como forma,

estrutura e relação com a tradição que fazem do poema um exemplo da expansão experimentada pela poesia brasileira no último século.

Os processos criativos de Cabral, calcados na dinâmica da apropriação textual, um procedimento complexo, dialógico e multidirecional, e a revisão crítica ou auto-reflexividade de sua obra, são temas da nossa análise que procura estabelecer, da perspectiva da estética da recepção, um diálogo entre *Morte e vida severina* e o *Hamlet* de Shakespeare, principalmente a cena dos caveiros ou do cemitério [Ato V, cena I], um architexto que Cabral inscreve no cenário nordestino.

Tendo em vista o espírito de permanência como descrito por Eliot em “Tradição e talento Individual” (ELIOT, 1972, p. 47-59), podemos encontrar em certos poemas mais do que a expressão de subjetividades, o questionamento e a reflexão sobre um tema ou uma visão-de-mundo prévios.

Para tanto, faz-se necessário compreender os meandros do texto, suas inúmeras alusões e o processo da “reciclagem”. Será a “estética do fragmento” apenas uma saída fácil para a sensação muitas vezes incomoda do *déjà dit* pós-moderno ou reside nessa maneira de fazer poesia, um conhecimento milenar esquecido sob camadas e mais camadas de pseudo-originalidade, jazendo sob o peso da musa romântica, como jaz o paciente do *Prufrock* (ELIOT, 2004, p. 49) estático sobre uma mesa?

Ao examinarmos nosso “paciente”, ou seja, nosso texto, e o identificarmos como fazendo parte de amplas redes intertextuais, por vezes, corremos o risco de nos depararmos com um “cadáver”, resultado do processo de dissecação textual.

No desenvolvimento desse trabalho, um cadáver em especial chama nossa atenção. Não se trata de um defunto qualquer, mas daquele de que nos fala Eliot no final da primeira parte de *A terra desolada*: “O cadáver que plantaste no ano

passado em teu jardim/ Já começou a brotar? Dará flores este ano?” (ELIOT, 2004, p. 143). A questão suscitada pelo poeta serve para que procedendo à “autópsia” cuidadosa de textos considerados “mumificados” [os clássicos], encontremos respaldo para o nascimento de outros mais recentes, cuja vitalidade e força podem servir inclusive para ressuscitar outros mais antigos.

Morte e vida severina e seus defuntos, coveiros e enterros são a chave que pretendemos utilizar para revitalizar textos como o *Hamlet* de Shakespeare, tecendo intertextualidades, compondo conexões, percebendo o processo de criação intelectual de Cabral como um legítimo jogo entre a tradição e o talento, bem ao estilo eliotiano.

No primeiro capítulo dessa dissertação, pretendemos conceber um panorama histórico da peça *Morte e vida severina*, analisar seu contexto e os motivos pelos quais o texto pode ser considerado um clássico do teatro brasileiro. Além disso, pretendemos delimitar algumas abordagens teóricas que possam servir para entendermos o processo de historicização dos clássicos.

Utilizamos, no segundo capítulo, como embasamento para nossa abordagem e considerações críticas as teorias de Linda Hutcheon (2006), sobre a adaptação de obras já conhecidas; de Ziva Ben-Porat (1976) a respeito da alusão literária; além de textos teóricos de Silvano Santiago (2007) e Anne Ubersfeld (2002), o primeiro politizado, preocupado com questões identitárias, a segunda mais pragmática: “como ler os clássicos na contemporaneidade?”.

No terceiro capítulo, apresentamos a poesia de Cabral como um processo de criação de seus próprios precursores. Demonstraremos como *Morte e vida severina* pode ser associado a outros textos da literatura ocidental como *Os homens ociosos* de Eliot e *O coração das trevas* de Conrad.

Em seguida, no quarto capítulo, a leitura do texto de Cabral com especial atenção aos elementos clássicos presentes na estrutura como a alegoria natalina, a narrativa *in medias res* e o final *deus ex machina* pode contribuir para uma melhor compreensão das relações com o *Hamlet* shakespeariano.

A comparação propriamente dita entre os dois textos se processará no quinto capítulo desse trabalho, quando traçaremos um paralelo entre o destino do príncipe Hamlet, que ao nascer já recebe por imposição a tarefa de vingar a morte do pai, e a sina de Severino, retirante que busca na migração um sentido para “vingar” uma existência à beira da indigência. Nessa fase do nosso trabalho, buscaremos subsídios na obra dos dois autores no intuito de demonstrar similaridades semânticas ou estruturais que sirvam para corroborar as ligações temáticas existentes.

Entre as similaridades temáticas e semânticas a serem destacadas está, sem dúvida, o comprometimento que ambos os textos têm com as questões históricas e políticas de suas contemporaneidades, revitalizadas hoje em leituras historicizantes. João Cabral, assim como Shakespeare, parece ter construído um texto em que a função política e o caráter humanista interagem com o rigor formal.

Dentre as diversas versões da obra shakespeariana, escolhemos como referência para nossa análise, a versão do *Quarto II* de *Hamlet* [*The Tragical History of Hamlet, prince of Denmark*] – publicada pela primeira vez entre 1604 e 1605 – da editora Thomson Learning, por se tratar de uma edição com notas explicativas e de comparação com outras versões. Em casos em que a versão do *Quarto II* não ofereça respaldo para nossa análise utilizaremos também as versões do *Quarto I* de 1603 e do *Folio I* de 1623, também publicadas pela *Arden Shakespeare*.

Com relação às traduções, como as de que dispomos não parecem contemplar todos os sentidos que pretendemos demonstrar nesse trabalho, optamos por utilizar nossa própria tradução para o *Hamlet*.

Alguns textos de João Cabral que, a exemplo de *Morte e vida severina*, apresentam proximidade com a leitura intertextual empregada nesse trabalho foram elencados nos apêndices dessa dissertação. Trata-se apenas de uma pequena amostra do potencial interpretativo que esse trabalho estabelece e da frequência com que Cabral faz alusões à obra shakespeariana e, notadamente, a *Hamlet*.

1 MORTE E VIDA SEVERINA: O CLÁSSICO, HISTÓRIA E HISTORICIZAÇÃO

Não há morte da arte. Ela vai apenas se adaptar aos novos meios de comunicação. E ao se adaptar, a arte não está renunciando a nada. Está apenas se tornando contemporânea.

Depoimento de João Cabral a Alfredo Bosi – *Cadernos de Literatura Brasileira*

Desde sua publicação na década de 50 e, principalmente, a partir de sua estréia no palco em 1965, *Morte e vida severina* tem sido fonte de estudos e debates a respeito de seu caráter político, de sua aproximação com a cultura popular nordestina e de seu comprometimento com o rigor formal de João Cabral de Melo Neto.

O poema, considerado por Manuel G. Simões, o ápice do estilo apolical iniciado em *O cão sem plumas* de 1950 e desenvolvido no chamado “tríptico do rio”² (SIMÕES, 2000, p. 100), deve ser Interpretado, segundo Benedito Nunes, como a personalização do epos de *O rio*, poema de 1953 (NUNES & MÜLLER, 2007, p. 59). Podemos defini-lo ainda como um “drama poético” moderno, conforme o conceito apresentado por T. S. Eliot em seu ensaio *Poesia e drama*³, por mesclar em uma mesma composição expressa em verso elementos próprios dos gêneros épico e dramático.

No “auto”, o ritmo da narração é construído pela alternância entre os monólogos do narrador-protagonista Severino e os diálogos deste com personagens alegóricos que vão surgindo em seu caminho ao longo da peça. Ao narrar sua

²Também João Alexandre Barbosa (2001, p. 38-49) considera um tríptico o conjunto composto por *O cão sem plumas* [1949-1950], *O rio* [1953], e *Morte e vida severina* [1954-1955].

³O ensaio “Poetry and Drama” escrito em 1951, no qual o autor inglês defende a utilização do verso em textos para o palco [Ver CLARK, 1983, p. 460-70].

“história”, Severino tem como ponto de partida um dos principais fenômenos sociais da região: o problema do êxodo rural.

—O meu nome é Severino,
 não tenho outro de pia.
 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. (MVS, p. 171)⁴

Severino pertence a uma coletividade cuja própria existência se apresenta de maneira comum, uniforme: “quanto mais se define, menos se individualiza, pois seus traços biográficos são sempre partilhados por outros homens” (SECCHIN, 1999, p. 107). Por mais que tente se individualizar, Severino, sempre compartilhará

⁴Todas as citações da obra cabralina nesse trabalho são excertos da edição da *Obra Completa* de João Cabral de Melo Neto organizada por Marly de Oliveira, publicada pela Editora Nova Aguilar do Rio de Janeiro em 1994. Quando se tratar do poema *Morte e vida severina* utilizaremos a sigla MVS, seguida dos números das páginas em que aparecem na referida edição. Para outros poemas do autor, porém, manteremos a descrição padrão (MELO NETO, 1994) também seguida das indicações de páginas.

com outros seres homônimos, filhos de Marias e Zacarias, sua existência à beira da indigência. Sua identidade coletiva é incapaz de fazer parte de uma História [com “h” maiúsculo] e, muitas vezes, sua sina tende a se tornar apenas curiosidade para uma sociedade alheia ao seu *modus vivendi*, quando muito, objeto de estudo de análises demográficas ou conjunto de dados estatísticos sobre a seca e suas conseqüências.

[...] no Consulado [de Barcelona], leu num informativo econômico-financeiro sobre níveis de expectativa de vida. Na cidade do Recife, a expectativa de vida era de 28 anos de idade; na Índia, 29 anos. [...] O poeta considerou que todo o mundo se comovia com a Índia e não com o Recife, apesar da inferioridade estatística. [...] *Morte e vida severina* é antes estilizado, adaptado ao teatro; apresenta o símbolo pelo qual o retirante se retira sozinho e, além disso, não se retira porque houve uma seca, mas porque a seca é permanente e ele não tem possibilidades no local. É, assim, o retirante de uma terra seca, diferentemente do que ocorre na *Bagaceira* ou no *Quinze* de Raquel de Queirós, ou ainda nas *Vidas Secas* de Graciliano, em que sobrevém uma seca, motivando a retirada. (FREIXEIRO, 1971, p. 188-189)

Mesmo na morte, a possibilidade de se distinguir dos demais é para Severino, algo improvável. A “morte severina”, embora assuma diferentes formas [de pobreza, de doença, de emboscada], é sempre a “mesma morte”: “morte igual”. A afirmação do nada, a negação suprema da existência que, mesmo em vida já dá seus sinais de que está a caminho, manifesta por meio de privação, fome, doença e guerra.

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).
(MVS, p. 171-172)

A impossibilidade de individualização, no entanto, não deve ser interpretada como uma falha de caráter, mas sim como o principal traço de fluidez da identidade severina que, por não se tratar de ninguém em especial, se permite passar por “todos” ou “qualquer um”, inclusive o leitor [ou a audiência], em uma relação de cumplicidade expressa: “Somos muitos severinos / iguais em tudo na vida” (MVS, p. 171).

E é esse Severino que durante sua peregrinação, migrando para Recife em companhia do Capibaribe, desenvolve uma reflexão a respeito da vida, da morte e do poder. Seu encontro com o Carpina, já nos mangues recifenses, irá servir de intensificação do clímax trágico da peça, coincidindo com o momento em que o retirante pensa em pôr um fim na agonia de sua vida severina.

— Seu José, mestre carpina,
que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída:
a de saltar, numa noite,

fora da ponte e da vida?

(MVS, p. 195)

O suicídio cogitado por Severino, no entanto, de fato não chega a se concretizar, pois o nascimento de uma criança, o filho do morador do mangue, traz um novo alento para o viajante.

— Compadre José, compadre,
que na relva estais deitado:
conversais e não sabeis
que vosso filho é chegado?
Estais aí conversando
em vossa prosa entretida:
não sabeis que vosso filho
saltou para dentro da vida?
Saltou para dentro da vida
ao dar o primeiro grito;
e estais aí conversando;
pois sabeis que ele é nascido.

(MVS, p. 195)

E é justamente nesse momento que o enunciado retórico do texto passa a se organizar propondo uma espécie de inversão da ordem natural dos acontecimentos, nascimento, vida e morte; passando a ser representado no sentido oposto, “morte-vida”. A transformação do universo alegórico do texto passa pela substituição de figuras de morte, aridez ou putrefação por metáforas que representam vitalidade e restauração, espécie de alegoria natalina tardia, porém, subjacente à estrutura do “auto” desde o título: *Morte e vida severina*.

Curiosamente, o ápice da peça coincide com o “distanciamento” retórico que pretende transformar o nascimento de um novo indivíduo comum, mais um Severino indigente, em um grande acontecimento, capaz de assumir proporções míticas e até

mesmo desafiar o poderio da natureza [e da sociedade!] e suas inabaláveis construções de morte.

— Todo o céu e a terra
 lhe cantam louvor.
 Foi por ele que a maré
 esta noite não baixou.
 — Foi por ele que a maré
 fez parar o seu motor:
 a lama ficou coberta
 e o mau-cheiro não voou.
 — E a alfazema do sargaço,
 ácida, desinfetante,
 veio varrer nossas ruas
 enviada do mar distante.
 — E a língua seca de esponja
 que tem o vento terral
 veio enxugar a umidade
 do encharcado lamaçal.
 (MVS, p. 195-196)

Diante da “resposta” do nascimento de um ser tão desprovido de riquezas, um menino no meio do manguezal, Severino não encontra mais motivos para desistir. Como ator-espectador, no presépio natural composto pelo recém-nascido em meio a caranguejos e plantas do mangue, age como se entendesse o sentido da própria jornada sublinhando o valor da vida, por mais singela que esta possa ser: “uma vida severina”.

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.
(MVS, p. 202)

Por seu final, segundo o autor, propositalmente ambíguo – para que “as pessoas tirem e consigam mostrar suas posições” (ATHAYDE, 2000, p. 108) –, *Morte e vida severina* pode ser lido como um convite à reflexão a respeito da condição severina [leia-se humana] na perspectiva de um possível dialogismo entre vida e morte.

Considerado por Alfredo Bosi como o poema longo do autor mais “equilibrado entre rigor formal e temática participante” (BOSI, 2002, p. 471) e, segundo o próprio autor, uma homenagem à tradição poética ibérica e aos autores populares do Nordeste, *Morte e vida severina* mescla em sua estrutura gêneros como o auto religioso e o cordel, além de elementos da prosa:

Pesquisei num livro sobre o folclore pernambucano, publicado no início do século, de autoria de Pereira da Costa. Eu era consciente de que não tinha tendência para o teatro, não sabia criar diálogos no sentido de polêmica. Meus diálogos vão sempre na mesma direção, são paralelos. Observe o episódio das pessoas defronte do cadáver: todos trazem uma imagem para a mesma coisa. A cena do nascimento, com outras palavras, está em Pereira da Costa. “Compadre que na relva está deitado” é transposição desse folclorista, pois no Capibaribe há lama, e não grama. “Todo o céu e terra lhe cantam louvor” também é literal do antigo pastoril pernambucano. O louvor das belezas do recém-nascido e os presentes que ganha existem no pastoril. As duas ciganas estão em Pereira da Costa, mas uma era otimista e a outra, pessimista. Eu só alterei as belezas e os presentes, e pus as

duas ciganas pessimistas. Com *Morte e vida severina*, quis prestar uma homenagem a todas as literaturas ibéricas. Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão. O encontro com os cantores de incelências é típico do Nordeste. Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severino antes do menino nascer obedece o modelo da tensão galega. (Depoimento de João Cabral de Melo Neto citado em SECCHIN, 1999, p. 330)⁵

Retratando a aridez das paisagens do Agreste, onde a narrativa se inicia, e do Sertão de longe rememorado, *Morte e vida severina* descreve o roteiro da “viagem” do retirante ao longo do corredor natural do rio Capibaribe, que corta o Estado de Pernambuco, no sentido nordeste-leste, da fictícia Serra da Costela nos limites com o Estado da Paraíba⁶ aos mangues de Recife.

No texto, João Cabral de Melo Neto constrói em verso um estilo narrativo que explora a relação entre homem e paisagem. O topônimo “da Costela”, um exemplo da integração entre homem e natureza, utilizado por João Cabral, parece acentuar o caráter de aridez desse tipo de paisagem e do ser humano que a habita. A conotação é de magreza, do que se pode apreender a fome, enfatizada por vocábulos como “magra” ou “ossuda”, adjetivos com os quais Severino se refere à terra da qual é oriundo.

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,

⁵Devemos observar que em nenhuma de suas entrevistas João Cabral faz qualquer referência a intertextualidades entre *Morte e vida severina* e *Hamlet* ou outras obras de Shakespeare. Mas sua admiração pelo bardo inglês torna-se evidente quando afirma, por exemplo, “Inclassificável é o Shakespeare, capaz de escrever a comédia mais engraçada e a tragédia mais trágica” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1996, p. 23).

⁶A nascente do rio fica na verdade na Serra do Jacarará, agreste pernambucano, nas proximidades do município de Poção-PE (SAKAMOTO, 2002, p. 277).

vivendo na mesma serra
 magra e ossuda em que eu vivia.(MVS, p. 171)

O texto foi escrito entre 1954 e 1955 sob encomenda de Maria Clara Machado, que teria pedido ao autor um auto de Natal. O pedido, que à época lhe pareceu não possibilitar nenhuma “originalidade”, serviu muito mais como pretexto para falar da “obsessão de todo nordestino”, nas palavras do próprio Cabral:

Qual é a obsessão de todo nordestino? O problema dos retirantes. O Recife é o depósito da miséria de todo o Nordeste. O paraibano não emigra para João Pessoa, mas para o Recife; o alagoano emigra para o Recife; o rio-grandense-do-norte emigra para Recife. Todos esperam melhorar de vida e só encontram coisas desagradáveis. (...) A Maria Clara não quis montar o espetáculo. Quando fui publicar *Duas Águas*⁷, poesia completa até 1956, e o livro estava pequeno, resolvi incluir o auto como poema. Tirei as marcações – entra, sai, faz, diz, essa coisa toda. Cada diálogo foi transmarcado com o tracinho, mas não se vê quem o está dizendo. É um monólogo-diálogo. (Depoimento de João Cabral de Melo Neto citado em ATHAYDE, 2000, p. 109)

Mas o “auto” ainda permaneceria desconhecido do grande público até sua histórica montagem de 1965, pelo grupo de estudantes do Teatro Universitário da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O espetáculo, com direção de Silnei Siqueira e produção de Roberto Freire, estreou em 11 de setembro com música de Francisco Buarque de Hollanda.

Na véspera da estréia, o Roberto Freire e o Silnei Siqueira 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

⁷Segundo Barbosa (2001, p. 38-49) o título da coletânea *Duas Águas*, uma alusão às casas simples do Nordeste, sugere a divisão da poesia de Cabral em duas vertentes: a da poesia mais preocupada com a metalinguagem e a expressão [poemas até 1947] e a outra de uma poesia mais transitiva e social [da qual faz parte *Morte e vida severina*].

todas as edições posteriores, dividi o monólogo em dois porque a divisão era simétrica e eu tenho mania de simetria (Depoimento de João Cabral de Melo Neto citado em ATAHYDE, 2000, p. 109-110)

O momento para a estréia do texto no palco não poderia ter sido melhor. O contexto do teatro brasileiro em 1965 ainda se apresentava praticável a uma temática engajada dessa envergadura⁸, talvez mais do que o da década de 50, quando o texto havia sido concebido, época em que Cabral enfrentou represálias por seu suposto envolvimento com o Partido Comunista, haja vista que, em 1952, chegou a ser afastado por dois anos do cargo de diplomata.⁹

A precariedade material é assumida pela concepção da encenação, assinada por Silnei Siqueira, e pela cenografia de José Ferrara. A construção da cena parte do trabalho dos atores: com movimentos ondulantes de braços, imitam o canavial batido pelo vento; dois atores, com os braços abertos, figuram a casa e a janela onde a personagem dialoga; procissões, levando redes e ferramentas de trabalho, cruzam todo o tempo o espaço cênico - um pequeno praticável sinuoso recoberto com sacos de estopa. A iluminação tira partido das sombras, projetadas no ciclorama. Muito do encanto da montagem provém da música de Chico Buarque, que ressalta a dureza dos versos do autor ou a pulsação rítmica e melódica com que estão construídos. (ITAÚ CULTURAL, 2008)

⁸O recrudescimento da censura viria somente em 13 de dezembro de 1968 com o AI-5.

⁹Em 1952, após a interceptação da correspondência entre Cabral e o colega diplomata Paulo Cotrim Rodrigues Pereira, a *Tribuna da Imprensa*, jornal antigetulista dirigido por Carlos Lacerda publica acusações de que funcionários do Governo estariam envolvidos com comunistas. O resultado foi um ato do presidente Getúlio Vargas, “baseado em parecer do secretário-geral do Conselho de Segurança Nacional, general Caiado de Castro” que punha em disponibilidade, além de Cabral, “os diplomatas Amaury Banhos Porto de Oliveira, Antônio Houaiss, Jatyr de Almeida Rodrigues e Paulo Cotrim Rodrigues Pereira”. Mais tarde, após mandato de segurança impetrado por Cabral pedindo a anulação do processo e repercussão do caso no âmbito do Itamaraty, o caso vai parar no Supremo Tribunal Federal. Mais tarde, o mesmo jornal, que antes o atacara, passa a publicar notícias a seu favor. Cabral só é reintegrado às funções de diplomata em 1954 (CASTELLO, 2005, p. 116-121).



Figura 7: Montagem de Morte e vida severina no TUCA, 1965.

O espetáculo logo se tornaria um sucesso de público e crítica, principalmente por seu mote engajado e pela riqueza poética que, no palco, assumiria ares de ritual, levando os espectadores [e leitores] a compartilhar de um universo mítico e, ao mesmo tempo, “realista”.

Após bem-sucedida carreira em São Paulo e outras cidades, o espetáculo parte para a França, em 1966, obtendo o primeiro lugar no Festival de Nancy. A encenação recebe verdadeira aclamação, deslocando-se em seguida para o Théâtre des Nations, Paris, estendendo-se por mais 50 dias. Porto e Lisboa, em Portugal, são igualmente visitadas, aumentando o prestígio do espetáculo e do grupo realizador, que é convidado a encenar outro espetáculo para o Festival, resultando em *O&A*, mimodrama de Roberto Freire, apresentado no ano seguinte. (ITAÚ CULTURAL, 2008)

Morte e vida severina seria, ainda na década de 60, traduzido para outros idiomas, tornar-se-ia ópera no México em 1968, e ganharia adaptações para a grande tela em 1976, com direção de Zelito Vianna, e para a TV em 1981, com produção da Rede Globo, dirigida por Walter Avancini.



Figura 8: Adaptação para a TV em 1981, dir. Walter Avancini.

No caso específico da adaptação para a televisão em 1981, a opção dos produtores foi por um arranjo visual, ao mesmo tempo singelo e contundente, ambientado em cenários reais e com figurantes da própria região.

[U]m espetáculo no qual a profundidade, a pungência e a verdade geraram uma linguagem artística rara na televisão brasileira. Saíram do vídeo as luzes da alegoria, substituídas por cores reais do nordeste brasileiro, onde mocambo é mocambo, e não cenografia, lama é lama, miséria é miséria, inaugurando assim uma nova estética da aspereza [...] (GLOBO VÍDEO, 1981)

Um texto com tal repercussão não demoraria a ganhar o adjetivo de “clássico” confirmando a previsão de Décio de Almeida Prado:

O poema ganha alta estatura no panorama da literatura brasileira, tendo o crítico Décio de Almeida Prado, na crítica ao espetáculo [estréia de 1965], afirmado que o poema "tende a tornar-se rapidamente para o nosso século aquilo que *O Navio Negreiro* foi para o século dezenove". (PRADO, 1987, p. 100)

Na medida em que alcançava lugar de destaque na intelectualidade nacional, superando obstáculos e artifícios comuns em tempos de censura, *Morte e vida severina* e, por extensão toda a obra de João Cabral, passariam a ser lidos por críticos conceituados, responsáveis pela construção de uma sólida fortuna crítica¹⁰, contribuindo para o surgimento de certa “aura” ideológico-interpretativa que acompanha o texto desde então.

A propósito de *Morte e vida severina*, tenho ouvido falar imenso em preocupação formal, mas a grande maioria das pessoas que a ela alude tomam essa preocupação como sinônimo de acabamento. Ora, não é isso. Ao escrever o poema apenas pretendi encontrar a forma válida para dizer aquilo que queria. Trata-se de uma peça destinada ao povo. O verso utilizado só poderia ser o popular, aquele que encontramos nos romances e romanceiros. Do verso bíblico, claudeliano, é que nunca poderia lançar mão. Já alguém viu o povo fazer modinha ou samba em decassílabos?... Se utilizasse outra linguagem, se tivesse posto alexandrinos na boca de um retirante analfabeto, teria caído na oratória, no requinte e não atingiria o objetivo em vista. O povo só sente o romanceiro popular. Outra coisa, não. É claro que o poeta deve ter a preocupação de ir melhorando sempre a qualidade do texto, de modo que o povo se habitue a formas de expressão cada vez mais evoluídas. Deve ser o escritor a dar o primeiro passo com vistas a um encontro com as massas populares, acompanhando-as depois na sua ascensão cultural (Depoimento de João Cabral de Melo Neto citado em ATHAYDE, 2000, 105.106).

¹⁰Sobre a Fortuna crítica da obra cabralina, ver INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1996, p. 110-130 e MELO NETO, 1994 p. 34-38.

A despeito das afirmações de seu autor sobre a singeleza do texto: “Foi a coisa mais relaxada que escrevi” (Citado em ATHAYDE, 2000, p. 110) e a insistência de João Cabral de que não se procurasse no texto mais do que um retrato das agruras de certa etnia indigente, procurou-se, com o passar do tempo, estabelecer uma relação de certa hierarquia entre o texto e seus leitores, elevando-o à categoria de clássico.

Esse *status* muito tem contribuído para a divulgação do texto para as novas gerações de leitores [ou espectadores]. Seja na sala de aula ou nas montagens de teatro amador, *Morte e vida severina* é quase sempre, a porta de entrada para a obra de João Cabral ou o pano de fundo para discussões sócio-políticas subjetivas, focadas no caráter político e no sucesso extraordinário do texto. Muitas leituras, no entanto, tendem mesmo a descartar sua literariedade preocupadas apenas em “levantar bandeiras”, reduzindo a importância da expressão dramática na obra de Cabral.

Seria essa espécie de cristalização interpretativa um dos inconvenientes de ser considerado um clássico?

A definição do conceito de clássico é, por si mesma, uma tarefa bastante complexa. De acordo com Antoine Compagnon (1999), na historiografia literária, vários autores têm se empenhado na tentativa de conceituar o clássico, porém, quase sempre o que conseguem é estabelecer um conceito subjetivo e limitado pelo contexto cultural das diversas épocas. O clássico tende, no entanto a sobreviver às diversas classificações, visto que “transcende todos os paradoxos e todas as tensões: entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre o local e o global, entre a tradição e a originalidade, entre a forma e o conteúdo (COMPAGNON, 1999, p. 235)”.

Os conceitos de clássico, de maneira geral, esbarram em obstáculos que implicam em juízos de valor. Em outras palavras, um texto somente pode ser entendido como clássico à medida que preencha determinados requisitos de conteúdo ou forma estabelecidos, por sua vez, com base em parâmetros culturais forjados ao longo do tempo. A decisão cabe geralmente a determinado grupo dotado da faculdade de escolher um texto entre muitos outros.

A decisão de enquadrar o texto em um modelo classissizante de pensamento consiste em enquadrá-lo também em uma visão-de-mundo eurocêntrica, ocidental ou universal como querem alguns. O status de clássico surge, porém, para justificar determinadas escolhas ou gostos e uma obra só pode ser considerada clássica se conceitualmente não se contrapuser a isso.

No caso de *Morte e vida severina*, do ponto de vista formal, o texto pode tranqüilamente servir de decalque para esse modelo universalizante e clássico de poesia, visto que mescla, à temática engajada e à linguagem regional, características ancestrais como o uso de redondilhas e construções alegóricas tradicionais.

Devemos lembrar, porém, que o conteúdo e o caráter subversivos do texto em nada facilitariam sua entrada na galeria dos clássicos, tornando necessário seu enquadramento inicial como peça de menor valor literário, texto inacabado ou de segunda ordem¹¹. Até mesmo sua assimilação pelas massas populares, segundo Cabral, não chega a ser tão intensa quanto deveria, permanecendo restrita ao campo intelectual de discussões; o que limita as representações da obra a uma determinada leitura “poética” e “singela”, com ares de mitologia, numa espécie de

¹¹O próprio Cabral parece, em entrevistas, desviar a atenção de *Morte e vida severina* para outros textos seus, segundo ele, mais densos, lançando sobre o “auto” o rótulo de obra “relaxada” ou “poema fracassado”, por não atingir as massas [o que num primeiro momento era a intenção de Cabral] (ATHAYDE, 2000, p. 110), ou ainda uma “experiência de infância” rememorada (ATHAYDE, 2000, p. 208), talvez por receio de revelar o verdadeiro caráter de questionamento da peça.

locus amoenus ideológico que com o tempo fez com que o texto perdesse sua importância e fosse considerado, por alguns, “menos expressivo” se comparado a outras obras do autor.

Eu tenho a impressão de que [*Morte e vida severina*] é um poema fracassado. Escrevi para esse leitor ou auditor do romanceiro de cordel, para esse Brasil de pouca cultura, e esse Brasil nunca manifestou nenhum interesse por ele. Quem manifestou interesse por ele foi o Brasil das capitais, o Brasil que vai aos teatros. Foi um grande mal-entendido. Quem gosta dele é gente para quem eu não escrevi. E a gente para quem eu escrevi nunca tomou conhecimento dele. (Depoimento de João Cabral de Melo Neto citado em ATHAYDE, 2000, p. 110)

Pensar que *Morte e vida severina* é um texto fraco ou datado é o mesmo que vincular o conceito de clássico a uma certa elite literária, muitas vezes rebuscada demais para ser compreendida por leitores comuns. Talvez essa tendência é que seja datada ou carente de respaldo teórico.

Segundo Anne Ubersfeld, ao revestirmos um texto do passado com certa aura de objeto canônico podemos criar paradoxalmente um entrave interpretativo já que, de forma paralela ao “surgimento” de um clássico, a tendência é que surja também uma versão de leitura definitiva, acadêmica, dotada de autoridade inquestionável, rígida, clássica, embora, muitas vezes datada, presa a uma determinada escola ou contexto: “museológica” (UBERSFELD, 2002, p. 08-36).

A autora, ao tratar do problema da encenação de textos clássicos, sugere ainda que, para que não se limite o valor artístico e o potencial interpretativo de um texto, as leituras construídas ao longo de anos e cristalizadas sob a forma de discurso oficial devam ser consideradas apenas como a base para outras interpretações. Essas novas leituras, por sua vez, naturalmente servem a interesses teórico-práticos contemporâneos. Como exemplo dessa nova modalidade de leitura,

podemos pensar em encenações que mesclam ao caráter “canônico” do texto elementos que o atualizem ou mesmo que nasçam no intuito de dessacralizar determinada obra (UBERSFELD, 2002, p. 08-36).

Neste sentido, convém lembrar ainda que, por maior que seja o esforço de um leitor ou encenador em manter-se fiel a determinada visão considerada apropriada ou correta para determinado texto, a noção de leitura tradicional ou clássica não passa de um mito. Um texto não poderia ter apenas uma única leitura, mesmo para leitores que vivessem na época em que o texto foi escrito, ainda que para cada texto houvesse um leitor modelo.

Em lugar de uma única leitura padrão, o que se dá em cada contato com um texto é um processo de atualização crítica, recontextualização, adaptação, ou historicização, como denomina Ubersfeld.

Historicizar os clássicos é ler a história em 3 níveis:

- o referente histórico do escritor, e o trabalho de análise seria pesquisar qual é, para o autor, a *questão fundamental* [...];
- a história de ontem, as tradições de leitura e, nessa perspectiva examinar não apenas a história das formas teatrais [...], mas também a problemática [...], para compreender através de que camada de sentido nos chega o texto clássico;
- a história de hoje, na qual pode ser localizado ou construído o sentido que *para nós* dará vida ao texto. (UBERSFELD, 2002, p. 24-25) [Grifo da autora]

Jan Kott, em *Shakespeare nosso contemporâneo*, trata da questão do clássico e daquilo que ele tem a nos dizer tempos após ter sido escrito. Esse processo de historicização é esmiuçado pelo autor ao tomar como exemplo as montagens das peças de Shakespeare adaptadas à conjuntura político-cultural polonesa do contexto da Guerra Fria.

Hamlet comporta muitos temas: a política, a violência e a moral, a discussão sobre a divergência entre teoria e prática, sobre os fins últimos e o sentido da vida; é uma

tragédia de amor, bem como um drama familiar, nacional, filosófico, escatológico e metafísico. Tudo o que quisermos! E, além do mais, inclui uma profunda análise psicológica, uma intriga sangrenta, um duelo, uma grande carnificina. Pode-se escolher. Mas é preciso saber o que se escolhe, e por quê. (KOTT, 2003, p. 70-71)

O autor trata do jovem Hamlet, não apenas como o “herdeiro que busca a vingança porque seu pai foi assassinado”, mas como o protagonista ambíguo, para quem a vingança fora imposta e que deve aceitar “essa situação”, mas ao mesmo tempo revoltar-se contra ela. Em sua visão contemporânea da peça de Shakespeare, Kott cita Stanislas Wyspianski, para quem Hamlet seria um “pobre rapaz, com um livro na mão”.

Cada um dos Hamlets tem um livro na mão. Mas qual é o livro lido pelo Hamlet de hoje? O Hamlet do espetáculo cracoviano, do final do outono de 1956, lia apenas jornais. Bradava que “a Dinamarca é uma prisão” e queria consertar o mundo. Era um ideólogo revoltado, consumia-se inteiramente na ação. O Hamlet do ano de 1959 já se mostra consumido pela dúvida. Voltou a ser o “rapaz triste, com um livro na mão...”. Como nos é fácil imaginá-lo de pulôver escuro e *jeans*! O livro que segura não é mais Montaigne, mas Sartre, Camus, ou ainda Kafka. Fez seus estudos em Paris, Bruxelas, ou talvez até, como o verdadeiro Hamlet, em Wittembrg. Retornou à Polônia há cerca de três ou quatro anos. Tem muitas dúvidas de que o mundo possa reduzir-se a um pequeno número de teoremas simples. Às vezes é atormentado pela idéia de um absurdo fundamental da existência. (KOTT, 2003, p. 78-79)

Kott sente a necessidade de definir qual o novo livro empunhado por Hamlet em cada montagem, ou em outras palavras, quais os valores que acompanhariam cada leitura, em cada época ou contexto cultural, na opinião de cada leitor. O texto historicizado torna-se, portanto, contemporâneo de cada um de seus leitores.

O que Kott e Ubersfeld defendem é justamente a adaptação de cada obra à realidade de forma similar ao processo de escrita desempenhado pelo autor quando da configuração do texto. Para o caso de *Morte e vida severina* tanto quanto para o

de *Hamlet*, podemos compreender a necessidade de estabelecermos leituras desvinculadas das tradicionais e criar nosso próprio roteiro de interpretação do clássico.

Nossa experiência com o texto define uma trajetória para essa linha interpretativa que passa pelas noções de intertextualidade, apropriação, adaptação e reescritura. Podemos associar à concepção apresentada por Ubersfeld para leitura e representação de textos clássicos, em certo sentido, a noção de intertextualidade. Em relações entre textos também pode ser estabelecido um processo de historicização, como forma de recontextualização, atualização ou adaptação de textos anteriores a um contexto diferente sob a forma de outro texto.

Em *Morte e vida severina*, a historicização deve ser tomada não apenas como possível, mas, compulsória. Um texto que nasce do contato com uma determinada realidade, de forma memorial, deve permanecer sendo lido e atualizado pelo contato com a realidade. E é exatamente essa a justificativa para a proliferação de montagens do auto, por companhias e grupos amadores e estudantis brasileiros e de outros países, em circunstâncias e cenários variados.

O próprio João Cabral, que parece perceber essa necessidade de atualização, historiciza o texto ao reeditá-lo em 1966 em uma nova coletânea dedicada a Rubem Braga e Fernando Sabino: *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*¹². A coletânea reapresenta a obra cabralina por meio de seus textos mais populares. São textos escritos para tomar parte em um processo dinâmico, possibilitando múltiplas leituras, independentes e passíveis de manifestação em outras dimensões que não a do texto escrito, no palco ou no cinema, por exemplo, em processos de tradução ou adaptação intersemióticas.

¹²A 1ª edição de 1966 (pela Editora Sabiá) incluía *Morte e vida severina*, *O rio* e *Dois parlamentos*. Em 1994 Cabral reedita a mesma coletânea, agora também com o *Auto do Frade* que recebe o nome de *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*.

A questão da historicização pode ser estendida, ainda, para o âmbito relacional do texto de João Cabral com a obra de outros autores, o que justificaria relacionarmos *Morte e vida severina* a textos pertencentes a uma determinada tradição. Podemos estabelecer, inclusive, ligações com obras e autores canônicos, como Shakespeare, que podem, por sua vez, servir de reforço para a tese de um *Morte e vida severina* clássico.

Em outras palavras, o texto poderia ser considerado tanto partindo de uma perspectiva pragmática – pelo uso que se faz dele [montagens, estudos direcionados, valorização como ícone cultural] – quanto de outra mais formalista – com base no caráter estético-literário propriamente dito [estrutura poética, construção simbólica, intertextualidade com outras obras] – uma obra de grande valor literário.

2 INTERTEXTUALIDADES: ALUSÃO LITERÁRIA E PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO E APROPRIAÇÃO

*Cuando usted vaya al Norte, señor,
vaya a la mina “La Despreciada”,
y pregunte por el maestro Huerta.
Desde lejos no verá nada,
Sino los grises arenales,
Luego, verá las estructuras,
El andarivel, los desmontes.
Las fatigas, los sufrimientos
No se ven, están bajo tierra
moviéndose, rompiendo seres,
o bien descansan, extendidos,
transformándose silenciosos.*

Pablo Neruda – “El maestro Huerta
(De la mina ‘La Despreciada’, Antofagasta)” – Canto General

O sentido de intertextualidade, como o apresentado por Julia Kristeva, ultrapassa o senso comum de uma “crítica das fontes”, devendo ser entendido como o processo de “transposição de um ou vários sistemas de signos em outro”, ou seja, todo e qualquer texto pode ser lido como parte de um processo em que sua relação com outro[s] texto[s] manifesta-se de forma crítica e não como simples tributo (JENNY, 1979, p. 13).

Do diálogo entre um texto e seus pares, os quais hipoteticamente lhe serviriam como pré-textos, é que nasce o caráter crítico da intertextualidade. Não se trata, portanto de uma colagem despreocupada de recortes de outras obras, mas sim de um **arranjo único** para elementos de procedência diversa, o que, do ponto de vista hermenêutico, seria a grande contribuição da nova obra para temas e estruturas já utilizados, ou ainda o resgate de valores universais, se considerarmos o processo como uma via de mão dupla, em que tanto o novo texto como seus modelos saem ganhando.

Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define. Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa negação. (JENNY, 1979, p. 5)

Ao relacionarmos uma obra literária com seus modelos apreendemos seu sentido e tornamos possível sua leitura como parte de um sistema bem mais abrangente, sem que para isso seja preciso apagar-lhe as cores e sotaques locais.

O texto, assim concebido, constitui-se como peça de grande valor em que a apropriação de estruturas ou conteúdos pré-existentes e sua reformulação contribui, por sua vez, para a construção de outros modelos literários.

Na pós-modernidade, seguindo uma tendência de relativização dos conceitos, pode-se conceber a reciclagem e a apropriação como estéticas baseadas no jogo entre o “eu e o outro” ou na diluição da noção romântica de autoria com base em teorias como a apresentada por Barthes e outros autores da Estética da Recepção.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, p. 68-69)

O próprio conceito de alusão literária, conforme é descrito por Ziva Ben-Porat, exemplifica esse caráter relativista da teoria. Podemos perceber que contemporaneamente o que se entende por significado propriamente dito não pode ser concebido *a priori*. Em seu lugar podemos imaginar um conjunto abstrato de

possibilidades, que ao serem ressaltadas pela ativação simultânea de referentes concretos dão uma idéia de sentido.

Alusões literárias são, portanto, as manifestações concretas de sentido. As marcas de intertextualidade presentes em determinados textos é que servem de guia para que o leitor possa atribuir sentido a sua leitura e construir sua própria versão do que está lendo.

Referir-se ao *Hamlet* de Shakespeare pelo nome do herói é uma maneira direta de representação da peça (ou do próprio herói); mas é ainda uma forma indireta de referir-se à indecisão, covardia *versus* heroísmo, ou a contemplação do suicídio. Esses, porém, são alguns dos elementos relevantes para o entendimento da alusão de T. S. Eliot ao Hamlet em “A Canção de Amor de J. Alfred Prufrock”. (BEN-PORAT, 1976, p. 109)^{13 e 14}

A partir do exemplo de Ben-Porat do Prufrock eliotiano, podemos entender como a apropriação de determinados elementos já utilizados em textos antigos, ou a alusão a eles, pode contribuir para enriquecer a leitura de obras modernas tanto quanto os novos textos podem servir para revitalizar os anteriores. *Hamlet* nos ajuda a ler o *Prufrock* [trecho citado abaixo], ao passo que este pelo simples fato de mencionar o outro, também pode nos instigar a reler Shakespeare com um outro olhar, certamente, mais crítico.

Não! Eu não sou o Príncipe Hamlet, nem pretendi sê-lo.

¹³Todas as citações de obras estrangeiras sem versão para o português ou trechos de obras cuja tradução por outros autores não coincida com o sentido que pretendemos empregar nesse trabalho serão por nós apresentadas em tradução própria e acompanhadas pela forma original no rodapé da página.

¹⁴“Referring to Shakespeare’s *Hamlet* by the hero’s name is a rather direct representation of the play (or the hero); but it is an indirect way of referring to indecision, cowardice vs. heroism, or the contemplation of suicide. These, however, are some of the elements relevant to the actualization of T. S. Eliot’s allusion to *Hamlet* in ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’” (BEN-PORAT, 1976, p. 109).

Sou um laçao, o que irá fazer
 Progredir a ação, iniciar uma ou duas cenas,
 Aconselhar o príncipe; sem dúvida, um simples instrumento,
 Respeitador, contente de ser útil,
 Político, prudente e metuculoso;
 Cheio de máximas, mas um tanto obtuso;
 Por vezes, de fato, quase ridículo –
 Quase. Por vezes, o Bobo. (ELIOT, 2005, p. 55)¹⁵

Numa linha muito próxima à de Ben-Porat, Julie Sanders, ao analisar os processos de adaptação e apropriação considera ambos como ressignificações de obras anteriores, em que pode ou não haver interesse em preservar certos traços filiais com outros autores.

Uma adaptação aponta para uma relação formal com um texto fonte ou original; uma versão cinematográfica do *Hamlet* de Shakespeare, por exemplo, embora claramente reinterpretada por meio do esforço conjunto da equipe: diretor, roteirista, atores e das demandas gerais da transposição do palco para a película, continua a ser ostensivamente *Hamlet*, uma versão específica, apesar de ter sido estruturada em circunstâncias temporais e de gênero diferentes daquelas do seminal contexto cultural. Por outro lado, a apropriação frequentemente escolhe um caminho bem mais decisivo que vai da formatação da fonte até o produto ou domínio cultural completamente novo. Isso pode ou não envolver uma alteração de gênero e pode ainda requerer uma justaposição intelectual de (pelo menos) um texto contra o outro, o que para nós é central para as experiências de leitura e fruição. Porém o texto ou textos objeto(s) da apropriação nem sempre são facilmente identificáveis ou recebem crédito como no processo adaptativo. Surgem

¹⁵“No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
 Am an attendant lord, one that will do
 To swell a progress, start a scene or two,
 Advise the prince; no doubt, an easy tool,
 Deferential, glad to be of use,
 Politic, cautious, and meticulous;
 Full of high sentence, but a bit obtuse;
 At time, indeed, almost ridiculous –
 Almost, at times, the Fool” (ELIOT, 2005, p. 55).

num contexto bem menos restrito que o evidenciado no caso da versão filmada de uma peça canônica. (SANDERS, 2006, p. 26)¹⁶

Segundo Sanders, a apropriação, por vezes, pode ser vista como recurso menor, principalmente quando pensamos no conceito usual que temos de paródia, por exemplo, geralmente associado a algo sem o devido acabamento, baseado em fragmentos, certa subversão da forma “original”, rebaixamento (SANDERS, 2006, p. 26-41).

Nessa linha conceitual surgem termos mais elaborados que os do senso comum como usurpação, traição, desmitificação e até mesmo “transluciferação” como o criado por Haroldo de Campos, poeta e tradutor brasileiro que traduziu, entre outras obras, o *Fausto* de Goethe (CAMPOS, 1981).

Enquanto Sanders diferencia adaptação de apropriação, como se ambos fossem dois gêneros distintos no processo de construção textual, Linda Hutcheon em *A Theory of Adaptation* prefere estabelecer uma co-relação entre os dois termos. Para ela, toda adaptação é um processo de “repetição com variação”, o qual se manifesta segundo um modelo de variação de natureza dupla, ou seja, “no tempo e no espaço”, em que é possível se estabelecer um jogo entre o que primeiramente foi dito e o que agora se diz. Para Hutcheon, a adaptação pode ser descrita de forma simplificada em três modalidades: “transposição confessa de uma obra ou obras reconhecíveis”, “ato criativo e interpretativo de apropriação/preservação” ou “engajamento intertextual extenso com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2006, p. 08).

¹⁶“An adaptation signals a relationship with an informing source text or original; a cinematic version of Shakespeare’s *Hamlet*, for example, although clearly reinterpreted by the collaborative efforts of director, scriptwriter, actors, and the generic demands of the movement from stage drama to film, remains ostensibly *Hamlet*, a specific version, albeit achieved in alternative temporal and generic modes, of that seminal cultural text. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations. But the appropriated text or texts are not always as clearly signalled or acknowledged as in the adaptative process. They may occur in a far less straightforward context than is evident in making a film version of a canonical play” (SANDERS, 2006, p. 26).

Diferentemente de Sanders, Hutcheon procura expandir o conceito de adaptação, admitindo aproximar sua teoria da de autores pós-estruturalistas, o que afirma já no prefácio de sua *A Theory of Adaptation*.

Há muitas lições compartilhadas ensinadas pelas teorias da intertextualidade kristeviana e da desconstrução derridiana e pelos desafios foucaultianos à subjetividade unificada e à sempre radicalmente igualitária abordagem de histórias (em todas as mídias) por estudos tanto de narratologia quanto culturais. Uma lição é que ser segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma que ser primeiro não quer dizer ser originário ou possuir autoridade. (HUTCHEON, 2006, p. XIII)¹⁷

Em outro trabalho teórico, Hutcheon, de forma semelhante, defende para o conceito de paródia uma definição clássica, apresentando-o em termos genéricos, num sentido amplo, muito próximo dos conceitos de tradução, transposição ou adaptação contemporâneos. Segundo ela, o termo grego *parodia* compreendia o realce de elementos de uma obra, retirados de um contexto e reutilizados em outro, nem sempre com a intenção de ridicularizar, um *canto paralelo*. Tal concepção teria sido retomada, segundo a autora, nas obras de artistas do século XX e o conceito tornar-se-ia fundamental para o estudo de textos chamados “paródicos”, como *Ulisses*, de James Joyce e *A Terra desolada*, de T. S. Eliot.

Contemporaneamente, a paródia tem se tornado cada vez mais comum, e os autores, da literatura ao cinema, do desenho animado ao universo virtual e parques temáticos, abusam do recurso de *pastiche*, ou da obra de diversas origens, múltiplas fontes, amontoado de fragmentos. Em certos casos há a reutilização de personagens ou cenários de outro autor; em outros, novos personagens seguem

¹⁷“There are many shared lessons taught by Kristevan intertextuality theory and Derridean deconstruction and by Foucaultian challenges to unified subjectivity and the often radically egalitarian approach to stories (in all media) by both narratology and cultural studies. One lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative” (HUTCHEON, 2006, p. XIII).

uma estrutura similar ou recorre-se a uma variação sobre o mesmo tema. Um exemplo é a obra de Tom Stoppard *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos*, visível paródia da tragédia shakespeariana *Hamlet*, em que os personagens periféricos no texto elisabetano reaparecem como protagonistas numa comédia repleta de ironias.

No diálogo entre textos pertencentes a gêneros ou épocas diferentes as relações intertextuais funcionam como traduções culturais em que hipo e hipertexto, para usarmos a terminologia de Genette (2005), são representações complementares segundo uma mesma tradição ou episteme. *Hamlet* de Shakespeare pode ser lido no *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos*, bem como nesse último podemos vislumbrar paralelos com o *Esperando Godot*. Voltamos a *Hamlet* e encontraremos nele também ecos de nossas leituras contemporâneas. A isso, inclusive, se deve o fato de o texto seguir sendo relido, reciclado, atualizado ao longo dos séculos.

Nesse sentido, podemos entender por apropriação todo e qualquer processo adaptativo no qual a liberdade de criação transcende os limites da relação original vs cópia. Apropriar-se é justamente traduzir ou promover a transposição do modelo do outro em um modelo próprio. Conforme observa Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, a literatura latino-americana deve ser entendida como um campo fértil para esse tipo de realização.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza* estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma,

ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (SANTIAGO, 2007, p. 4)

Santiago observa a predominância do jogo entre culturas e suas relações de intersecção, fusão e tradução, ao propor a subversão por parte dos autores latino-americanos da ordem hierárquica colonizador-colonizado [ou original-cópia], fazendo surgir, portanto, linguagens, obras e autores híbridos. O real valor dessa literatura, portanto, não está em provar-se semelhante ao original, nem tampouco em superá-lo, mas forjá-lo num novo original, híbrido, resultado de um método “antropofágico” de apropriação.

O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. (SANTIAGO, 2007, p. 6)

Essa técnica, descrita por Santiago como “desarticulação” seguida de “rearticulação”, compõe a idéia fundamental do processo de apropriação ou adaptação criativa, não é exclusividade de autores latino-americanos e encontra-se presente na literatura desde os registros mais remotos, em diferentes contextos.

Exemplo desse método, sugerido por Santiago, é o próprio *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade, escrito em 1928. Ícone do modernismo no Brasil, o manifesto surge para reivindicar “o estabelecimento de um código literário específico que incorpore as categorias de uma consciência arcaica tipicamente brasileira, surgida numa hipotética Idade de Ouro” (GEORGE, 1985, p. 17).

Em resposta a outras propostas radicalmente nacionalistas como o verde-amarelismo do grupo Anta que se preocupava em resgatar a raiz tupi-guarani da

civilização brasileira – espécie de romantismo com feições neo-indianistas, Oswald concebe uma estética calcada sobre a metáfora de devorar o outro, mas sem perder de vista a originalidade do nacional que já havia sido discutida em seu outro manifesto o *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 1924, em que Oswald procurava inverter a relação entre o conceito de bárbaro e civilizado nas relações culturais.

“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (TELES, 1972, p.226). Assim, começa o manifesto que não prevê nem o eurocentrismo da imitação ingênua dos modelos “clássicos”, nem a total recusa destes, entendida por Oswald como o ato de desperdiçar não somente o legado histórico do colonialismo, mas as contribuições prestadas pelos próprios colonizados. “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (TELES, 1972, p. 227). O pensamento antropófago pode ser entendido na apropriação do texto shakespeariano expressa no manifesto: “Tupy, or not tupy, that is the question” (TELES, 1972, 226).

Essa preocupação com a aceitação tácita de valores “clássicos” e/ou sua rejeição radical por povos de culturas diferentes ou no seio da mesma civilização, mas em épocas diferentes, já havia sido tema de outros escritos desde a antiguidade. Horácio, em sua *Arte Poética*, já aconselhava aos Pisões, alertando-os para que não ignorassem a tradição ou os trabalhos deixados por outros poetas, movidos pelas vaidades da originalidade ou da mera popularidade.

É difícil dar tratamento original a argumentos conhecidos, mas, a ser o primeiro a encenar temas desconhecidos, ainda não explorados, é preferível transpor para a cena uma passagem da *Ilíada*. Matéria pública se tornará de direito privado, se você não se demorar aí pela arena vulgar, aberta a toda gente, nem, tradutor escrupuloso, se empenhar numa reprodução literal, ou, imitador, não se meter numas aperturas de onde a timidez ou as exigências da obra o impeçam de arrear pé. (HORACIO, 1990, p. 59)

O conselho de Horácio apresenta-se de forma bastante clara e é de máxima relevância para a ampla compreensão da relação entre textos e o fenômeno da apropriação. Primeiramente o poeta não está defendendo a simples imitação ou a adaptação fiel, tampouco afirma a valorização da originalidade acima de tudo; sua opção é pelo jogo equilibrado entre tradição e inovação.

T.S. Eliot, em seu célebre ensaio “Tradição e talento Individual”, preocupado com a definição de uma poética própria do momento moderno sugere uma relação direta entre esta e o conjunto de elementos conhecidos como tradicionais. Para ele, a poética moderna, a exemplo dos autores do classicismo francês, para quem a consciência crítica era “tão inevitável quanto respirar”, restaura o valor positivo para o vocábulo “tradicional” e inaugura uma nova consciência livre de velhos preconceitos como o de geração, moda ou tendência ou mesmo o de originalidade e espontaneidade criadora (ELIOT, 1972, p. 47-59).

Essa nova noção de historicidade da arte, a qual “faz com que um homem não escreva apenas com sua própria geração, mas com a impressão de que toda a literatura desde Homero [...] existe simultaneamente e compõe uma ordem simultânea” (ELIOT, 1972, p. 49)¹⁸, apresenta-se como contraponto a uma postura romântica, ainda forte entre os contemporâneos de Eliot, cuja tendência de priorizar os processos espontâneos de criação e considerar um trabalho poético exclusivamente pelos traços de individualidade nele contidos já começava a se revelar inconsistente. Daí a necessidade de encarar a tradição não mais como um excesso de conservadorismo, mas sim deixar que esta assuma um sentido mais amplo em que o trabalho do poeta passe a ser valorizado, justamente por se tratar de um diálogo com a tradição.

¹⁸ “[...] the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer [...] has a simultaneous existence and composes a simultaneous order” (ELIOT, 1972, p. 49).

O autor também descreve o poeta tradicional [moderno] como consciente de sua contemporaneidade, espaço e relação com os antepassados [poetas mortos]. O poeta tradicional é aquele que se percebe incapaz de trabalhar sozinho e sente necessidade de interagir com o outro [ou a tradição – modificando-a e tendo seu trabalho modificado por ela]: “Nenhum poeta tem sentido completo sozinho. [...] O que acontece quando uma obra nova é criada é algo que acontece simultaneamente a todas as obras que a precedem” (ELIOT, 1972, p. 49-50)¹⁹.

A arte, então, não é mais uma seqüência evolutiva em que as novas gerações suplantam as anteriores. Seu universo representa um todo em que qualquer artista – desde que munido de certo nível de consciência crítica – é capaz de contribuir com sua parte. O poeta deve ter consciência não do que está “morto” na poesia, mas do que ainda vive e tal consciência exige do poeta uma atitude desapegada que Eliot define como “despersonalização”:

O poeta não tem uma “personalidade” para expressar, mas um meio particular, no qual impressões e experiências são combinadas de forma peculiar e inesperada. [...] O mau poeta é sempre inconsciente onde deveria ser consciente e consciente onde deveria ser inconsciente. Ambos os erros tendem a torná-lo pessoal. Poesia não é a perda da emoção, mas uma fuga da emoção; não serve para expressar personalidade, mas para fugir da personalidade. Porém, é claro, somente aqueles que têm personalidade e emoção, sabem o que significa fugir delas. (ELIOT, 1972, p. 56-58)²⁰

¹⁹“No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. [...] what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it” (ELIOT, 1972, p. 49-50).

²⁰“[...] the poet has, not a “personality” to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. [...] the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him “personal”. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things” (ELIOT, 1972, p. 56-58).

O alcance dessa verdadeira consciência sugerida por Eliot passa certamente por processos similares aos destacados por Oswald em sua estética antropófaga e, é justamente o que podemos encontrar na prática na obra de João Cabral. Para melhor compreendermos esse processo de revisão da tradição ou apropriação e continuação dos clássicos em textos do poeta pernambucano, tomamos como exemplo um de seus poemas mais conhecidos:

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.
(MELO NETO, 1999, p. 345)

Ao estabelecermos o jogo com outros textos e autores, verificamos em Cabral um vínculo com a tradição em seu sentido mais amplo. Seu valor, no entanto, não se limita ao contato com o passado remoto dos poetas mortos, mas amplia-se pela construção de um espaço brasileiro para a poesia dramática e suas

questões. O galo de hoje tem como missão retomar o grito de seus antecessores para fazer valer sua função de galo, ou seja, despertar o sol, possibilitando que a manhã renasça a cada aurora.

O produto da criação de João Cabral não deixa de ser, portanto, genuinamente brasileiro, ou latino-americano, se tomarmos por base concepções relacionais de literatura como a de Santiago (2007), como vimos, baseada no conceito de “entre-lugar”, ou de uma identidade artística híbrida em que a cultura nacional se confunde com outras matrizes culturais. *Morte e vida severina*, portanto, transcende o tempo e o lugar em que foi concebida, tornando-se uma obra de arte original e multifacetada enriquecida por uma complexa rede de intertextos.

3 A POESIA DE JOÃO CABRAL CRIA SEUS PRECURSORES

*El hecho es que cada escritor crea a sus precursores.
Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.*

Jorge Luís Borges – “Kafka y sus precursores”

A citação de Borges (1960) com relação a Kafka e seus precursores reproduzida na epígrafe desse capítulo pode servir de síntese para uma abordagem à obra de João Cabral de Melo Neto baseada nos aspectos intertextuais e no fenômeno da apropriação.

Identificando o caráter de revisão no jogo literário proposto pela leitura da obra kafkiana, Borges sugere que, um autor, pretendendo construir uma obra alicerçada na obra de outros autores, ao mesmo tempo em que se beneficia de uma estrutura já bastante sólida, pode estar contribuindo para uma revisão de uma tradição, inaugurando novas possibilidades de leitura e interpretação de seus precursores.

Se atentarmos para o hábito bastante recorrente do poeta pernambucano de escrever textos dedicados ou em homenagem a figuras ou autores que o teriam sensibilizado, poderemos perceber na obra de João Cabral uma série quase inumerável desses precursores. Podemos até considerar precursores de Cabral alguns autores que com ele conviveram, desde Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes, poetas que conheceu e aprendeu a admirar, a representantes de outras formas de expressão artística como Joan Miró, Pablo Picasso e Le Corbusier, artistas plásticos, a quem dedicou alguns de seus trabalhos (LOBO, 1981, p. 24).

Um dos poetas [e também teórico] que parece ter instigado essa capacidade de recriação de Cabral foi Thomas Stearns Eliot, um dos escritores mais influentes da literatura no século XX. Segundo o biógrafo José Castello, a aproximação de

Cabral com Eliot não se deu de forma tão fácil, devido a certa resistência de Cabral, por razões ideológicas.

[João Cabral] perde os preconceitos muito arraigados: por exemplo, contra T. S. Eliot, um autor que evitava por causa de seu suposto envolvimento com o fascismo. “Descobri que ele era de fato um conservador, mas que tinha uma poesia bastante revolucionária”, diz. Por ser conservador, Eliot sofre a imediata acusação de ser favorável a Adolf Hitler, a Benito Mussolini e ao generalíssimo Franco. O poeta-viajante [Cabral] sabe que Eliot não lutou na guerra, mas descobre agora que ele é mais velho que imaginava. “Ele é da idade do Manuel Bandeira”, repete surpreso. O paralelo com o doce Bandeira o alivia e permite que leia Eliot com menos sobrecargas e menos suspeitas. A alma, em silêncio, se alarga. (CASTELLO, 2005, p. 114)

Os primeiros contatos entre João Cabral de Melo Neto e o autor de “Tradição e Talento Individual” iniciam-se, segundo Castello, quando o jovem Cabral no Rio de Janeiro começa a freqüentar a biblioteca do amigo Willy Lewin.

[...] Cabral encontra um bom pedaço de suas idéias nos ensaios de T. S. Eliot. Impressiona-se, em particular, com um ensaio sobre *Hamlet*, de Shakespeare, nomeado “Poesia e Drama”²¹, na verdade uma conferência que Eliot pronunciou em Harvard. Nela, o poeta inglês afirma a necessidade de uma referência objetiva para a expressão exata de idéias ou sentimentos. (CASTELLO, 2005, p. 61-62)

Com base nesse diálogo, não seria uma grande surpresa se além da convergência de idéias, ainda que restrita ao campo formal, Cabral também resolvesse homenagear o autor de *A terra desolada*, com algum poema ou alusão, como é de costume ao longo de sua obra povoada de trechos ou alusões a outros poetas.

²¹Na realidade, o ensaio em que Eliot discute a necessidade de uma referência objetiva de idéias e sentimentos se intitula “Hamlet e seus problemas” [Hamlet and his problems] (ELIOT, 1972, p. 95-103) e não “Poesia e Drama” como afirma Castello.

Na verdade, em uma leitura comparada das obras de ambos os autores, o que se nota não é apenas uma similaridade de idéias sobre o processo de criação poética, mas também o diálogo intertextual evidenciado em alguns poemas cabralinos. Eliot é visitado ocasionalmente por Cabral em seus poemas, em um deles, inclusive, o autor pernambucano deixa transparecer a relação, ao estabelecer uma reflexão dialógica sobre a natureza da poesia.

O poema em questão, emblemático da poética cabralina, se encontra na obra *Museu de Tudo*, escrito entre 1966 e 1974.

EL CANTE HONDO

This is the way the world ends

Not with a bang but a whimper

T. S. Eliot

O *cante hondo* as mais das vezes

desconhece essa distinção:

o seu lamento mais gemido

acaba em explosão.

Tão retesada é sua tensão,

tão carne viva seu estoque,

que ao desembainhar-se em canto

rompe a bainha e **explode**. (MELO NETO, 1999, p. 374-375)

A epígrafe de *El cante hondo*, retirada do poema *Os homens ocos* de 1925²², em que Eliot explora imagens de desolação e inércia como a do gemido em oposição à idéia de explosão, é contraposta por Cabral à contundência do canto *hondo*²³. A vida [explosão], em oposição à morte [gemido], surge como resultado de

²²O poema apresenta a morte não como o fim da vida, mas como um fenômeno transitório. A religiosidade expressa pelo poema é reiterada por imagens purgatoriais como a dos seres desprovidos de olhos a aguardar o momento em que terão a visão restituída pelo contato com a Rosa Multifoliada, a Virgem Maria.

²³Profundo, calado, oprimido.

um processo reacionário, uma resposta à tentativa de contenção expressa na imagem da "bainha".

A síntese desse processo é a noção de uma explosão de vida, desenvolvida anteriormente por João Cabral, no desfecho de *Morte e vida severina*:

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.

(MVS, p.202)

A opção pela alusão, que remete ao poema *Os homens ociosos* tanto em *El cante hondo*, quanto em *Morte e vida severina*, pode revelar uma rede intertextual bem mais ampla, se atentarmos para a "tradição" interpretativa e para as releituras do poema de Eliot.

Os homens ociosos, segundo o tradutor Ivan Junqueira, em "Eliot e a poética do fragmento", "é o que se poderia definir como um poema-limite dentro do universo espiritual de Eliot, a quem, diante de uma 'terra desolada' povoada de 'homens ociosos', já nada mais restaria a não ser a conversão religiosa (JUNQUEIRA, 2004, p. 34).

Para Junqueira, o poema deve ser lido como uma ponte entre a insatisfação do anterior *A terra desolada* e a glória alcançada em *Quarta-feira de cinzas*.

[...] Também estruturado em cinco seções, à semelhança do drama elisabetano e fiel a seus princípios expositivos, o poema caracteriza-se por uma obsessiva economia dos meios de expressão, pela secura e despojamento das imagens (a rigor, Eliot renuncia aqui ao emprego da metáfora), por sua dicção monocórdica e sua quase nenhuma variedade métrica. Como em *A terra desolada*, são particularmente visíveis os arquétipos das fontes dantescas, aqui identificadas através do emprego do símbolo místico da “rosa multifoliada”, que reapareceu em *Quarta-feira de Cinzas* e nos *Quatro quartetos*. Pelas mãos de Dante, Eliot chega assim ao limiar do Paraíso, mas, tematicamente, *Os homens ociosos* retoma e aprofunda ainda mais as teses da alienação e da incomunicabilidade humanas, o que lhe confere também a condição de poema purgatorial. (JUNQUEIRA, 2004, p 34)

Mas não é somente a Dante que Eliot referencia nesse poema. *Os homens ociosos* se inicia com a seguinte epígrafe: “O Senhor Kurtz – ele morreu” (ELIOT, 2004, p. 175)²⁴, uma alusão a *O coração das trevas* de Joseph Conrad. A relação com o texto de Conrad se dá ainda na escolha semântica como podemos observar num dos trechos do romance de 1904 onde aparecem os vocábulos “hollow” [oco, ocios] ou “whisper” [sussurar(amos), murmurar(ou), murmúrio]. Em *Os homens ociosos*, Eliot apresenta uma “raça” de seres, os quais não possuem nada além de palha em seus crânios, espécies de espantalhos vivos que habitam uma terra deserta.

²⁴“Mistah Kurtz – he dead” (ELIOT, 2005, p. 175).

Nós somos os homens **ocos**
 Os homens empalhados
 Uns nos outros amparados
 O elmo cheio de nada. Ai de nós!
 Nossas vozes dessecadas,
 Quando juntos **sussurramos**,
 São quietas e inexpressas
 Como o vento na relva seca
 Ou pés de ratos sobre cacos
 Em nossa adega evaporada²⁵
 (ELIOT, 2004, p. 177)

Conrad descreve Kurtz como um homem oco por dentro, sem alma, incapaz de compreender o horror que se tornou sua existência.

Penso que lhe **murmurou** coisas a respeito dele próprio que ele não sabia, coisas de que ele não tinha idéia até se aconselhar com aquela grande solidão... E o **murmúrio** mostrou-se irresistivelmente fascinante. Ecoou alto dentro dele porque era **oco** no âmago... (CONRAD, 2005, p. 110)²⁶

Essa relação entre as obras de Eliot e Conrad foi muito bem explorada na adaptação para o cinema de *O coração das trevas*, intitulada *Apocalypse Now*, dirigida por Francis Ford Coppola em 1979, revelando que a temática da desolação e o clima purgatorial de ambos os textos poderia ser transposta para o contexto da Guerra do Vietnã, num processo de exemplar historicização.

²⁵“We are the **hollow** men
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!
 Our dried voices, when
 We **whisper** together
 Are quiet and meaningless
 As wind in dry grass
 Or rats' feet over broken glass
 In our dry cellar” (ELIOT, 2004, p. 177).

²⁶“I think it had **whispered** to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude--and the **whisper** had proved irresistibly fascinating. It echoed loudly within him because he was **hollow** at the core. . . .” (Disponível em: <www.gutenberg.org> Acesso em: 10 jan 2008).

Voltando a João Cabral e à escolha semântica empregada em *Morte e vida severina*, podemos detectar também a presença do intertexto eliotiano [e, por extensão, conradiano] em trechos cheios de significação em que o poema nos conduz por uma atmosfera de purgatório similar ao de *Os homens ociosos*.

— *Finado Severino, quando passares em Jordão e o demônios te atalharem perguntando o que é que levas...*

— *Dize que levas cera, capuz e cordão mais a Virgem da Conceição.*

— *Finado Severino, etc. ...*

— *Dize que levas somente coisas de não: fome, sede, privação.*

— *Finado Severino, etc. ...*

— *Dize que coisas de não, **ocas**, levas: como o caixão, que ainda deves.*

— *Uma excelência dizendo que a hora é hora.*

— *Ajunta os carregadores que o corpo quer ir embora.*

— *Dois excelências...*

— *... dizendo é a hora da plantação.*

— *Ajunta os carregadores...*

— *... que a terra vai colher a mão.*

(MVS, p. 177)

A relação entre os textos pode ser comprovada ainda com outras passagens de *O coração das trevas* e de *Morte e vida severina* como as citadas abaixo em que podemos perceber a escolha semântica de Cabral e a expressividade dos vocábulos “hunger” ou “starvation” em inglês e “fome” em português.

Nenhum medo pode suportar a **fome**, nenhuma paciência pode esgotá-la, a repugnância simplesmente não existe onde há **fome**; e quanto a superstições, crenças e o que se poderia chamar de princípios são menos do que palha soprada pelo vento. Vocês têm idéia do que seja o suplício de uma **fome** prolongada, conhecem seu exasperante tormento, os negros pensamentos e a terrível ferocidade que ela inspira constantemente? Bem, eu conheço. **Um homem necessita de toda sua força inata para combater a fome** de forma apropriada. É

realmente mais fácil enfrentar a desgraça, a desonra e a perdição da própria alma – do que a fome permanente. (CONRAD, 2005, p. 79)²⁷

— Seu José, mestre carpina,
para cobrir corpo de homem
não é preciso muito água:
basta que chega ao abdome,
basta que tenha fundura
igual à de sua **fome**.

— Severino, retirante,
pois não sei o que lhe conte;
sempre que cruzo este rio
costumo tomar a ponte;
**quanto ao vazio do estômago,
se cruza quando se come.**

— Seu José, mestre carpina,
e quando ponte não há?
quando os vazios da **fome**
não se tem com que cruzar?
quando esses rios sem água
são grandes braços de mar?

— Severino, retirante,
o meu amigo é bem moço;
sei que a miséria é mar largo,
não é como qualquer poço:
**mas sei que para cruzá-la
vale bem qualquer esforço.**

(MVS, p. 193)

A relação com o rio e o mangue próprias do ambiente cabralino, bem como a sensação de “morte em vida”, também estão presentes nos outros dois textos, obviamente de forma difusa ou simbólica.

²⁷“No fear can stand up to **hunger**, no patience can wear it out, disgust simply does not exist where **hunger** is; and as to superstition, beliefs, and what you may call principles, they are less than chaff in a breeze. Don't you know the devilry of lingering **starvation**, its exasperating torment, its black thoughts, its somber and brooding ferocity? Well, I do. **It takes a man all his inborn strength to fight hunger properly.** It's really easier to face bereavement, dishonor, and the perdition of one's soul – than this kind of prolonged **hunger**” (Disponível em: <www.gutenberg.org> Acesso em: 10 jan 2008).

Paramos em mais alguns lugares com nomes curiosos, onde a alegre dança da **morte** e do comércio prossegue numa atmosfera silenciosa e terrena, como numa catacumba extremamente quente; ao longo de toda a costa disforme, limitada por perigosa arrebentação, como se a própria natureza procurasse manter afastados os intrusos; entrando e saindo dos **rios, correntes de morte em vida, cujas margens se desfaziam na lama**, e as águas engrossadas com o limo, invadiam os **mangues** sinuosos, que pareciam se contorcer diante de nós no extremo de um desespero impotente. (CONRAD, 2005, p. 26)²⁸



Figura 9: Cena do filme Apocalypse Now de 1979, dir. Francis Ford Coppola.

Os olhos não estão aqui
 Aqui os olhos não brilham
 Neste vale de estrelas túbias
 Neste vale desvalido

²⁸“We called at some more places with farcical names, where the merry dance of **death** and trade goes on in a still and earthy atmosphere as of an overheated catacomb; all along the formless coast bordered by dangerous surf, as if Nature herself had tried to ward off intruders; in and out of **rivers, streams of death in life, whose banks were rotting into mud**, whose waters, thickened into slime, invaded the contorted **mangroves**, that seemed to writhe at us in the extremity of an impotent despair” (Disponível em: <www.gutenberg.org> Acesso em: 10 jan 2008).

Esta mandíbula em ruínas de nossos reinos perdidos

Neste último sítio de encontros

Juntos tateamos

Todos esquivos à fala

Reunidos na praia do túrgido rio

(ELIOT, 2005, p. 177)²⁹

Severino, retirante,

o mar de nossa conversa

precisa ser combatido,

sempre, de qualquer maneira,

porque senão ele alaga

e devasta a terra inteira.

— Seu José, mestre carpina,

e em que nos faz diferença

que como frieira se alastre,

ou como rio na cheia,

se acabamos naufragados

num braço do mar miséria?

(MVS, p.194)

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,

coisa mais limpa que a **lama**

²⁹“The eyes are not here

There are no eyes here

In this valley of dying stars

In this hollow valley

This broken jaw of our lost kingdoms

In this last of meeting places

We grope together

And avoid speech

Gathered on this beach of the tumid river” (ELIOT, 2005, p. 177).

do pescador de maré
 que vemos aqui, vestido
 de **lama** da cara ao pé.
 E mais: para que não pensem
 que em sua vida tudo é triste,
 vejo coisa que o trabalho
 talvez até lhe conquiste:
 que é mudar-se destes **mangues**
 daqui do Capibaribe
 para um mocambo melhor
 nos **mangues** do Beberibe.
 (MVS, p. 199)

Para nos limitarmos, porém, a relações intertextuais com o poema de Eliot, podemos interpretar grande parte do “auto” de João Cabral como tendo sido composto “em resposta” ao ambiente de *Os homens ocos*, e isso fica claro se observarmos a estrutura de *Morte e vida severina* e compará-la ao poema de Eliot na cuidadosa tradução de Ivan Junqueira.

Nós **somos os homens ocos**
 Os homens empalhados
 Uns nos outros amparados
 O elmo cheio de nada. Ai de nós!
Nossas vozes dessecadas,
 Quando juntos sussurramos,
 São quietas e inexpressas
 Como o vento na relva seca
 Ou pés de ratos sobre cacos
 Em nossa adega evaporada
 (ELIOT, 2004, p. 177)³⁰

³⁰“We are the **hollow men**
 We are the stuffed men
 Leaning together
 Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
 We whisper together
Are quiet and meaningless”

Tal descrição, logo de início de *Os homens ociosos*, faz lembrar o Severino de sangue de “pouca tinta”, que se apresenta a seus interlocutores como vindo da Serra da Costela e migrando para Recife.

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.**
(MVS, p. 171)

Eliot coloca seus homens ociosos em uma “terra morta”, provavelmente a mesma de *Terra desolada*, da mesma forma que o povo Severino de Cabral, habitante da caatinga ou dos mocambos à beira mar do Recife e que por toda a parte só se depara com a morte e a desolação.

Esta	é	a	terra	morta
Esta	é	a	terra	do
Aqui	as	imagens	de	pedra
Estão	eretas,	aqui	elas	recebem
A	súplica	da	mão	de um morto
Sob	o	lampejo	de uma	estrela agonizante.
(ELIOT,	2004,	p.	179)	³¹

As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar” (ELIOT, 2004, p. 177).

³¹“This is the **dead land**

This is **cactus land**

Here the **stone images**

Are raised, here they receive

The supplication of a dead man's hand

Under the twinkle of a fading star” (ELIOT, 2004, p. 179)

Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de **abrandar** **essas** **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.
(MVS, p. 172)

A migração de Severino por terras estranhas é como o vagar dos homens ociosos por mundos limítrofes, entre a vida e a morte. O tom severino lembra o universo de Eliot: a desolação e a nulidade de nossa existência humana, em um cenário de pós-guerra, uma espécie de lugar-nenhum onde nada, nem mesmo o olhar individual, nos é facultado.

Paradoxalmente, esse ambiente inóspito tende nos dois textos a se tornar propício para um “encontro” com algum ente sagrado [a religiosidade ou a consciência social], algo além da morte. No caso do auto cabralino, a compulsão pelo suicídio é superada pelo nascimento de uma criança, signo da renovação de toda uma espécie.

Sem nada ver, a não ser
Que os olhos reapareçam
Como a estrela perpétua
Rosa multifoliada
Do reino em sombras da morte

A única esperança
 De homens vazios.
 (ELIOT, 2004 p. 181)³²

Sim, o melhor é apressar
 o fim desta ladainha,
 fim do rosário de nomes
 que a linha do rio enfia;
 é chegar logo ao Recife,
derradeira **ave-maria**
 do rosário, derradeira
 invocação da ladainha,
 Recife, onde o rio some
 E esta minha viagem se fina.
 (MVS, p. 187)

O poema de Eliot descamba para o contato com o reino dos mortos e a morte num gemido, ou na negação da visão de mundo expressa pela teoria da relatividade e pelo cientificismo – insistindo em afirmar o mundo como o resultado de um sopro e não de uma grande explosão [o *Big Bang*] – Cabral, porém, que parece não concordar com a visão dogmática do autor de *Quarta-feira de Cinzas*, transforma seu canto de morte em um elogio à vida e fecha o drama Severino com uma explosão “franzina”, mas definitiva.

Assim expira o mundo
Assim expira o mundo
Assim expira o mundo
*Não com uma **explosão**, mas com um gemido.*³³

³²“Sightless, unless
 The eyes reappear
 As the perpetual star
Multifoliate rose
 Of death's twilight kingdom
 The hope only
 Of empty men” (ELIOT, 2004 p. 181)

³³“*This is the way the world ends*
This is the way the world ends

(ELIOT, 2004, p. 181-183)

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.

(MVS, p.202)

Devemos lembrar que Eliot é considerado um dos fundadores da poesia modernista e precursor da pós-modernidade. Desde o início do século XX, seus trabalhos o colocam como uma fonte segura de influência, principalmente quando pensamos em sua teoria da fragmentação, ou na necessidade de uma revitalização do verso num mundo tão pragmático quanto o do início do século XX.

*This is the way the world ends
Not with a **bang** but a *whimper*"*
(ELIOT, 2004 p. 181-183)

A noção de fragmentação e o deslocamento aparente nas obras parodísticas tem o específico propósito da fiel expressão da fragmentação existencial e ideológica do mundo real, visto que a realidade presente é composta de fragmentos dispersos e contraditórios. T. S. Eliot alegava que, depois da teoria da relatividade, novas formas de pensamento teriam substituído as antigas crenças no absoluto, e que depois do pesadelo de duas guerras mundiais, a civilização estaria reduzida a uma “pilha de imagens quebradas”. Ele compara o mundo moderno ao que resta do Fórum Romano e afirma que o papel do artista é reunir fragmentos dispersos em uma nova estrutura ordenada. (CAMATI, 1987, p. 206)³⁴

Até mesmo na obra de poetas antieliotianos alguns princípios propostos pelo autor de *Os homens ociosos* são perceptíveis. Talvez este seja o caso de João Cabral que, como vimos, constrói seu poema sobre o contraponto da poesia do mestre, tornando-a ainda mais abrangente e estendendo sua significância.

Os poetas que vieram depois de Eliot teriam sido compelidos a resistir a ele com o propósito de estabelecer uma identidade própria. O futuro desenvolvimento da poesia, portanto, não procedeu de Eliot, mas sim dele e contra ele, e de ambas as maneiras, ele foi central. (PERKINS, 1987, p. 3)³⁵

Daí porque concebemos o poema *Morte e vida severina* como um desdobramento da obra de T. S. Eliot, principalmente do poema *Os homens ociosos*, verdadeira transição entre a problemática nascida com *A canção de amor de J. Alfred Prufrock* e a convicção expressa nos poemas posteriores incluídos em *Quatro quartetos*, como afirma Ivan Junqueira, no prefácio da poesia completa de Eliot, intitulado “Eliot e a poética do fragmento” (JUNQUEIRA, 2004, p. 15-46).

³⁴The sense of fragmentation and dislocation apparent in parodistic works has the specific purpose of conveying faithfully the existential and ideological fragmentation of the real world, since present reality is made up of scattered and contradictory fragments. T. S. Eliot has claimed that after the theory of relativity, new ways of thinking have replaced the old beliefs in absolutes, and that after the nightmare of two world-wars civilization has been reduced to a “heap of broken images”. He compares the modern world to what is left of the Roman Forum and suggests that it is the task of the artist to put the extant scattered fragments together again in a ordered structure” (CAMATI, 1987, p. 206).

³⁵[...] the poets who came after Eliot would have been compelled to resist him in order to establish an identity of their own. Thus, the future development of poetry did not proceed from Eliot, but both from and against him, and in both respects he was central” (PERKINS, 1987, p. 03).

Obviamente a intertextualidade de *Morte e vida severina* com *Os homens ocos*, ou com os poemas do tríptico formado por *Terra desolada*, *Os homens ocos* e *Quarta-feira de cinzas* não pára por aí, o próprio Cabral possui seus trípticos, um deles composto por *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina* (BARBOSA, 2001, p. 38-49).



Figura 10 Caranguejeiras, 1968 - Maureen Bisilliat.³⁶

Ainda com relação à presença da tradição na poesia ou ao processo empregado pelo autor pernambucano para criar seus precursores, o próprio Cabral em conferência pronunciada em 1952 na Biblioteca de São Paulo, intitulada *A*

³⁶As fotografias de Maureen Bisilliat ilustram a 2ª edição de *O cão sem plumas*, publicada no Rio de Janeiro, pela Nova Fronteira em 1984.

Inspiração e o Trabalho de Arte, falando sobre as escolhas com relação ao fazer poético, trata da noção de individualidade do poeta, sobretudo no início de sua formação, quando este se vê como se tivesse que optar entre o esforço exclusivamente racional de construção do poema e suas próprias intuições para realizar seu trabalho (MELO NETO, 1999, p. 723-737).

Numa concepção da poesia como uma busca, o maior desafio do poeta é, portanto, “realizar sua obra não com o que nele é comum a todos os homens, com a vida que ele, na rua, compartilha com todos os homens, mas com o que nele é mais íntimo e pessoal, privado, diverso de todos” (MELO NETO, 1999, p. 724).

Ao descrever o processo de amadurecimento do poeta, o autor admite a inter-relação entre os dois extremos [de inspiração e de trabalho] ficando a critério do poeta sua utilização, consciente de que tanto um quanto o outro são conquistas do homem e sua arte oscila entre eles:

[...] libertado da regra, que lhe parece, e com razão, perfeitamente sem sentido, porque nada parece justificar a regra que lhe propõem as academias, o jovem autor começa a escrever instintivamente, como uma planta cresce. Naturalmente, ele será ou não um homem tolerante consigo mesmo, e esse homem que existe nele vai determinar se o autor será ou não um autor rigoroso, se pensará em termos de poesia ou em termos de arte, se se confiará à sua espontaneidade ou se desconfiará de tudo o que não tenha submetido antes a uma elaboração cuidadosa. (MELO NETO, 1999, p. 727)

Mais tarde, após ter passado por uma fase de devoção aos “clássicos”, o poeta entra em profunda crise antes de começar a ganhar vida própria à medida que começa a subverter a tradição e arranjar-lá a seu favor, ou em favor de algo maior que ele – a comunicação:

[...] ao escrever, ele não tem nenhum ponto material de referência. Tem apenas sua consciência, a consciência das dicções de outros poetas que ele quer evitar, a

consciência aguda do que nele é eco e que é preciso eliminar, a qualquer preço, com a ajuda que lhe poderia vir da regra preestabelecida ele não pode contar – ele não a tem. Seu trabalho é, assim, uma violência dolorosa contra si mesmo, em que ele se corta mais do que se acrescenta, em nome ele não sabe muito bem de que. (MELO NETO, 1999, p. 734)

Podemos considerar essa crise descrita por João Cabral como típica do artista pós-moderno, que, segundo Cabral, tende a transformar a própria obra em um mero “pretexto para o trabalho”, ao mesmo tempo em que se torna alguém que “fala sozinho de si mesmo” (MELO NETO, 1999, p. 735-36).

O autor afirma, porém, que tal crise pode ser superada por meio da consciência de que o fazer poético se justificaria mais pelos “porquês” do que propriamente pelo “como”. Em outras palavras, para Cabral, a preocupação deve ser, sobretudo, a comunicação e, para isso, ele deve lançar mão de todos os recursos que estiverem ao seu alcance, sem qualquer tipo de preconceito com relação à inspiração ou ao trabalho de pesquisa ou mesmo ao diálogo com outras linguagens e autores.

4 ELEMENTOS CLÁSSICOS EM MORTE E VIDA SEVERINA

Quando encontrares outro viajante, e este te disser que levas
sobre teu robusto ombro uma pá de joeirar grão, então crava
no solo teu remo polido e oferece um belo sacrifício ao
soberano Posídon [...]

Homero – *Odisséia* (Rapsódia XI: Evocação dos Mortos) [Trad.
Antônio Pinto de Carvalho]

Em *Morte e vida severina*, assim como em outros poemas de João Cabral de Melo Neto, o enunciado organiza-se retoricamente segundo uma estrutura ou composição alegórica, cuja riqueza de metáforas pode remeter o leitor a um universo bastante amplo e à multiplicidade de significações.

Tolman (1978) identifica nesse tipo de construção um retorno à função primordial da poesia, numa tentativa de restabelecer por meio da expressão artística uma interação entre folclore, linguagem popular e questões sociais.

A exploração da vida e da morte no contexto regional de Pernambuco deve-se à utilização do recurso alegórico, no qual conceitos abstratos são apresentados em termos humanos, e pelo uso da estrutura dramática pseudo-medieval que permite que a perplexidade do herói seja expressa por meio de diálogos. [...] As implicações medievais do subtítulo “Auto de Natal Pernambucano”, são confirmadas na estrutura dramática primitiva da obra, que se desdobra, da mesma forma que as moralidades medievais, em uma série de quadros vivos. O poeta também utiliza coros, sintetizando formas dramáticas ibéricas com o teatro grego original propriamente dito. Não há uma tentativa de criar uma ilusão mimética de realidade, permitindo que a obra opere sem a interferência da causalidade ou verossimilhança.³⁷ (TOLMAN, 1978, p. 58-59)

³⁷“The exploration of life and death in the regional context of Pernambuco is achieved by recourse to allegory, in which abstract concepts are presented in human terms, and by the use of a pseudo-medieval dramatic structure which allows the perplexity of the play’s hero to be expressed through dialogue. [...] The medieval implications of the subtitle “Auto de Natal Pernambucano,” are confirmed in the primitive dramatic structure of the work, which unfolds, like the medieval morality plays, in a series of *tableaux*. The poet also uses choruses, synthesizing medieval Iberian dramatic forms with Greek beginnings of theater itself. There is no attempt to achieve a mimetic illusion of reality, freeing the work to operate without the interference of causality and verisimilitude” (Tolman, 1978, p. 58-59).

Morte e vida severina é construído sobre uma derivação da estrutura trópica definida por João Adolfo Hansen como *Permixta Apertis Allegoria ou Alegoria Imperfeita*: “alegoria em que pelo menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente ao nível do sentido próprio. [...] transição do próprio ao figurado [...] a serviço da clareza e, por isso, tida como mais didática” (HANSEN, 1986, p.30), em que entram em jogo três elementos: nascente, rio e mar, em torno do “tropo do rio” ou da “viagem”, classicamente interpretado como uma metáfora para a vida humana.

O paralelo cabralino da alegoria clássica constitui-se no conjunto sertão-rio-mangue, deixando transparecer a preocupação do autor em compor uma cena realmente pernambucana onde será inserido o presépio natalino, outro tropo tradicional que representa “renovação”, “renascimento”, “mudança”. O presépio de Cabral incorpora elementos genuinamente nordestinos, sendo substituídos os pastores por catadores de caranguejos e os reis magos por ciganas e moradores do mangue.

– Atenção peço, senhores,
para esta breve leitura:
somos **ciganas do Egito**,
lemos a sorte futura.
Vou dizer todas as coisas
que desde já posso ver
na vida desse menino
acabado de nascer:
aprenderá a engatinhar
por aí, com **aratus**,
aprenderá a caminhar
na lama, com **goiamuns**,
e a correr o ensinarão
os anfíbios **caranguejos**,

pelo que será anfíbio
 como **a gente daqui mesmo**.
 (MVS, p. 198)

Ao acrescentar o elemento “mangue” na estrutura do poema, João Cabral introduz um novo paradigma para a tradicional estrutura alegórica. Se antes sertão, rio e mar significavam respectivamente nascimento, vida e morte, a nova seqüência sertão-rio-cemitério-ponte-mangue-mar, assume significados como vida-morte, retirada, morte, limbo, [re]nascimento, vida e transforma uma estrutura originariamente linear numa espécie de ciclo de morte e vida.

Cabral sugere inclusive a inversão do ciclo quando afirma que a viagem pode ser feita ao contrário, apresentando o caminho de volta como uma retirada “às avessas”.

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.
 (MVS, p. 182)

É o momento em que se começa a vislumbrar na estrutura do poema um caráter cíclico, no qual se estabelece inclusive outro nível de interpretação da obra cabralina em relação com outros intertextos³⁸.

³⁸Retomando a relação com *Os homens ocos* e *O coração das trevas*, podemos lembrar que este último também explora a estrutura alegórica da viagem pelo rio: Marlow segue o rio Congo desde sua foz até o “coração das trevas” onde pretende encontrar Kurtz, a viagem é feita no sentido inverso de *Morte e vida severina*; também nessa obra a metáfora estabelecida é a fluidez de um limiar, seja entre a vida e a morte ou entre a sanidade e a loucura.

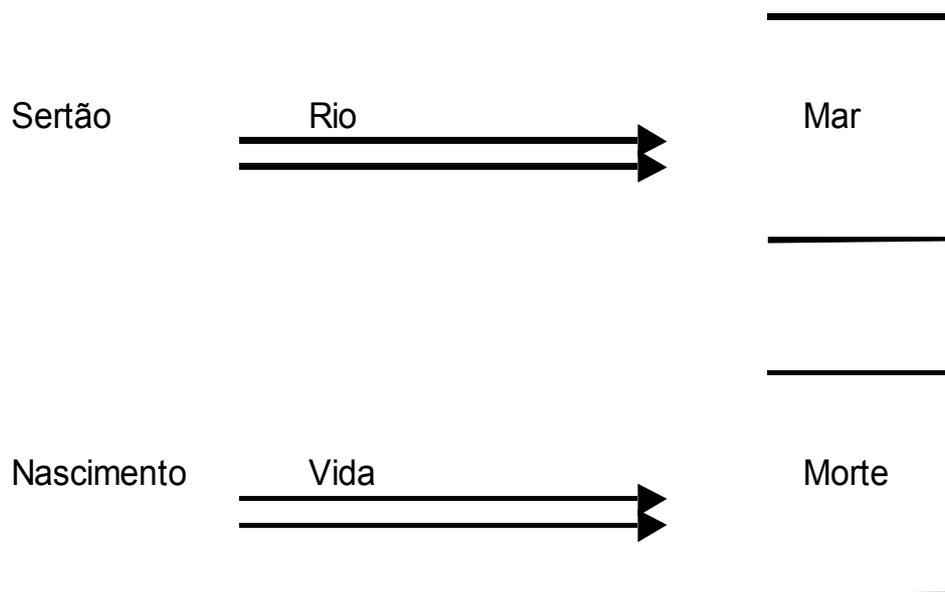


Gráfico 1: Estrutura alegórica clássica.

Dentro desse ciclo, a ponte sobre o rio Capibaribe em Recife da qual o retirante pensa em se jogar, buscando suicidar-se, representa dentro do mangue, uma espécie de limiar. A “travessia” da ponte é uma alegoria que representa a passagem que coincide com o nascimento do bebê severino filho do carpinteiro, um divisor de águas da peça e sua estrutura trópica.

— Seu José, mestre carpina,
 que diferença faria
 se em vez de continuar
 tomasse a melhor saída:
 a de saltar, numa noite,
 fora da ponte e da vida?
 (MVS, p. 195)

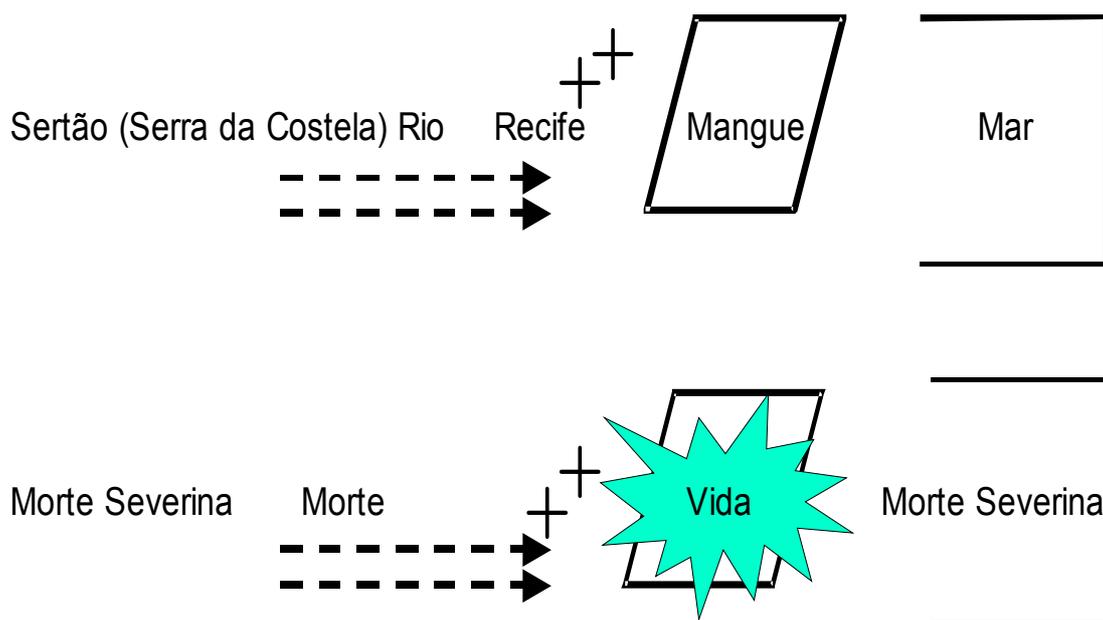


Gráfico 2: Estrutura alegórica em *Morte e vida severina*

A multiplicidade de metáforas de Cabral revela-se no texto bastante aguçado, sobretudo na construção de figuras complexas como a do homem anfíbio, por exemplo, em que o autor resgata o sentido grego [*amphibios*] de vida dupla do homem meio animal, meio deus: “[...] pelo que será anfíbio / como a gente daqui mesmo.” (MVS, p. 198)

Todo o texto encontra-se impregnado de elementos clássicos, desde o prólogo *in medias res*, em que o protagonista se apresenta e procura introduzir os principais fatos de sua “sina”, colocando-se a si próprio como narrador da própria história, até a utilização do **coro** e sua presença marcante que se dissimula em vários personagens ao longo da narrativa.

ENCONTRA DOIS HOMENS CARREGANDO UM DEFUNTO NUMA REDE, AOS GRITOS DE "Ó IRMÃOS DAS ALMAS! IRMÃOS DAS ALMAS! NÃO FUI EU QUE MATEI NÃO!"

— A quem estais carregando,
irmãos das almas,
embrulhado nessa rede?
dizei que eu saiba.

— A um defunto de nada,
irmão das almas,
que há muitas horas viaja
à sua morada.

(MVS, p. 172-173)

Outro elemento clássico presente no desfecho retórico da peça, o presépio *deux ex machina* é construído por Cabral com base nos modelos populares nordestinos, esses por sua vez partidários de um legado com origens nas histórias de santos da Idade Média, as chamadas moralidades.

Seis monólogos de Severino garantem ao curso descontínuo da ação desenvolvimento ascendente, que atinge o clímax da tragédia quando o personagem, desesperançado, decide suicidar-se nas águas do Capibaribe. Esse clímax aprofunda-se com o diálogo de Severino e seu José, habitante dos mangues, e interrompe-se bruscamente com a interferência de uma mulher, que vem anunciar o nascimento de um menino. Daí por diante, Severino retira-se da ação de que participa e passa a presenciar uma outra – a comemoração natalina –, representada para ele e apresentada ao espectador como um auto de Natal dentro do Auto propriamente dito, que suprime neste o ritmo da tragédia, substituindo-o pelo da comédia. (NUNES & MÜLLER, 2007, p. 61)

Essa apropriação da história bíblica, ressalta ainda mais o caráter desestabilizador [contudente] da poesia de João Cabral, confundindo-se com a retórica “marxista” do autor, ao mesmo tempo em que confirma o jogo estabelecido com a tradição.

- 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.
- (MVS, p. 201)

O arranjo do “novo” [contagante], em meio aos velhos “lugares comuns” como “oásis x deserto”, “ventos x calmaria”, serve para mostrar mais uma vez que a poesia de João Cabral, embora revestida pelos elementos tradicionais, é antes de tudo inovadora e disseminadora de idéias.

Independentemente desse “sentido religioso” – bem ao estilo de leituras místicas do simbolismo cabralino que costumam destacar sua relação com a natureza e os ritos ancestrais, doutrinas ou inclinações confessionais do poeta (BRAGA, 2002, p. 109-113) –, a leitura de *Morte e vida severina* e da migração do Severino evidentemente suscita a noção de mudança social, essa também alegorizada pela viagem que o retirante faz, pelas realidades sociais que presencia e pelo caráter dialógico, sobretudo da parte final do texto.

- Severino, retirante,
o mar de nossa conversa
precisa ser combatido,
sempre, de qualquer maneira,
porque senão ele alaga
e devasta a terra inteira.
- Seu José, mestre carpina,
e em que nos faz diferença
que como frieira se alastre,
ou como rio na cheia,

se acabamos naufragados
 num braço do mar miséria?
 — Severino, retirante,
muita diferença faz
entre lutar com as mãos
e abandoná-las para trás,
 porque ao menos esse mar
 não pode adiantar-se mais.
 (MVS, p. 194)

A presença da morte é uma constante na história do Severino – cuja severidade da existência [materializada no substantivo próprio ou no adjetivo “severina”] confunde-se com a aridez da paisagem – apresentando-se personificada não só em figuras como a mulher da janela ou os coveiros, mas também em formas metonímicas como a “espingarda” e suas “filhas-bala”.

— 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.**
 (MVS, p. 174)

O próprio ato de retirar [migrar], no texto, pode assumir, ainda, simbolicamente, o valor de deixar a vida. Neste sentido, “baixar” do sertão ao litoral pode ser interpretado como equivalente a descer às profundezas do “mundo” dos mortos enquanto que a vida “explodindo no mangue” representa a renovação dos elos vitais com a natureza ou com a divindade.³⁹

³⁹Mais uma vez é possível estabelecer relações intertextuais com *O coração das trevas* e *Os homens ocios*, e até mesmo com outros textos clássicos como a *Divina Comédia* e a *Odisséia*.

– Seu José, mestre carpina,
que habita este lamaçal,
 sabe me dizer se o rio
 a esta altura dá vau?
 Sabe me dizer se é funda
 Esta água grossa e carnal?
 (MVS, p. 193)

Obviamente, ao querer deixar o sertão, Severino parece estar questionando uma espécie de ordenação ou hierarquia social. Sua atitude é desafiadora e vai de encontro a interesses de determinadas classes ou castas da sociedade. A luta, mais importante do que a simples resignação, pode ser entendida como a necessidade de questionar a sociedade, suas instituições e dogmas.

**Por onde andaré 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. (MVS, p. 183)

Numa outra leitura da alegoria cabralina, a metalingüística de um Severino poeta e a aridez do deserto [papel em branco, no qual “suando-se muito em cima” é possível “arrancar algum roçado da cinza”] transpassam a morte [cristalização da poesia em poema] a qual segue o tempo todo o poeta que, à beira da decepção e da desistência, deixa explodir a sua poesia Severina [aqui no sentido de contundente, severa, rígida] da mesma forma que uma criança vindo ao mundo, em imagens impossíveis de serem contidas ou se deixarem conter em palavras.

Tal leitura possibilita uma melhor compreensão do processo poético de João Cabral de Melo Neto, como vimos, concebido a partir do jogo entre o trabalho racional [e sua relação com a tradição] e a inspiração [e sua fecundidade intuitiva].

— Severino, retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida;
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga;
é difícil defender,
só com palavras, a vida.
(MVS, p. 201)

O poeta, ao “defender” a vida com palavras, exerce um ofício extremamente complexo, e seu trabalho pode ser visto como algo inútil, sobretudo num lugar onde a morte reina absoluta, sua “lavoura”, em certo contexto, é até mesmo perigosa [lembrando *A República de Platão* e a perniciosidade dos poetas].

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar os militares. (PLATÃO, 2000, p. 89-90)

Aqui podemos perceber melhor o caráter subversivo da poesia de Cabral, pois, o poeta não se limita a narrar apenas o que lhe é permitido, transcendendo os limites da palavra e problematizando questões sociais. Em *Morte e vida severina*, Cabral é capaz de levar o leitor a refletir sobre sua condição e a possibilidade de mudanças na sociedade por meio do trabalho ou da luta.

— **Trabalho aqui nunca falta**

a quem sabe trabalhar;

o que fazia o compadre
na sua terra de lá?

—Pois fui sempre lavrador,
lavrador de terra má;
não há espécie de terra
que eu não possa cultivar.

—Isso aqui de nada adianta,
pouco existe o que lavrar;
[...]

Só os roçados da morte
compensam aqui cultivar,
e cultiva-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.

(MVS, p. 179-182)

Tal discussão entre ética e estética se intensifica à medida que a relação com outros textos é revelada, como, por exemplo, no trecho da “conversa de dois coveiros”, que nos remete à cena similar da peça *Hamlet* de Shakespeare, cuja análise de forma e conteúdo pode revelar um processo bastante inteligente de apropriação temática e estrutural.

5 RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE *MORTE E VIDA SEVERINA* E *HAMLET*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

Quem agüentaria fardos,
 Gemendo e suando numa vida servil,
 Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –
 O país não descoberto, de cujos confins
 Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
 Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
 A fugirmos para outros que desconhecemos?
 E assim a reflexão faz todos nós covardes.
 E assim o matiz natural da decisão
 Se transforma no doentio pálido do pensamento
 E empreitadas de vigor e coragem,
 Refletidas demais, saem de seu caminho,
 Perdem o nome de ação.

Shakespeare – *Hamlet* (Ato III, Cena I) [Trad. Millôr Fernandes]

Diante do caráter historicizante das adaptações de Shakespeare, principalmente a partir de meados do século passado, como nos apresenta Kott (2003), e da infinidade de conexões intertextuais possibilitadas pela leitura do texto de João Cabral de Melo Neto, lançamo-nos à tarefa de estabelecer conexões entre *Morte e vida severina* e o texto *Hamlet*, escrito por volta de 1600.

Obviamente, a escolha do texto shakespeariano não se deu por acaso, antes baseou-se num conhecimento mais aprofundado da obra de Cabral e seus precursores. As relações que estabelecemos entre Shakespeare e o poeta pernambucano não foram menos gratificantes que as verificadas entre este último e Eliot, por exemplo, principalmente pela proximidade dos universos temáticos dos dois autores.

Hamlet, a célebre tragédia do poeta elisabetano, desperta interesse por sua grandiosidade e complexidade, principalmente em se tratando da pluralidade de interpretações que a peça proporciona e da imensa tradição de releituras e adaptações construídas ao longo do tempo, sobretudo a partir do século XIX.

Escrever sobre *Hamlet* é fazer uso constante de superlativos: a mais popular, a mais representada, a mais citada, a mais filmada, a mais longa das peças shakespearianas (cerca de quatro mil e cinqüenta linhas, dependendo da edição) e a que contém o mais longo papel da dramaturgia ocidental (cerca de mil e quinhentas linhas, também dependendo da edição). E a imagem de um jovem todo vestido de negro, segurando uma caveira, é o ícone mais famoso da história do teatro. Ela é, definitivamente, a obra mais discutida da literatura do mundo ocidental, chegando a ter quatrocentas publicações por ano, o que levou Richard Levin a criar a expressão ‘a megagigantesca massa crítica de *Hamlet*’. (SANTOS, 2008, p. 197)

Anna Stegh Camati, em seu artigo sobre a peça *Hamletrash* do diretor César Almeida, encenada nos palcos curitibanos nos anos 90, descreve os processos de construção do espetáculo em que o texto teatral torna-se um emaranhado de recortes e colagens de outros autores e linguagens diversas como a da televisão e discursos identitários a respeito de política e da crise estética da pós-modernidade.

O teatro de César Almeida funciona como um metacommentário sobre a sociedade e a cultura brasileiras. Os espectadores são encorajados a tomar consciência de seu estado de inércia e são induzidos a “levantar armas” contra a opressão, injustiça, manipulação dos padrões estéticos e da mediocridade cultural. (CAMATI, 2006, p. 71-72)⁴⁰

Camati cita também, no mesmo artigo, o crítico e biógrafo de Tom Stoppard, Michael Billington que defende a apropriação de textos shakespearianos pela contemporaneidade por razões não apenas estéticas, mas, sobretudo políticas, como no exemplo das repúblicas socialistas do leste europeu em que pululavam versões de *Hamlet* nas quais o contexto político de Elsinore e a máxima “há algo de

⁴⁰“The theater of César Almeida functions as a metacommentary on Brazilian society and culture. The spectators are encouraged to become aware of their condition of inertia and are induced to “take arms” against oppression, injustice, manipulation of aesthetic standards, and cultural mediocrity” (CAMATI, 2006, p. 71-72).

podre no reino da Dinamarca” tendem a se tornar mais relevantes do que o próprio papel do príncipe Hamlet. Para Camati, em consonância com Charles Marovitz, outro teórico da reciclagem de Shakespeare, não deve haver limites para essa transformação, trazendo à tona todos os processos de releitura e reescrita possíveis, seja qual for a terminologia utilizada, tradução, paródia, adaptação/apropriação, transposição (CAMATI, 2006, p. 71).

A tragédia *Hamlet* de William Shakespeare, escrita por volta de 1600, apresenta a história do jovem príncipe da Dinamarca, Hamlet, que após ter visto o espectro de seu pai falecido, o rei Hamlet, e conversado com ele, passa a desconfiar das circunstâncias que teriam causado a morte do rei. O príncipe inicia uma investigação para descobrir os responsáveis pela morte de seu pai, julga existir uma conspiração arquitetada por seu tio Cláudio, atual rei, casado com a rainha viúva, Gertrudes, apenas dois meses após a morte do marido.

Tudo na peça gira em torno da provável traição e usurpação do trono, Hamlet considera-se também vítima da conspiração e inicia um plano estratégico com a intenção de vingar a morte do pai e fazer justiça. Suas ações são, porém, tantas vezes ensaiadas e adiadas que, ironicamente, terminam por ferir àqueles a quem Hamlet mais ama, sua mãe Gertrudes e sua amada Ofélia.

Em contrapartida, o maquiavelismo do rei Cláudio leva até às últimas conseqüências a defesa do trono contra os possíveis ataques do “atormentado” príncipe. Suas manipulações incluem a própria esposa, os amigos de Hamlet e a família da jovem Ofélia.

A frustração dos planos de vingança do jovem e a ruína das artimanhas para perpetuar-se no poder empreendidas pelo rei são apenas o presságio mórbido para o real desfecho da peça: a ascensão ao trono de Fortimbrás, da Noruega, o

verdadeiro usurpador estrangeiro do trono, o qual, por sua vez, assim como Hamlet, também intenciona vingar a morte do pai, vitimado na guerra contra a Dinamarca.

Para ilustrar o tema da vingança, Shakespeare se valeu de uma antiga lenda escandinava, narrada em latim por um dinamarquês, recontada em francês (1570) e traduzida para o inglês (1608); ele teria se inspirado, também, em uma peça anterior sobre o mesmo assunto denominada pela crítica de 'ur-*Hamlet*'. O que é fascinante observar é como Shakespeare refinou o tema, e o transformou em um problema moral, ético, religioso e político. Ele ousou ao criar um protagonista intelectual, enigmático, angustiado, mas com um grande senso de humor; [...] pode-se dizer que *Hamlet* é a tragédia mais engraçada do cânone, não só por causa da personalidade do herói, mas, também devido à presença de personagens cômicos como Polônio, Osric e o Coveiro. (SANTOS, 2008, p. 198)

Diante das implicações políticas da peça, não apenas no contexto elisabetano, mas de todas as épocas, as quais apresentam a estrutura do poder real em uma sociedade feudal pelo viés dos bastidores do jogo político e de interesses, *Hamlet* pode ser considerado um texto subversivo.

Certamente, existe um Hamlet para cada época. Os românticos quiseram ver no jovem príncipe seus ideais mais altos; os realistas observam nas relações entre os personagens a luta pela sobrevivência hobbesiana: *homo homini lupus*, os modernos criaram suas leituras existenciais da peça, e muitas outras possibilidades existem: Hamlets em épocas de Guerra Fria [como o de Heiner Müller], ou brasileiros como o de César Almeida.

Mas os rumos que os processos de adaptação e apropriação podem tomar são ainda mais variados, podendo-se recriar hamlets em contextos ou textos inusitados ou até mesmo improváveis.

A busca de Marlow por Kurtz em *O coração das trevas* é um exemplo de busca hamletiana de um jovem marujo por um "fantasma" desaparecido nas trevas

de um sistema colonialista baseado no terror, na expropriação e na violência. Marlow precisa narrar a história de Kurtz, suas últimas palavras, anos depois, para a viúva na Inglaterra, mas não há o que ser narrado, apenas morte e terror. O fardo de Marlow é como o de Horácio, incumbido de preservar a história de Hamlet.

Obviamente, as relações entre Conrad e Shakespeare vão além da trama envolvida num clima de mistério e frustração, estão também nas entrelinhas de uma relação extratextual em que o contexto político da Grã-Bretanha se deixa criticar por personagens como os coveiros ou o marujo narrador que conta a história de Marlow. Deve-se lembrar que durante a expansão no período elisabetano, a produção literária e as críticas ao sistema colonial foram tão intensas como durante o neocolonialismo vitoriano.

Assim como o príncipe Hamlet diante da peça representada no castelo de Elsinore para os algozes de seu pai, Marlow também se questiona sobre a discrepância entre o vivido e o narrado. Conrad se apropria de Shakespeare até mesmo na escolha das palavras, ressignificando expressões consagradas do cânone, a exemplo da imagem da “casca de noz”.

HAMLET

Então pra você não é. Não há nada de bom ou mau sem o pensamento que o faz assim. Para mim [a Dinamarca] é uma prisão.

ROSENCRANTZ

Não será sua ambição que faz que ela seja?

Vai ver a Dinamarca é pequena demais pro seu espírito.

HAMLET

Ó, Deus, eu poderia viver recluso numa **casca de noz** e me achar o rei do espaço infinito se não tivesse maus sonhos.

(SHAKESPEARE, 2006(b), p. 238)⁴¹

⁴¹“HAMLET Why, then, 'tis none to you; for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so: to me it is a prison.

[...] a maioria dos marujos levava, por assim dizer, uma vida sedentária. Eles sempre se sentem em casa, pois sua casa sempre os acompanha - o navio; bem como seu país - o mar. Um navio é muito parecido com outro, e o mar é sempre o mesmo. Num ambiente imutável, os litorais estrangeiros, as fisionomias estrangeiras, a variada imensidão da vida - tudo passa imperceptível, velado não por um misterioso sentido, mas por uma ignorância levemente desdenhosa; pois não existe mistério para um homem do mar, a não ser o próprio mar, que é senhor de sua existência e inescrutável como o Destino. Quanto ao resto, nas suas horas de folga, uma caminhada casual, ou uma eventual bebedeira em terra bastam para revelar-lhe o segredo de todo um continente - e geralmente acha que o segredo não vale a pena ser conhecido. As histórias dos homens do mar têm uma simplicidade direta, cujo significado cabe inteiramente na **casca de uma noz partida**. (CONRAD, 2005, p. 8-9)⁴²

Ao nos aproximarmos de *Morte e vida severina* com uma abordagem intertextual, percebemos de que maneira o texto pode ser lido chamando a atenção ao diálogo intertextual com o *Hamlet* de Shakespeare, obviamente guardando-se as devidas proporções. Como no caso de *O coração das trevas*, no texto do autor pernambucano o que se dá é também a criação de um texto único e, ao mesmo tempo, capaz de compartilhar de uma mesma tradição epistemológica de crítica a uma sociedade estratificada e suas regras rígidas, que impedem a mobilidade.

Para traçar um paralelo entre *Morte e vida severina* e *Hamlet*, devemos, antes de tudo, partir das palavras de Barbara Heliodora, na introdução à segunda

ROSENCRANTZ Why then, your ambition makes it one; 'tis too narrow for your mind.

HAMLETO God, I could be bounded in a **nut shell** and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams" (SHAKESPEARE, 2006(b), p. 238).

⁴²"He was a seaman, but he was a wanderer, too, while most seamen lead, if one may so express it, a sedentary life. Their minds are of the stay-at-home order, and their home is always with them--the ship; and so is their country--the sea. One ship is very much like another, and the sea is always the same. In the immutability of their surroundings the foreign shores, the foreign faces, the changing immensity of life, glide past, veiled not by a sense of mystery but by a slightly disdainful ignorance; for there is nothing mysterious to a seaman unless it be the sea itself, which is the mistress of his existence and as inscrutable as Destiny. For the rest, after his hours of work, a casual stroll or a casual spree on shore suffices to unfold for him the secret of a whole continent, and generally he finds the secret not worth knowing. The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the **shell of a cracked nut**" (Disponível em: <www.gutenberg.org> Acesso em: 10 jan 2008).

edição de *Hamlet*, traduzido por Anna A. C. de Mendonça: “todos nós nos sentimos um pouco Hamlet, já que a vida que recebemos ao nascer seria uma tarefa imposta do mesmo modo que a ele a da vingança imposta pelo pai” (HELIODORA, 1995. p. 22).

Tal interpretação da tragédia do príncipe dinamarquês coincide com uma das acepções intransitivas do verbo “vingar”, encontradas no dicionário.

Do lat. *Vindicare*, por via popular.] *V. t. d.* 1. Tirar desforço ou desforra de; desferrar, desafrontar [...] 2. Causar a punição de; castigar, punir [...] 3. Promover a reparação de; reparar [...] 4. Chegar a; atingir, galgar [...] 5. Ultrapassar, vencer, transpor [...] 6. Conseguir, lograr [...] **Int. 10. Lograr bom êxito** [...] **11. Chegar à maturidade** [...] **12. Prosperar, medrar, crescer** [...] **13. Acontecer, realizar-se, efetuar-se.** (FERREIRA, 1999, p. 2074)

E é neste sentido que a experiência do retirante Severino nos interessa, como reinterpretação do ato de “vingar” de um indivíduo ou de uma “casta” que insiste na possibilidade de mudança de vida, buscando a migração como alternativa.

Em *Morte e vida severina*, não encontramos tal acepção do verbo “vingar”, ao menos não de forma explícita. Ao procurarmos, porém, no restante da obra de Cabral podemos nos deparar com pelo menos uma incidência, como no poema *Alto do Trapuá*, publicado juntamente com *Morte e vida severina* em 1956 na coletânea *Dois águas*.

Cabral se utiliza da forma intransitiva para se referir aos povos que habitam o sertão: descrevendo-os como “espécie” estranha, “franzina” e “indigente”.

É uma espécie bem **estranha**:
 tem algo de aparência humana,
 mas seu torpor de vegetal
 é mais da história natural.

[...]

Apesar do pouco que **vinga**,
 não é uma espécie extinta
 e multiplica-se até regularmente.

Mas é uma espécie **indigente**,
 é a planta mais **franzina**
 no ambiente de rapina,
 e como o coqueiro, consuntivo,
 é difícil na região seu cultivo.

[...] (MELO NETO, 1999, p. 161-162)

Em *Morte e vida severina*, o próprio esforço do retirante em prosperar e dar continuidade a sua história apresenta-se como sinal de certo intento de vingar uma existência forçada a conviver com tantas dimensões da morte literal ou metafórica; o que se comprova por inúmeras passagens do texto em que Severino explicita suas intenções de sobreviver, fugir da morte, encontrar terras mais propícias.

Quem sabe se nesta terra
 não plantarei minha sina?
 Não tenho medo de terra
 (cavei pedra toda a vida),
 e para quem lutou a braço
 contra a piçarra da Caatinga
será **fácil** amansar
 esta aqui, tão feminina.
 (MVS, p. 183-184)

O universo criado por João Cabral em *Morte e vida severina*, de forma similar à Dinamarca do príncipe Hamlet, apresenta-se como reflexo de uma sociedade estratificada, uma estrutura de natureza “feudal” em que mudanças não

costumam ser admitidas com muita freqüência. Nesse tipo de sociedade verticalizada e estruturada sobre valores rígidos, qualquer tentativa de subversão ou mudança nos papéis sociais torna-se uma tarefa bastante árdua.

Jonathan Dollimore (1991) argumenta que a obra do bardo ostenta uma forte dimensão política, que objetivava desafiar os princípios da autoridade constituída através da inclusão, no próprio texto, de indícios que viriam a permitir diversas leituras, muitas vezes diametralmente opostas, tais como a idealização e/ou subversão de formas específicas de poder, sendo que:

[i]sso se aplica principalmente à tragédia, um gênero reconhecidamente o mais capaz de transcender o momento histórico em que foi concebido e englobar verdades universais. As formulações trágicas da época certamente são pontuadas de referências universais, no entanto, elas também apresentam deliberado cunho político, principalmente aquelas que se preocupam com a representação da tirania. Estes relatos e, com certeza as próprias peças, foram apropriadas para inferir tanto a defesa quanto o desafio à autoridade. (DOLLIMORE & SINFIELD, 1991 p. 09)⁴³

Sociedades como a elisabetana absolutista e a severina coronelista baseiam-se em princípios muito semelhantes de ordenação hierárquica, geralmente estabelecidos a partir de uma visão de mundo segmentada e fixa, centralizada na figura de um soberano maior. Este é o único capaz de promover mudanças, por meio de nomeações ou titulações, oferecendo glórias e honrarias a quem quer que deseje, ao mesmo tempo que procura manter as classes mais baixas sob seu poder, impossibilitando qualquer forma de mobilidade entre classes ou estamentos sociais, a não ser as determinadas por sua própria autoridade.

⁴³“This applies especially to tragedy, that genre traditionally thought to be most capable of transcending the historical moment of inception and of representing universal truths. Contemporary formulations of the tragic certainly made reference to universals but they were also defined it as a representation of tyranny. Such accounts, and of course the plays themselves, were appropriated as both defences of and challenges to authority” (DOLLIMORE & SINFIELD, 1991 p. 09).

Essa concepção estratificada, “a grande corrente dos seres”, segundo Camati (2008, p. 137), “uma teoria classificatória que dividia os homens e os reinos animal, vegetal e mineral em categorias superiores e inferiores [...] corresponde à legitimização ideológica de uma ordem social que procurava manter-se a todo custo”.

Os críticos materialistas culturais argumentam que esta idéia já não era aceita pela maioria da população na época de Shakespeare, e que o sistema patriarcal já apresentava sinais de instabilidade e enfraquecimento. No entanto, [...] ainda continuava a vigorar em grande parte uma estrutura patriarcal estratificada. As restrições de gênero, raciais, étnicas e classistas continuavam sendo determinantes, no sentido de estabelecer como as pessoas deveriam ser tratadas e o que lhes era facultado fazer, ou seja, esses fatores ainda delimitavam a esfera de ação da maioria dos indivíduos e lhes impingiam sanções legais, sociais e econômicas. (CAMATI, 2008, p. 137-138)

No caso específico da sociedade representada por Cabral em seu texto, a sociedade do Nordeste brasileiro, da região do polígono das secas, essa estratificação perdura ainda em nossos dias. Não é difícil comprovar quadros de extrema pobreza, crianças e jovens padecendo de inanição e doenças endêmicas, mulheres viúvas ou abandonadas pelos maridos que buscam novas oportunidades por meio da migração. Acrescenta-se a esse conjuntura social uma outra política baseada no poder por meio da força, dos grandes latifúndios, da monocultura e a manutenção da carência estrutural generalizada, do trabalho semi-escravo e do analfabetismo que garante o chamado “voto de cabresto”.

Lígia Vassalo (1993) trata da questão cultural em uma sociedade com tal compleição.

[A] sociedade canavieira nordestina, primeiro foco próspero de colonização do Brasil, manteve traços peculiares da sociedade portuguesa, tais como o

feudalismo/patrimonialismo, o arcaísmo, o cosmopolitismo, apesar das transposições. Por isto mesmo, a região guardou características medievais, reforçadas pelo isolamento quanto ao resto do país em que se manteve durante séculos, associado à estabilidade do sistema instaurado, permitindo reelaboração das matrizes herdadas[...] (VASSALO, 1993, p. 63)

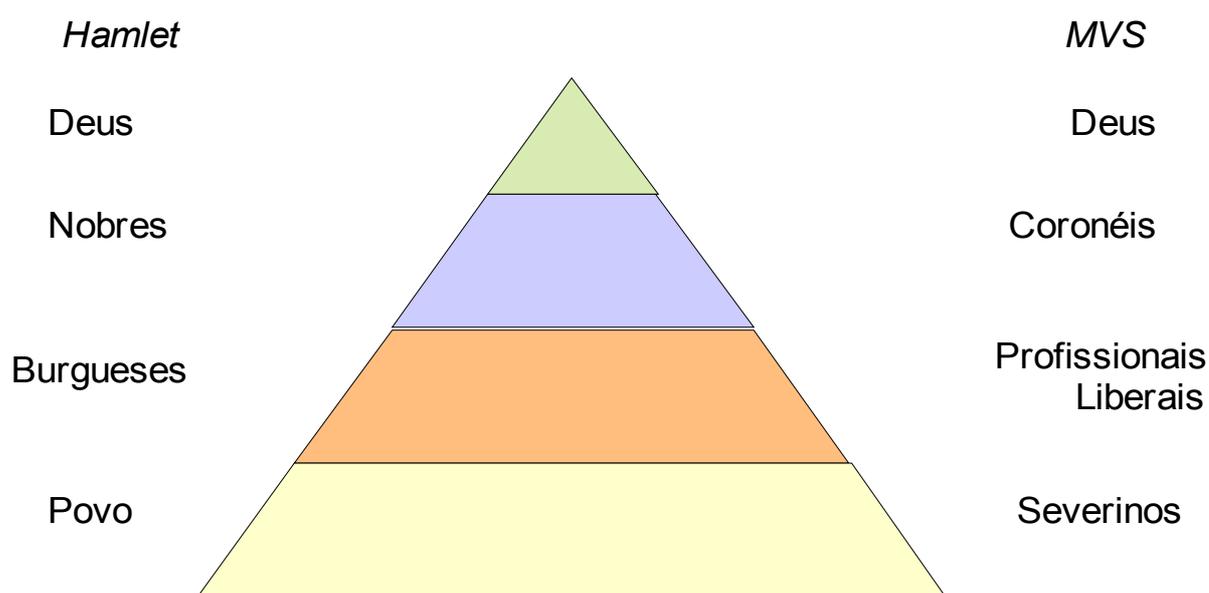


Gráfico 3: Sociedades estratificadas.

Mas, algo ainda mais específico nessa sociedade faz lembrar a sociedade de Elsinore em *Hamlet* [leia-se inglesa, no contexto de transição entre a Idade Média e o início da modernidade]: a relação com a terra, ou com a propriedade individual. Os contratos de compra e venda, as posses e desapropriações, a luta pelo direito do camponês de trabalhar na sua própria porção de terra e a eliminação de impostos ou taxas degradantes são temas recorrentes na Inglaterra das revoltas camponesas⁴⁴ tanto quanto na peça de Cabral.

⁴⁴Das várias revoltas registradas na Europa durante a Idade Média, a mais importante e amplamente estudada foi a chamada Rebelião de Tyler em 1381, na Inglaterra, liderada por John Ball, Walter (Wat) Tyler e Jack Straw, deflagrada em consequência da implantação em 1377 de um imposto pago

A terra [ou o lucro proveniente de sua utilização e da exploração do trabalho com base na agricultura ou criação de animais] era na época de Shakespeare, e continua sendo, no contexto agrário do Nordeste dos coronéis, o bem de maior valor, capaz de determinar muitos aspectos da vida dos homens e garantir a preservação do *status quo*. Como nos afirma Roberto Ferreira da Rocha:

A estrutura social durante a vigência das monarquias absolutas era fortemente hierarquizada. No topo da pirâmide encontrava-se o rei, que tinha poderes de vida e morte sobre todos os seus súditos. Abaixo dele estava a nobreza – da qual ele próprio fazia parte – que fornecia os indivíduos que ocupavam os quadros mais elevados dentro da administração do Estado. Logo abaixo vinha a burguesia, totalmente dependente do soberano e de sua máquina burocrática para a realização de suas atividades econômicas, que só podiam estabelecer-se através do privilégio real. À medida que enriqueciam, os burgueses compravam terras e títulos nobiliárquicos, criando assim uma pequena nobreza (em inglês, *gentry*) com direito a possuir um escudo de armas. Na base desta pirâmide estavam as classes trabalhadoras das cidades (trabalhadores manuais e artifices) e do campo (camponeses e pastores). (ROCHA, 2008, p. 37)

Morte e vida severina, inicialmente, não parece apresentar uma saída para questões como a estratificação social – ao menos não no contexto intradieético – sendo pouco provável aos severinos a ocupação de um espaço de destaque na sociedade, mesmo após a morte.

—Viverás, e para sempre,
na terra que aqui aforas:
e terás enfim tua roça.
— Aí ficarás para sempre,
livre do sol e da chuva,

per capita, o *poll tax* que correspondia a um xelim por adulto. A taxa tinha como propósito financiar campanhas militares no continente que dariam continuidade às batalhas da Guerra dos Cem anos contra a França (1337-1453). O principal evento da revolta, a marcha de cidadãos comuns liderados por Tyler em direção a Londres, culminou em 12 de junho de 1381 com o sermão do padre renegado John Ball em Blackheath cuja frase "*When Adam delved and Eve span, who was then the gentleman?*" ["Quando Adão cavava e Eva fiava, quem era o nobre?"] permaneceria viva nas mentes inglesas até o século de Shakespeare.

criando tuas saúvas.
 — Agora trabalharás
 só para ti, não a meias,
 como antes em terra alheia.
 (MVS, p. 184)



Figura 11: Fim da Revolta (1381): Wat Tyler, pouco antes de ser morto por Walworth, diante de Ricardo II, e uma segunda imagem de Ricardo, dirigindo-se à multidão de

Com a mudança do cenário rural para o urbano, porém, percebemos que uma certa possibilidade de ascensão parece ser propiciada pela relação com o trabalho. A mobilidade social, no entanto, parece se manifestar de forma ainda bastante pálida e limitada ao campo especulativo das adivinhações e anseios, materializados nas predições de duas ciganas que visitam o recém-nascido no manguezal.

E mais: para que não pensem
 que em sua vida tudo é triste,
 vejo coisa que **o trabalho**

talvez até lhe conquiste:

que é mudar-se destes mangues
daqui do Capibaribe
para um mocambo melhor
nos mangues do Beberibe.
(MVS, p. 199)

O nascimento de uma criança, filha de um carpinteiro [alusão bíblica anunciada desde o título *Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano*] apresenta-se no texto, da mesma forma que a empreitada do retirante, como um ato de “vingar” a existência, embasada no princípio de que o trabalho, ou a vontade humana, pode vencer o destino ou as forças determinantes do meio sócio econômico, mesmo em situações extremas.

O mesmo caráter subversivo encontrado no texto cabralino pode ser identificado, guardando-se as devidas proporções, no *Hamlet* shakespeariano. Hamlet, o filho, representa a forma humanista de compreender o mundo a partir da perspectiva do indivíduo. Sua incapacidade de interagir com um mundo estruturado por valores ancestrais e imutáveis revela o clima de questionamento do contexto em que a peça foi escrita.

Mas existe um paradoxo na tentativa do príncipe de desaperceber-se desse *modus operandi* feudal. Ao buscar a mudança, Hamlet caminha para a autodestruição, posto que o ambiente que o cerca não comporta transformações radicais como a sua, uma mudança epistemológica de um modelo de pensamento coletivo e teocrático para outro individual e humanista. Tal tormento existencial do protagonista é representado alegoricamente na peça pela presença do fantasma de seu pai, o rei Hamlet, fiel depositário de todos os valores dos quais o príncipe deseja se desvencilhar (*Hamlet*, Ato I, cena V).

A insistência do fantasma na restauração da ordem de sua dinastia e a exigência de uma retratação contra “a serpente que usa agora a coroa” pode ser interpretada como a manutenção de valores e visões de mundo ancestrais em que o poder é direito do mais forte.

5.1 CENAS DE COVEIROS

— Nestes cemitérios gerais
os mortos não variam nada.
— É como se morrendo
nacessem de uma raça.
— Todos estes mortos parece
que são irmãos, é o mesmo porte.
— Se não da mesma mãe,
irmãos da mesma morte.
— E mais ainda: que irmãos gêmeos,
de molde igual do mesmo ovário.
Concebidos durante
a mesma seca-parto.
Todos filhos da morte-mãe,
ou mãe-morte, que é mais exato.
— De qualquer forma, todos,
gêmeos, e morti-natos.

João Cabral de Melo Neto – *Dois Parlamentos*

As relações intertextuais entre *Morte e vida severina* e o *Hamlet* vão muito além da proximidade temática. A estrutura do “auto” em certos aspectos parece ter sido construída a partir de um paradigma morfossintático comum ao apresentado no texto shakespeariano. Para termos uma noção bem clara dessa relação, basta lembrar que tanto *Morte e vida severina* quanto a tragédia do príncipe dinamarquês possuem cenas que se passam em cemitérios, cujos personagens, os coveiros, debatem sobre a vida e a morte, o destino humano e as diferenças sociais em sociedades estratificadas.

Aliás, a exploração do tema da morte e a apologia a cemitérios são elementos recorrentes na obra de Cabral. São inúmeros seus poemas sobre cemitérios entre os quais merecem destaque os poemas homônimos, intitulados *Cemitério pernambucano*, citados em anexo nesse trabalho⁴⁵.

⁴⁵Cabral publicou ao longo de sua obra ao todo cinco poemas chamados Cemitério Pernambucano, três incluídos na coletânea *Paisagem com figuras*, publicada juntamente com *Morte e vida severina* no livro *Duas águas* e outros dois publicados no livro *Quaderna*. Além disso, Cabral tem outros poemas dedicados a cemitérios, como *Cemitério alagoano*, *Cemitério paraibano*, *Cemitérios metropolitanos* e *Cemitério na cordilheira*. (Ver anexo III – CEMITÉRIOS DE CABRAL)

Em *Morte e vida severina*, no entanto, a utilização de um cemitério em Recife como local de reflexão para o viajante Severino que acaba de lá chegar, vindo de uma jornada em que esteve em jogo sua sobrevivência, aproxima-nos paralelamente do retorno do jovem Hamlet que, após passar por grandes provações, regressa à Dinamarca. Acompanhado de um amigo, Horácio, assim como Severino, também ouve a conversa de dois coveiros, no cemitério de Elsinore.

HAMLET Esse homem não tem sentimentos pelo seu trabalho, canta enquanto cava uma sepultura.

HORÁCIO O hábito torna tudo mais fácil para ele.

HAMLET Isso mesmo. Mãos desocupadas possuem o tato mais refinado.

(SHAKESPEARE, 2006(a), p. 414)⁴⁶

No cemitério de Recife, Severino também ouve por acaso a conversa de dois coveiros. As intenções por ela despertadas na mente fatigada de Severino são em muito semelhantes ao processo e intensificação do desfecho trágico, provocado pelo aparente “alívio cômico” da cena I do ato V em *Hamlet*.

Em *Morte e vida severina*, como em *Hamlet*, o questionamento da morte como fim supremo capaz de igualar ou eliminar as desigualdades vivenciadas pelos homens é suscitado por diálogos de cemitério.

⁴⁶“HAMLET Has this fellow no feeling of his business ‘A sings in grave-making. HORATIO Custom hath made it in him a property of easiness. HAMLET ‘Tis e’en so. The hand of little employment hath the daintier sense” (SHAKESPEARE, 2006(a), p. 414).

HAMLET Aquele crânio já teve uma língua e podia cantar. Como esse idiota o arremessa por terra, como se fosse o osso do queixo de Caim, o primeiro assassino. Pode ter sido a cabeça de um político isso que esse infeliz agora despreza – alguém que talvez pensasse ser capaz de lograr até mesmo Deus, quem sabe?

HORÁCIO Quem sabe, senhor.

HAMLET Ou a de um cortesão que dissesse, “Bom dia, caro senhor, como tem passado, caro senhor? Talvez fosse o Lorde qualquer-um, cumprimentando o cavalo do Lorde qualquer-outro, com a intenção de pedi-lo emprestado. Quem sabe?

HORÁCIO Quem sabe, senhor.

HAMLET Isso mesmo. E agora seus ossos pertencem à Lady Verme – e arranque o queixo o golpe da pá desse infeliz. Eis a sutil revolução, que nós temos de reproduzir, para brincar de bater neles com um bastão. (SHAKESPEARE, 2006(a), p.415-416)⁴⁷

Mas, nem em *Hamlet*, nem em *Morte e vida severina* os coveiros conseguem chegar a uma conclusão que não reflita a irônica constatação de que após a morte todas as diferenças entre os homens tendem a se neutralizar, por mais que tentem os vivos preservá-las de forma simbólica em túmulos, ritos, jazigos ou cemitérios com avenidas mais amplas, em áreas mais nobres das cidades.

⁴⁷“HAMLET That skull had a tongue in it and could sing once. How the knave jowls it to the ground, as if twere Cain’s jawbone, that did the first murder. This might be the pate of a politician which this ass now o’erreaches – one that would circumvent God, might it not?

HORATIO It might, my lord.

HAMLET Or of a courtier which could say, ‘Good morrow, sweet lord, how dost thou, sweet lord?’ This might be my Lord Such-a-One, that praised my Lord Such-a-One’s horse when ‘a went to beg it, might it not?

HORATIO Ay, my lord.

HAMLET Why, e’en so. And now my Lady Worm’s – chapless and knocked about the mazard with a sexton’s spade. Here’s fine revolution an we had the breeding but to play at loggets with them? Mine ache to think on’t” (SHAKESPEARE, 2006(a), p.415-416).

HAMLET Lá vai outro” Será o crânio de um advogado? **Onde estão seus argumentos agora** – suas sutilezas, justificativas, seus títulos e falcatruas? **Por que continua sofrendo , deixando que esse idiota lhe rompa o crânio com uma pá imunda e não o processa por agressão?** Hum! Talvez fosse no seu tempo um grande comprador de terras, com suas escrituras, seus fiadores, multas e contratos e seus termos de posse. Pra ter a cabeça coberta com esse fino pó! Seus fiadores não lhe garantem mais do que a largura e o comprimento do que ele poderia abocanhar em um par de contratos? A posse definitiva de suas terras vai caber toda numa caixa, e em seu interior não muito mais que isso!
(SHAKESPEARE, 2006(a), p.416-418)⁴⁸

CHEGANDO AO RECIFE, O RETIRANTE SENTA-SE PARA DESCANSAR AO PÉ DE UM MURO ALTO E CAIADO E OUVI, SEM SER NOTADO, A CONVERSA DE DOIS COVEIROS

— O dia de hoje está difícil;
não sei onde vamos parar.
Deviam dar um aumento,
ao menos aos deste setor de cá.
As avenidas do centro são melhores,
mas são para os protegidos:
há sempre menos trabalho
e gorjetas pelo serviço;
e é mais numeroso o pessoal
(toma mais tempo enterrar os ricos).
[...]
As avenidas do centro,
onde se enterram os ricos,
são como o porto do mar:
não é muito ali o serviço:

⁴⁸“HAMLET There’s another! Why, may not that be the skull of a lawyer? Where be his quiddities now – his quilllets, his cases, his tenures and his tricks? Why does he suffer this mad knave now to knock him about the sconce with a dirty shovel and will not tell him of his action of battery? Hum! This fellow might be in’s time a great buyer of land, with his statutes, his recognizances, his fines, his double vouchers, his recoveries. To have his fine pate full of fine dirt! Will vouchers vouch him no more of his purchases and doubles than the length and breadth of a pair of indentures? The very conveyances of his lands wil scarcely lie in this box, and must th’interior himself have no more, ha?” (SHAKESPEARE, 2006(a), p.416-418).

no máximo um transatlântico
chega ali cada dia,
com muita pompa, protocolo,
e ainda mais cenografia.

**Mas este setor de cá
é como a estação dos trens:
diversas vezes por dia
chega o comboio de alguém.**

[...]

**Não creio que te mandassem
para as belas avenidas
onde estão os endereços
e o bairro da gente fina:**

isto é, para o bairro dos usineiros,
dos políticos, dos banqueiros,
e no tempo antigo, dos banguzeiros
(hoje estes se enterram em carneiros);
bairro também dos industriais,
dos membros das associações patronais
e dos que foram mais horizontais
nas profissões liberais.

[...]

— Esse é o bairro dos funcionários,
inclusive extranumerários,
contratados e mensalistas
(menos os tarefeiros e diaristas).

**Para lá vão os jornalistas,
os escritores, os artistas;
ali vão também os bancários,
as altas patentes dos comerciários,
os lojistas, os boticários,
os localizados aeroviários
e os de profissões liberais
que não se liberaram jamais.**

(MVS, p. 187-189)

Com a apropriação da temática shakespeariana da nivelção das desigualdades por meio da morte, podemos compreender a transformação empregada por Cabral também no campo semântico da cena que acaba servindo de intensificação de um processo trágico, afirmando que as desigualdades de hoje são tão ou mais duradouras quanto as do passado. Cabral permite a seus coveiros certo descaso de funcionário público, comparável à ironia descarada do coveiro de Shakespeare.

A cena em *Morte e vida severina* adquire um tom mais trágico, fazendo com que Severino decida pelo suicídio, por não compreender o porquê das diferenças entre os homens serem mantidas mesmo após a morte. Não há nela o bom humor do diálogo entre Hamlet e os coveiros de Elsinore. Aliás, em *Morte e vida severina* nem mesmo há diálogo entre o fatigado “Hamlet” [Severino] e os coveiros, o que explica a decisão fatalista de Severino.

cada um em seu escaninho,
cada um em sua gaveta,
com o nome aberto na lousa
quase sempre em letras pretas.
Raras as letras douradas,
raras também as gorjetas.
(MVS, p. 189)

Nos dois textos a morte é encarada como vencedora implacável, pouco importa a classe social do morto sua origem ou os títulos que detenha: César e Alexandre são o barro que agora veda o buraco de um barril, Severino, entretanto, parece sentir que não há justiça *post mortem*, mas apenas relativa divisão de terras.⁴⁹

⁴⁹Ainda no que diz respeito a alusões à cena dos coveiros de Shakespeare, ver o anexo V – *Velório de um Comendador*.

HAMLET Ao que servimos depois de mortos, Horácio! Com alguma imaginação será que não se pode encontrar o nobre pó de Alexandre tapando o buraco de um barril.

HORÁCIO Tal pensamento parece um tanto exagerado.

HAMLET Acredite, não é conversa fiada. Um pouco de modéstia pode ser suficiente para entender meu pensamento. Alexandre morreu, Alexandre foi enterrado, Alexandre retornou ao pó, o pó é terra, com a terra fazemos barro, e o que fazer com barro, além de tapar buracos em barris?

(SHAKESPEARE, 2006(a), p. 423-424)⁵⁰

— Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a cota 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.

(MVS, p. 183)

Outra constatação retórica desenvolvida em *Morte e vida severina* é a de que o poder, principalmente no contexto agrário e de exploração de terras, tende a concentrar-se nas mãos do mais forte, do que possui armas. O argumento para tal discussão surge, logo no início do texto cabralino, quando ao se apresentar, o retirante relembra a todos a existência de um poder muito antigo, o dos coronéis.

⁵⁰“HAMLET To what base uses we may return, Horatio! Why may not imagination trace the noble dust of Alexander till ‘a find it stopping a bung-hole?
HORATIO ‘Twere to consider too curiously to consider so.

HAMLET No, faith, not a jot. But to follow him thither with modesty enough and likelihood to lead it: Alexander died, Alexander was buried, Alexander returned to dust, the dust is earth, of earth we make loam, and why loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?” (SHAKESPEARE, 2006(a), p.423-424).

— O meu nome é Severino,
 não tenho outro de pia.
 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.
 (MVS, p. 171)

Ao aludir a um personagem bíblico, “Zacarias”, e associá-lo aos coronéis no contexto brasileiro, Cabral agrega um sentido político a seu texto, passando a questionar a realidade nordestina por meio de uma construção literária e cênica.

Em *Hamlet* (atoV, cena I), o coveiro de Shakespeare parece agir de forma semelhante, quando discute a origem da nobreza, atribuindo um caráter ontológico ancestral ao uso de armas ou do poder por meio da força.

COVEIRO O que você está dizendo? E é justo que os grandes tenham autorização neste mundo para afogar-se ou enforcar-se mais que qualquer cristão. Alcance a minha pá. Não há nobreza mais antiga que a dos jardineiros, escavadores e coveiros. Eles seguem a profissão de **Adão**.

2º HOMEM Adão foi um nobre?

COVEIRO **Ele foi o primeiro a usar armas**.

2º HOMEM Como? ele não tinha nenhuma.

COVEIRO O que, seu pagão? Como você entende as escrituras?

Elas dizem que Adão cavava. Poderia cavar sem uma arma?

(SHAKESPEARE, 2006(b), p.238)⁵¹

O questionamento da legitimidade do poder conquistado por armas em *Hamlet* é um reflexo de temáticas recorrentes na sociedade da época. Ao citar Adão, o primeiro homem, e as escrituras, parece ecoar de forma irônica a antiga rima do padre John Ball, como vimos, um dos líderes da Revolução Camponesa de 1381: "Quando Adão cavava e Eva fiava, quem era o nobre?".

O termo "coronel" empregado por Cabral também nos remete a um universo eminentemente agrário em que a propriedade de terras, em geral latifúndios, é garantida pela utilização da força. Segundo o dicionário, o termo deriva da forma francesa "colonel" (FERREIRA, 1999, p.560), espécie de autoridade militar. A palavra de Cabral, entretanto, também parece fazer alusão ao texto shakespeariano, principalmente se associada ao vocábulo "crownor" ou "coroner" relacionado, segundo o dicionário *Babylon* online⁵², a uma antiga autoridade funerária, citada, a propósito, pelos coveiros de Elsinore ao se questionarem sobre a morte da personagem Ofélia.

COVEIRO Vai ser enterrada com funeral cristão, aquela que intencionalmente busca a própria salvação?

2º HOMEM Eu te digo que vai – e então cave direito essa cova. O **coroner** já julgou o caso e decidiu-se pelo rito cristão.

(SHAKESPEARE, 2006(b), p.327)⁵³

⁵¹"GRAVEDIGGER Why, there thou sayst. And the more pity that great folk should have countenance in this world to drown or hang themselves more than their even-Christien. Come, my spade. There is no ancient gentleman but gardeners, ditchers and grave-makers. They hold up Adam's profession.

2 MAN Was he a gentleman?

GRAVEDIGGER He was the first that ever bore arms.

2 MAN Why, he had none.

GRAVEDIGGER What, art a heathen? How dost thou understand the Scripture? The Scripture says Adam digged. Could he dig without arms?"

(SHAKESPEARE, 2006(b), p.238).

⁵²Disponível em: <<http://www.babylon.com/definition/coroner/pt>> Acesso em: 30 jun 2008.

⁵³"GRAVEDIGGER Is she to be buried in Christian burial, that wilfully seeks her own salvation?

2 MAN I tell thee she is – and therefore make her grave straight. The **crownor** hath sat on her and finds it Christian burial" (SHAKESPEARE, 2006(b), p.327).

Em *Morte e vida severina*, assim como na cena dos coveiros ou do cemitério shakespeariana [Ato V, cena I], o poder é garantido pelo uso de armas [emboscada], como podemos perceber ainda na apresentação do retirante e sua relação com a “morte severina”:

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).
 (MVS, p. 172)

Mas, não encontramos alusões à cena dos coveiros shakespeariana apenas em *Morte e vida severina*; a obra de João Cabral de Melo Neto é repleta de intertextualidades com a cena. Alusões aparecem, não só em poemas textualmente dedicados ao tema cemitério, mas também em poemas cuja temática fúnebre favorece a aproximação.

Este é provavelmente o caso de *Crime na Calle Relator*, uma espécie de anedota ritmada em versos soantes [ao estilo sevilhano] – composta entre 1985 e 1987, incluída em livro homônimo – em meio a um certo humor-negro, o autor parte de uma situação absurda de um quase cotidiano para elaborar, num sentido metalingüístico, uma profunda reflexão sobre o fazer poético e sua relação com o intuitivo.

Achas que matei minha avó?
 o doutor à noite me disse:
 ela não passa desta noite;
 melhor pra ela, tranquilize-se.

À meia-noite ela acordou;
 não de todo, a sede somente;
 e pediu: *Dáme pronto, hijita,*
una poquita de aguardiente.
 (MELO NETO, 1999, p. 589)

A metáfora da cachaça parece fazer alusão à cena dos coveiros de Shakespeare, principalmente se observarmos o desfecho da conversa, pouco antes da entrada em cena do príncipe Hamlet, e a escolha semântica de Shakespeare ao compor a fala na qual pede o gole de aguardente ao colega.

COVEIRO Quem é aquele que constrói melhor que o pedreiro, o construtor naval ou o carpinteiro?

2º HOMEM O construtor de forcas, porque sua estrutura resiste a mil inquilinos.

COVEIRO Admiro sua esperteza, de boa fé. A forca cai bem. Mas como pode ela cair bem? Ela cai bem para os que praticam o mal. Agora, Você está fazendo o mal ao dizer que a forca é mais forte que a igreja. Logo, a forca lhe cairá muito bem. De volta à questão, vamos.

2º HOMEM Quem constrói melhor que um pedreiro, um construtor naval ou um carpinteiro?

COVEIRO Sim, diga logo, sem empacar.

2º HOMEM Claro, agora posso dizer.

COVEIRO Vamos!

2º HOMEM Ai vem gente, Não posso dizer.

Entram HAMLET e HORACIO distantes.

COVEIRO Não castigue seus miolos por causa disso, pois um burro que empaca não retoma o passo com brutalidade. E quando alguém lhe perguntar novamente, diga que é o coveiro. As casas que ele faz duram até o dia do juízo. Vá ao Johan, traga-me uma **bênção de aguardente**.

[O segundo homem sai]

(SHAKESPEARE, 2006(b), p.329)⁵⁴

Cabral se apropria do sentido de “stoup” [pia de água benta] empregado por Shakespeare desdobrando-o numa série de elementos místicos ou religiosos em torno da metáfora da cachaça.

Fui a esse bar do Pumarejo
quase esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (*cazalla* e anis)

que lhe dei cuidadosamente
como uma poção de farmácia,
medida, **como uma poção**,
como não se mede a cachaça;

que lhe dei com colher de chá
como remédio de farmácia:
hijita, bebi lo bastante,
disse **com ar de comungada**.

(MELO NETO, 1999, p. 589 - 590)

O recurso utilizado por Cabral de impregnar o verso com tantos significados quanto este possa suportar reflete um estilo tradicional de poesia que ganhara prestígio na Inglaterra do século XVII com a poesia dos chamados poetas

⁵⁴“GRAVEDIGGER What is he that builds stronger than either the mason, the shipwright or the carpenter?

2 MAN The gallows-maker, for that frame outlives a thousand tenants.

GRAVEDIGGER I like thy wit well, in good faith. The gallows does well. But how does it well? It does well to those that do ill. Now, thou dost ill to say the gallows is built stronger than the church. Argal, the gallows may do well to thee. To't again, come.

2 MAN Who builds stronger than a mason, a shipwright or a carpenter?

GRAVEDIGGER Ay, tell me that and unyoke.

2 MAN Marry, now I can tell.

GRAVEDIGGER To't!

2 MAN Mass, I cannot tell.

Enter HAMLET and HORATIO afar off.

GRAVEDIGGER Cudgel thy brains no more about it, for you dull ass will not mend his pace with beating. And when you are asked this question next, say a grave-maker. The houses that he makes lasts till doomsday. Go get thee to Johan, fetch me a stoup of liquor.

[*Exit Second Man.*]” (SHAKESPEARE, 2006(b), p.329).

metafísicos, entre os quais John Donne, elogiado pelo próprio Cabral. Tal modalidade de poesia, segundo T. S. Eliot, teria suas raízes na tradição latina e nos versos italianos e se tornaria popular na Inglaterra, sobretudo a partir do período Elisabetano, devendo-se sua disseminação à influência de dramaturgos como Middleton, Webster e Tourneur, além de Shakespeare (ELIOT, 1953, p. 281-291).

A canção cantada pelo coveiro de Elsinore, enquanto cava a sepultura de Ofélia, sem que se dê conta de estar sendo observado por Hamlet e Horácio, também apresenta certas similaridades com o texto cabralino. Na versão de 1623, o coveiro relembra o amor e a liberdade que desfrutara em seus tempos de jovem rapaz.

Na juventude eu amei, eu amei.
 E tudo parecia tão doce.
 Empregar o tempo do meu jeito,
 Oh, pensava, esse encontro não existe!
 [...]
 Mas o tempo com seus passos furtivos
 Reteve-me em suas garras
 Enviando-me pra dentro da terra
 Como se eu nunca tivesse existido.
 (SHAKESPEARE, 2006(b), p. 413-415)⁵⁵

No “auto” de Cabral, o tema é novamente explorado: Severino acompanha o enterro de um trabalhador do eito feito por um grupo de lavradores. Ao enterrarem um defunto, todos entoam um canto lamentando o fatídico encontro entre o homem

⁵⁵ “In youth when I did love, did love,
 Methought it was very sweet
 To contract-a the time for-a my behove,
 O, methought there-a was nothing-a meet!
 [...]
 But age with his stealing steps
 Hath clawed me in his clutch
 And hath shipped me into the land
 As if I had never been such”
 (SHAKESPEARE, 2006(b), p. 413-415).

e a terra, marcado desde o nascimento e lembrado na juventude, no cotidiano de trabalho e nas fases da vida.

— 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).

(MVS, p. 185)

Além disso, certa tradição mítico-semântica de associar a terra ou o sepultamento a uma espécie de rito de passagem, quase que um novo batismo para outra vida, materializada na figura da terra como derradeira veste do falecido, também é explorada pelos dois autores.

Uma picareta e uma pá, uma pá,
Para tecer uma mortalha
Oh, uma cova de argila por fazer
Para um hóspede tão esperado.
(SHAKESPEARE, 2006(b), p. 416)⁵⁶

Em Shakespeare, a terra serve de “mortalha” para agasalhar o morto “hóspede” em seu derradeiro encontro com a eternidade para tornar-se pó. Em

⁵⁶ “A pickaxe and a spade, a spade,
For and a shrouding-sheet,
O, a pit of clay for to be made
For such a guest is meet” (SHAKESPEARE, 2006(b), p. 416).

Cabral, a “mortalha” se transforma em roupa de festa, “feita à medida”, traje completo para o morto que se despede e vai ao encontro da morte, despido como veio ao mundo, totalmente entregue como que para um encontro com a mulher amada.

— Será de terra tua derradeira camisa:
te veste, como nunca em vida.

— Será de terra e tua melhor camisa:
te veste e ninguém cobiça.

— Terás de terra
completo agora o teu fato:
e pela primeira vez, sapato.

— Como és homem,
a terra te dará chapéu:
fosses mulher, xale ou véu.

— Tua roupa melhor
será de terra e não de fazenda:
não se rasga nem se remenda.

— Tua roupa melhor
e te ficará bem cingida:
como roupa feita à medida.

— Despido vieste no caixão,
despido também se enterra o grão.

— De tanto te despiu a privação
que escapou de teu peito a viração.

— Tanta coisa despiste em vida
que fugiu de teu peito a brisa.

— E agora, se abre o chão e te abriga,
lençol que não tiveste em vida.

— Se abre o chão e te fecha,
dando-te agora cama e coberta.

— Se abre o chão e te envolve,
como mulher com quem se dorme.

(MVS, 184-186)

Podemos apreender, portanto, do trabalho de apropriação do texto de Shakespeare por Cabral, um amplo conhecimento por parte do poeta pernambucano das nuances lingüísticas empregadas pelo bardo, o que revela o imenso talento de Cabral; mais ainda se atentarmos para a revitalização empreendida e a contribuição de Cabral na transposição de outra cena de *Hamlet*, a da “morte de Ofélia” para o contexto severino.

5.2 QUADROS DE MORTE LAMACENTA

Pedras, cacos e lama lhe seriam atirados.
 Mas hoje lhe foram permitidas grinaldas virginais,
 Acompanhamentos de donzela e, em seu sepultamento,
 Séqüito com sinos.

Shakespeare – *Hamlet* (Ato V, cena I) [Minha tradução]

A cena III do ato VII de *Hamlet*, na qual encontramos a descrição da morte de Ofélia, compõe-se como um detalhado poema narrativo no qual os elementos visuais fazem parte de um quadro, cuja ação desemboca na imagem trágica de uma “morte lamacenta”. A narrativa, conforme conduzida pela rainha Gertrudes, ao explicar o fato ao irmão de Ofélia, Laertes, sugere um acidente provocado por um galho “invejoso” que se rompe no momento em que a jovem subia em uma árvore inclinada próxima a um riacho.

RAINHA Há um salgueiro que cresce por sobre um riacho
 Espelhando suas folhas envelhecidas na água corrente.
 Lá estava ela com suas fantásticas guirlandas
De gerânios, urtigas, margaridas e umas orquídeas compridas
 A que pastores maliciosos costumam dar outro nome
 Mas que nossas castas donzelas chamam de dedos de defunto.
 Lá sobre um fino galho sua grinalda de flores
 Esforçava-se em pendurar, quando um invejoso ramo se quebrou,
 Caíram então, ela e seus enfeites de ervas daninhas
 lançados no choroso riacho. As roupas encharcadas abriram-se
 E como uma sereia a sustentaram por um instante,
 Enquanto ela cantava pedaços de velhas canções
 Como alguém inconsciente de sua própria agonia,
 Ou como uma criatura nativa do elemento
 que a recobria. Mas não por muito tempo
 Até que suas vestes já pesadas pela água
 Arrastassem a infeliz de suas baladas melódicas

À morte lamacenta.

(SHAKESPEARE, 2006(b), p.325-326)⁵⁷

A morte de Ofélia é tradicionalmente concebida como uma intensificação da tragicidade do enredo de *Hamlet*, e pode ser interpretada também, pela natureza ambígua de certos vocábulos, como uma descrição acobertada de um ato suicida⁵⁸.

O trecho shakespeariano pode ser lido também como um belo poema ekfrástico em que o autor compõe com palavras uma cena pictórica cheia de cores, formas e elementos visuais, mais especificamente temas florais.

Esse gênero híbrido de escrita que mescla, ao mesmo tempo, poesia e pintura pode ser entendida como uma construção retórica que utiliza tropos visuais com a intenção de atrair o leitor para um contexto específico (ARBEX, 2006). Em Shakespeare, as flores representam metaforicamente a pureza e a efemeridade da existência diante do abismo suicida expresso pelo lago.

⁵⁷QUEEN There is a willow grows aslant a brook
That shows his hoar leaves in the glassy stream.
There with fantastic garlands did she come
Of crowsfeet, nettles, daisies and long purples
That liberal shepherds give a grosser name
But our cold maids do dead men's fingers call them.
There on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke,
When down the weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide
And mermaid-like awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old tunes
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and endued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments heavy with their drink
Pulled the poor wretch from her melodies lay
To muddy death”(SHAKESPEARE, 2006(b), p.325-326).

⁵⁸Tal interpretação encontra apoio, por exemplo, no sentido simbólico atribuído ao salgueiro, árvore que representa o rompimento amoroso, utilizado por Shakespeare também na célebre canção de Desdemona encontrada em *Othello*, ato IV, cena III (SHAKESPEARE, 2006(a), p. 406).



Figura 12: Ophelia (1851-1852), de John Everet Millais.

Há em certas versões de *Hamlet* certa ambigüidade com relação ao suicídio ou morte acidental de Ofélia. Como percebemos no *Quarto II*, que apresenta, por exemplo, o vocábulo “lauds” [hinos], em vez de “tunes” [canções] como acontece no *Folio I* ou no *Quarto I*, atribuindo à frase uma conotação mais formal, o que sugeriria, para alguns, certa intencionalidade mórbida: a imagem de uma Ofélia enlutada que escala seu próprio cadafalso (SHAKESPEARE, 2006(a), p. 406-8).

Questionamentos a respeito da legitimidade da morte de Ofélia aparecerão ainda em outros trechos do texto, como no enterro de Ofélia em que Hamlet e Laertes discutem sobre o caixão da defunta. Porém, devido à polêmica levantada pela temática do suicídio, a cena tem servido de pretexto para diversas outras obras de arte, principalmente nas artes plásticas, mas também na literatura e em adaptações para o cinema e o teatro, em que a personagem Ofélia é apresentada com faces variadas.

A propósito, com relação à tradição de representação de suicídios femininos, a peça de Shakespeare é base para inúmeras construções artísticas ao longo do tempo, sobretudo a partir do século XIX.

Ofélia [...] foi modelo de virtude para moças vitorianas; foi também um exemplo de histeria feminina para os psiquiatras; e, apesar de não ter causado uma febre de suicídios à moda de Werther [*Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe], também serviu de modelo para outras figuras suicidas nos palcos. É possível que a imagem de Ofélia na iconografia e no teatro possa ter influenciado alguns dos suicídios por afogamento que aconteciam em Londres, no rio Tamisa. (SMITH, 2007, p. 144)

Em Shakespeare, porém, é justamente a dúvida causada pela ambigüidade do comportamento de Ofélia pouco antes de morrer o que parece impressionar, levando o leitor à reflexão sobre o impulso suicida e a fragilidade da mulher numa sociedade patriarcal.

Com relação à apropriação da cena por João Cabral em *Morte e vida severina*, um tratamento semântico similar parece ter sido empregado pelo autor enquanto compunha a cena na qual Severino, ao cruzar uma ponte por sobre o rio Capibaribe, já em Recife, decide avaliar sua própria empreitada, refletindo sobre o valor de estar vivo, os prós e os contras, e seu esforço ao tentar mudar sua condição por meio da migração.

— Na verdade, seria mais rápido
e também muito mais barato
que os sacudissem de qualquer ponte
dentro do rio e da morte.

— O rio daria a mortalha
e até um macio caixão de água;
e também o acompanhamento
que levaria com passo lento
o defunto ao enterro final

a ser feito no mar de sal.
 — E não precisava dinheiro,
 e não precisava coveiro,
 e não precisava oração
 e não precisava inscrição.
 — Mas o que se vê não é isso:
 é sempre nosso serviço
 crescendo mais cada dia;
 morre gente que nem vivia.
 — E esse povo lá de riba
 de Pernambuco, da Paraíba,
 que vem buscar no Recife
 poder morrer de velhice,
 encontra só, aqui chegando
 cemitérios esperando.
 — Não é viagem o que fazem,
 vindo por essas caatingas, vargens;
 aí está o seu erro:
 vêm é seguindo seu próprio enterro.
 (MVS, p. 191)

Cabral, assim como Shakespeare, utiliza imagens relacionadas ao rio e temas florais, estruturando as falas do personagem por meio de um jogo que prevê a personificação da morte [cenas de enterros, a mulher da janela e a conversa de dois coveiros] e a descrição de uma cena estilizada de afogamento, na tentativa de expressar a dúvida típica de alguém que pensa em suicidar-se.

A solução é apressar
 a morte a que se decida
 e pedir a este rio,
 que vem também lá de cima,
 que me faça aquele enterro
 que o coveiro descrevia:
caixão macio de lama,
mortalha macia e líquida,

coroas de baronesa

junto com flores de aninga,

e aquele acompanhamento
de água que sempre desfila
(que o rio, aqui no Recife,
não seca, vai toda a vida).
(MVS, p. 192-193)

Aqui, encontramos vocábulos que descrevem um cortejo solene, em meio a coroas de flores e elementos como o “caixão macio de lama” e a “mortalha líquida” que lembram a beleza da morte lamacenta de Ofélia como representada em diversas obras picturais. Obviamente, em virtude da própria natureza da obra, Cabral substitui os elementos presentes em Shakespeare por correspondentes locais: gerânio e margarida por baronesa e aninga, por exemplo, e intensifica o contato com a água e a lama [elas são agora a mortalha e o caixão] o que se explica pela presença do rio [bem mais encorpado que o riacho de Shakespeare] e do mar e seu mangue catalisador de vida e morte.

E chegando, aprendo que,
nessa viagem que eu fazia,
sem saber desde o Sertão,
meu próprio enterro eu seguia.
Só que devo ter chegado
adiantado de uns dias;
o enterro espera na porta:
o morto ainda está com vida.
(MVS, p. 192)



Figura 13: Entalhe de 1794 de Francesco Bartolozzi – Ofélia sobe para pendurar seus enfeites. (SHAKESPEARE, 2006(a), p. 27)

A opção pelo suicídio resultado do “apressar” a morte, coloca o possível desfecho da viagem de um desesperançado Severino em diálogo direto com o desfecho trágico da insana e inocente Ofélia. No caso de Severino, porém, faz-se necessária a presença de um interlocutor para aconselhá-lo, compartilhar sua dúvida ou servir de testemunha ou cúmplice: o mestre carpina.

— Seu José, mestre carpina,
 e quando é fundo o perau?
 quando a força que morreu
 nem tem onde se enterrar,
 por que ao **puxão das águas**
 não é melhor se entregar?
 (MVS, p. 192)

Nesse trecho da conversa entre os dois personagens, percebemos como Cabral se apropria do sentido do vocábulo shakespeariano “to pull” [puxar ou arrastar] do penúltimo verso da descrição de Gertrudes “*Pulled the poor wretch from her melodies lay/ To muddy death*”, reproduzindo-o na questão lançada por Severino “por que ao puxão das águas/não é melhor se entregar?”. Aqui também se percebe que a noção de suicídio que Cabral quer sugerir é muito mais uma atitude de reação, quase que inconsciente, à mecânica social da sociedade estratificada, que propriamente uma ação consciente e calculada. Morrer, neste caso, mesmo que de forma “apressada” seria uma saída coerente, da mesma forma que o “acidente” de Ofélia, em *Hamlet*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu transformo qualquer língua em pernambucano.
Depoimento de João Cabral a José Castello – *O Homem sem alma*

Na poesia de Cabral podemos constatar a existência de certas frentes de debate intergenérico e intertextual. Entre elas devemos destacar a mescla com outras linguagens, que tornam um poema como *Morte e vida severina* um drama poético de inquestionável valor estético, e a relação com textos e contextos que transcendem o nível local e a leitura única, seja pela multiplicidade de sentidos, seja pelo contato com o mítico ou universal; além, é claro, do caráter historicizante desse tipo de poesia voltada a questões político-ideológicas e de âmbito social.

Sua poesia de “vozes” e não de uma única voz pode ser percebida no caso específico do “tríptico do rio”, conjunto de três poemas longos cada um concebido como interação entre a poesia engajada de Cabral e outras formas de expressão: a lírica [O cão sem plumas], a épica [O rio] e a dramática [Morte e vida severina]. Em inúmeros outros exemplos, a poesia de Cabral procura dialogar com a tradição ou com as diversas formas de expressão, e suas homenagens a pintores e escritores são sinal de uma visão de poesia que transcende o mero jogo com as palavras.

A exemplo de Eliot, João Cabral procura estabelecer sua própria visão da tradição, traduzindo num texto genuinamente brasileiro o caráter questionador que revela desde sempre o espírito humano. Seu sotaque pernambucano relê, modifica e procura ampliar em instância regional o universo de questionamento político-ideológico de Shakespeare.

O drama de um entre muitos severinos, retirantes oriundos do sertão, terra seca e hostil do interior nordestino, e sua migração para o litoral, com destino a

Recife, a pé e seguindo o rio Capibaribe, passando por regiões onde este costuma secar, acompanhando a geografia do estado de Pernambuco, desde os “limites com a Paraíba”: esse é o mote do poema mais celebrado de Cabral. Entretanto, *Morte e vida severina* não deve ser entendido apenas como um texto de denúncia ou de resgate antropológico. Identificam-se ainda no texto uma série de relações intertextuais, ora com textos pertencentes à cultura local, ora com elementos trazidos de fora, da literatura de Cordel, dos cancioneiros galegos, como nos afirma Cabral, ou, ainda, como vimos nesse trabalho, com o contexto do *Hamlet* shakespeariano.

Por meio do diálogo intertextual e da aproximação entre contextos aparentemente distantes, como o Nordeste dos coronéis e a Inglaterra absolutista da rainha Elisabete I ou do rei Jaime I, a saga de Severino que pertence a uma coletividade, cuja própria existência se apresenta de maneira uniforme, e tende sempre a compartilhar de uma existência indigente, passa a representar a saga de todos os homens diante do obstáculo e dos desafios comuns da vida. A humanidade evocada por Cabral passa a ecoar a humanidade presente em todos os textos da literatura, de Shakespeare [ou, antes, de Homero] até nossos dias.

Entendemos o conceito de texto como produto de um processo no qual não apenas a inspiração ou a originalidade do autor e do enredo entram em jogo, mas também a atualização ou tradução de antigos temas para outro contexto, num exercício de adaptação criativa em que o diálogo, a alusão e a apropriação são elementos-chave.

Foram observadas inúmeras manifestações de intertextualidade entre *Morte e vida severina* e *Hamlet*, tais como: alusões, apropriações temáticas e semânticas entre os textos analisados comprovando que a obra de João Cabral

pode ser lida em sintonia com uma tradição mais ampla e eclética do que a simples relação de caudatária da literatura ibérica ou mescla de formas populares de expressão.

Durante décadas tem-se insistido em apresentar *Morte e vida severina* como uma experiência única e exclusivamente pertencente à literatura “de protesto”, cuja função como poesia estaria sumariamente reduzida ao embate ideológico ou ao caráter de denúncia. O texto de João Cabral, entretanto, deve ser estudado também com base em suas características literárias e na relação com outros textos e contextos.

Nesse trabalho nos debruçamos sobre a obra de João Cabral com a intenção precisa de destacar algumas possibilidades de leitura, pertencentes a uma outra forma de abordagem, menos radical ou definitiva, no que diz respeito à contundência ou à relação da poesia de João Cabral com a tradição e a inovação, conseqüência do próprio interesse do autor pelo fenômeno da expressividade e da exploração de seus limites no verso, ao nosso ver, um dos pilares desse tipo de trabalho poético.

Na verdade, é justamente a relação com a tradição literária que faz com que João Cabral possa ser considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa, demonstrando uma capacidade de transcender qualquer tipo de classificação de geração, gênero ou estilo literário.

Observamos nesse trabalho relações temáticas entre *Morte e vida severina* e *Hamlet* o que comprovamos por meio da dinâmica da apropriação e dos processos de construção textual. As analogias traçadas entre os textos, a partir da “cena dos coveiros” de *Hamlet*, revelam a função política do texto cabralino e seu caráter questionador. A cena da “morte de Ofélia” e a construção de uma poesia

figurativa representada por imagens de afogamento, relacionadas com o rio e composições florais, enriquece nossa análise e contribui para demonstrar também o valor poético da poesia cabralina.

Pelo diálogo entre os dois autores, calcado na tradição e reforçado pelo caráter eminentemente político, e até mesmo subversivo dos textos, principalmente se consideradas as questões históricas e sociais em que estes estão inseridos, podemos entender tanto *Morte e vida severina* quanto *Hamlet* como obras que compartilham uma mesma visão-de-mundo, ou uma perspectiva epistemológica comum em que se pode vislumbrar o questionamento de estruturas sociais baseadas em certa estratificação quase feudal que impossibilitaria qualquer noção de mobilidade, pelo menos em primeira instância.

Demonstramos ainda, a título de extensão desse trabalho de pesquisa, como o texto de Cabral pode ser lido como intertexto de outras obras, além do *Hamlet*, entre elas o poema *Os homens ociosos* de Eliot e *O coração das trevas* de Conrad e, uma vez traçado o paralelo com *Morte e vida severina*, podemos ler os personagens Marlow e Kurtz de *O Coração da Trevas* como ressignificações do Príncipe Hamlet e do fantasma do Rei Hamlet, respectivamente. O primeiro recebe a missão de compreender o desaparecimento do outro que simbolicamente não passa de um “fantasma”, alguém que desaparecera em circunstâncias misteriosas e de quem se pode ouvir apenas o lamento silencioso de “horror” vindo das profundezas do “coração das trevas”.

Devemos lembrar que as relações entre Conrad e Shakespeare transcendem a trama rebuscada e o desfecho trágico, revelando uma relação extratextual com os contextos políticos [elisabetano e vitoriano], colocados em

questão. Esse caráter crítico se reflete também em *Morte e vida severina* no que diz respeito à conjuntura brasileira de meados o século XX.

Nesse sentido, tanto os coveiros de *Hamlet* quanto aqueles a quem Severino ouve junto ao muro de um cemitério, ao chegar em Recife, após sua exasperada migração representam a possibilidade de driblar a censura de uma sociedade hierarquizada. Shakespeare e Cabral revelam-se exímios poetas, construindo textos com vários níveis de significações.

O intertexto shakespeariano em Cabral serve antes de tudo para ampliar o âmbito de sua crítica e o questionamento do contexto em que surge *Morte e vida severina*. Inquietações com relação ao poder e às estruturas sociais que podem ser expressas na máxima: “Quando Adão cavava e Eva fiava, quem era, então, o nobre”, resgatada já em Shakespeare do tempo das revoltas camponesas da Inglaterra Medieval.

À sua maneira, Cabral, como Shakespeare, expressa seu descontentamento com uma estrutura social anacrônica utilizando o intertexto shakespeariano e fundindo a ação dramática com comentários sobre o contexto político. Sua obra causa estranhamento em leitores e platéia e, ao mesmo tempo, reforça sua posição ideológica e a crítica à perpetuação da cultura coronelista em nosso país.

Em conformidade com as teorias apresentadas e por meio da analogia estabelecida entre os textos que estudamos, podemos concluir que o caráter historicizante da obra cabralina e a possibilidade de releitura de textos considerados canônicos, como o shakespeariano, auxiliam na nossa compreensão do fenômeno literário como um processo que se dá de forma contínua e que não segue uma trajetória evolutiva linear, mas sim manifesta-se por meio de rupturas e

ressignificações tornando cada novo texto, ao mesmo tempo, um catalisador da tradição que o precede e um legítimo objeto de subversão dessa mesma tradição.

O alcance desse trabalho contribui para desenvolvermos um olhar mais crítico sobre a poesia, sua função e seus processos de criação, sem nos prendermos a preconceitos como o da originalidade absoluta, além de exercitarmos nosso papel como leitores contemporâneos de obras do passado.

Assim como Cabral que transforma tudo ao seu redor em “pernambucano” e Shakespeare que “shakespeariza” o mundo em que vive, nós, como leitores e estudiosos do processo de criação e composição literárias, devemos exercer nossa liberdade de dialogar com cada autor de maneira que nossa própria visão-de-mundo, capacidade de compreensão de temas e fruição das formas artísticas possam ser estendidas. Em outras palavras, estabelecendo parâmetros contemporâneos de leitura, com base em nossa experiência prévia com autores e textos, ampliamos nosso conhecimento e desenvolvemos a percepção e a capacidade de análise não apenas dos textos de imensurável valor escolhidos como objeto de nossa pesquisa, mas também para os diversos textos e autores com os quais nos depararemos durante a vida acadêmica e o trabalho como professores, pesquisadores e entusiastas de literatura.

Ao percebermos reflexos do *Hamlet* na obra de João Cabral podemos entender melhor o caráter revolucionário do texto do poeta pernambucano, porém, certamente, após nos debruçarmos sobre *Morte e vida severina* com uma abordagem intertextual, jamais leremos Shakespeare da mesma forma, projetando na obra do bardo inglês elementos de um universo tão singular quanto o cabralino.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BABYLON. *Babylon online: Dictionary and Translation*. Disponível em: <<http://www.babylon.com>> Acesso em: 30 jun 2008.

BARBOSA, J. A. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

BARTHES, Roland. “A morte do autor” In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-78.

BEN-PORAT, Ziva. “The Poetics of Literary Allusion” In: *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1. Tel Aviv: North-Holland Publishing Company, jan 1976, p. 105-128.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1998.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores” In: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1960, p.107-109.

CAMATI, Anna S. “Hamletrash: a Brazilian Hamlet Made of Scraps” In: RESENDE, Aimara da Cunha (Org.). *Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark and London: University of Delaware Press, 2002, p. 62-75.

_____. *The Seriocomic Theatre of Tom Stoppard: Parodic Theatricality in Travesties*. (Tese). São Paulo: USP, 1987.

____. "O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesca e na criação poética de Shakespeare" in: LEÃO, Liana C. & SANTOS, Marlene S. dos (Orgs.) *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Ed. Beatrice, 2008, p. 133-146.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o Homem sem Alma; Diário de Tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CLARK, B. H. *European Theories of the Drama*. New York: Crown Publishers, 1983.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Consuelo Santiago e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

____. *The Heart of Darkness*. Projeto Gutenberg. Disponível em <www.gutenberg.org>
Acesso em 10 jan 2008

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

DOLLIMORE, Jonathan & SINFIELD, Alan. *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

ELIOT, T. S. *Obra Completa: Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

____. "Poetry and Drama" In: CLARK, B. H. *European Theories of the Drama*. New York: Crown Publishers, 1983, p. 460-70.

____. "Tradition and the Individual Talent" In: *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1972, p. 47-59.

____. "Hamlet and his Problems" In: *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1972, p. 95-103.

____. "The Metaphysical Poets" In: *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1953, p. 281-291.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Edição bilíngüe. Cadernos Viva Voz, Trad. Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Global Editora, 1985.

GLOBO VÍDEO. *Morte e vida severina*. Direção de Walter Avancini. Rio de Janeiro: TV Globo, 1981.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HELIODORA, Barbara. "Introdução" In: *Hamlet e Macbeth*. Trad. Anna A. C. de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

HORÁCIO. “Arte Poética” In: *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: IMS, 1996.

ITAÚ CULTURAL, *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=450> Acesso em 07 abr 2008.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma” In: *Poétique*. Coimbra: Almedina. nº 27, 1979.

LEÃO, Liana C. & SANTOS, Marlene S. dos (Orgs.) *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Ed. Beatrice, 2008.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LOBO, Danilo. *O Poema e o Quadro: O Picturalismo na Obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.

MELO NETO, J. C. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Obra Completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

NERUDA, Pablo. *Canto General*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

NUNES, Benedito & MÜLLER, Adalberto (Orgs.). *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: UNB, 2007.

PERKINS, David. *A History of Modern Poetry: Modernism and After*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

PLATÃO. *A República*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

PRADO, Décio de Almeida. "Morte e vida severina" In: *Exercício Findo*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987, p. 100.

RESENDE, Aimara (ed.) *Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark and London: University of Delaware Press, 2002

ROCHA, Roberto F. da. "O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma" in: LEÃO, Liana C. & SANTOS, Marlene S. dos (Orgs.) *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Ed. Beatrice, 2008 p. 35-64.

SAKAMOTO, Leonardo. "Viagem às terras que inspiraram 'Morte e vida severina'" In: *Revista Estudos Avançados 44*. São Paulo, IEA/USP, jan-abr 2002, p. 277-291.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.

SANTIAGO, Silviano. "O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano" In: _____. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Disponível em <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=199&secao=panamerica>> Acesso em 19 dez 2007.

SANTOS, Marlene S. dos. "A dramaturgia shakespeariana" in: LEÃO, Liana C. & SANTOS, Marlene S. dos (Orgs.) *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Ed. Beatrice, 2008, p. 165-206.

SECCHIN, A. C. *João Cabral: A poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

SIMÕES, M. G. "Morte e vida severina: da tradição popular à invenção poética" In: *Revista Colóquio/Letras* n.º 157/158 - Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Lisboa: Ensaio, jul 2000, p. 99-103. Disponível em <<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe>> Acesso em 19 jun 2008.

SMITH, Cristiane B. *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra Vitoriana: um estudo interdisciplinar*. Tese de Doutorado/UFPR, 2007.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. The Arden Shakespeare. Ed. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Thomson Learning, 2006(a).

_____. *Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*. The Arden Shakespeare. Ed. Ann Thompson and Neil Taylor. London: Thomson Learning, 2006(b).

_____. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *Hamlet e Macbeth*. Trad. Anna A. C. de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. São Paulo: Vozes, 1972.

TOLMAN, Jon M. "An allegorical interpretation of João Cabral de Melo Neto's 'Morte e vida severina'" In: *Hispania* vol. 61, nº 1. Walled Lake: AATSP, mar 1978, p. 57-68.

UBERSFELD, Anne. "A representação dos clássicos reescritura ou museu" In: *Revista Folhetim* nº13. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, abr-jun 2002, p. 9-37.

VASSALO, Lígia. "Sociedade e cultura do Nordeste" In: *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 46-80.

ANEXO I

THE HOLLOW MEN (1925)⁵⁹

Mistah Kurtz – he dead.

A penny for the Old Guy

I

We are the hollow men

We are the stuffed men

Leaning together

Headpiece filled with straw. Alas!

Our dried voices, when

We whisper together

Are quiet and meaningless

As wind in dry grass

Or rats' feet over broken glass

In our dry cellar

Shape without form, shade without colour,

Paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed

With direct eyes, to death's other Kingdom

Remember us -- if at all -- not as lost

Violent souls, but only

As the hollow men

⁵⁹ELIOT, T. S. *Obra Completa*: Poesia. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004, p. 175-183.

The stuffed men.

II

Eyes I dare not meet in dreams

In death's dream kingdom

These do not appear:

There, the eyes are

Sunlight on a broken column

There, is a tree swinging

And voices are

In the wind's singing

More distant and more solemn

Than a fading star.

Let me be no nearer

In death's dream kingdom

Let me also wear

Such deliberate disguises

Rat's coat, crowskin, crossed staves

In a field

Behaving as the wind behaves

No nearer --

Not that final meeting

In the twilight kingdom

III

This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

Is it like this
In death's other kingdom
Waking alone
At the hour when we are
Trembling with tenderness
Lips that would kiss
Form prayers to broken stone.

IV

The eyes are not here
There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley
This broken jaw of our lost kingdoms

In this last of meeting places

We grope together
And avoid speech
Gathered on this beach of the tumid river

Sightless, unless
The eyes reappear
As the perpetual star
Multifoliate rose
Of death's twilight kingdom
The hope only
Of empty men.

V

*Here we go round the prickly pear
Prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear
At five o'clock in the morning.*

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom

Between the conception

And the creation

Between the emotion

And the response

Falls the Shadow

Life is very long

Between the desire

And the spasm

Between the potency

And the existence

Between the essence

And the descent

Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom

For Thine is

Life is

For Thine is the

This is the way the world ends

This is the way the world ends

This is the way the world ends

Not with a bang but a whimper.

OS HOMENS OCOS (1925)

[Trad. Ivan Junqueira]

O Senhor Kurtz – está morto.

Um pêni para o Velho Guy

I

Nós somos os homens ocós

Os homens empalhados

Uns nos outros amparados

O elmo cheio de nada. Ai de nós!

Nossas vozes desseccadas,

Quando juntos sussurramos,

São quietas e inexpressas

Como o vento na relva seca

Ou pés de ratos sobre cacós

Em nossa adega evaporada

Fôrma sem forma, sombra sem cor

Força paralisada, gesto sem vigor;

Aqueles que atravessaram

De olhos retos, para o outro reino da morte

Nos recordam - se o fazem - não como violentas

Almas danadas, mas apenas

Como os homens ocós

Os homens empalhados.

II

Os olhos que temo encontrar em sonhos
No reino de sonho da morte
Estes não aparecem:
Lá, os olhos são como a lâmina
Do sol nos ossos de uma coluna
Lá, uma árvore brande os ramos
E as vozes estão no frêmito
Do vento que está cantando
Mais distantes e solenes
Que uma estrela agonizante.
Que eu demais não me aproxime
Do reino de sonho da morte
Que eu possa trajar ainda
Esses tácitos disfarces
Pele de rato, plumas de corvo, estacas cruzadas
E comportar-me num campo
Como o vento se comporta
Nem mais um passo
- Não este encontro derradeiro
No reino crepuscular
III
Esta é a terra morta
Esta é a terra do cacto
Aqui as imagens de pedra
Estão eretas, aqui recebem elas

A súplica da mão de um morto
Sob o lampejo de uma estrela agonizante.

E nisto consiste

O outro reino da morte:

Despertando sozinhos

À hora em que estamos

Trêmulos de ternura

Os lábios que beijariam

Rezam as pedras quebradas.

IV

Os olhos não estão aqui

Aqui os olhos não brilham

Neste vale de estrelas túbias

Neste vale desvalido

Esta mandíbula em ruínas de nossos reinos perdidos

Neste último sítio de encontros

Juntos tateamos

Todos à fala esquivos

Reunidos na praia do túrgido rio

Sem nada ver, a não ser

Que os olhos reapareçam

Como a estrela perpétua

Rosa multifoliada

Do reino em sombras da morte

A única esperança

De homens vazios.

V

Aqui rondamos a figueira-brava

Figueira-brava figueira-brava

Aqui rondamos a figueira-brava

Às cinco em ponto da madrugada

Entre a idéia

E a realidade

Entre o movimento

E a ação

Tomba a Sombra

Porque Teu é o Reino

Entre a concepção

E a criação

Entre a emoção

E a reação

Tomba a Sombra

A vida é muito longa

Entre o desejo

E o espasmo

Entre a potência

E a existência

Entre a essência

E a descendência

Tomba a Sombra

Porque Teu é o Reino

Porque Teu é

A vida é

Porque Teu é o

Assim expira o mundo

Assim expira o mundo

Assim expira o mundo

Não com uma explosão, mas com um suspiro.

ANEXO IIALTO DO TRAPUÁ⁶⁰

Já fostes algum dia espiar
do alto do Engenho Trapuá?
Fica na estrada de Nazaré,
Antes de Tracunhaém.
Por um caminho à direita
se vai ter a uma igreja
que tem um mirante que está
bem acima dos ombros das chãs.

Com as lentes que o verão
instala no ar da região
muito se pode divisar
do alto do Engenho Trapuá.

Se se olha para o oeste,
onde começa o Agreste,
se vê o algodão que exorbita
sua cabeleira encardida,
a mamona, de mais altura,
que amadurece, feia e hirsuta,
o abacaxi, entre sabres metálicos,
o agave, às vezes fálico,
a palmatória bem estruturada,

⁶⁰Publicado em *Paisagem com Figuras* (MELO NETO, 1999, p. 160-162).

e a mandioca sempre em parada
na paisagem que o mato prolixo
completa sem qualquer ritmo,
e tudo entre cercas de avelós
que mordem com leite feroz
e ali estão, cão ou alcaide,
para a defesa da propriedade.

Se se olha para o nascente,
se vê flora diferente.
Só canaviais e suas crinas,
e as canas longilíneas
de cores claras e ácidas,
femininas, aristocráticas,
desfraldando ao sol completo
seus líquidos exércitos,
suas enchentes sem margem
que inundam já todas as vargens
e vão agora ao assalto
dos restos de mata dos altos.

Porém se a flora varia
segundo o lado que se espia,
uma espécie há, sempre a mesma,
de qualquer lado que esteja.

É uma espécie bem, estranha:
tem algo de aparência humana,
mas seu torpor de vegetal
é mais da história natural.
Estranhamente, no rebento
cresce o ventre sem alimento,
um ventre entretanto baldio
que envolve só o vazio
e que guardará somente ausência
ainda durante a adolescência,
quando ainda esse enorme abdome
terá a proporção de sua fome.
Esse ventre devoluto,
depois, no indivíduo adulto,
no adulto, mudará de aspecto:
de côncavo se fará convexo
e o que parecia fruta
se fará palha absoluta.
Apesar do pouco que vinga,
não é uma espécie extinta
e multiplica-se até regularmente.
Mas é uma espécie indigente,
é a planta mais franzina
no ambiente de rapina,
e como o coqueiro consuntivo,

é difícil na região seu cultivo.

São lentes de aproximação
as que instala o verão
no mirante do Engenho Trapuá.
Tudo permitem divisar
com a maior precisão:
até uma espiga sem grão,
até o grão de uma espiga,
até no grão essa formiga
de ar muito mais racional
que o da estranha espécie local.

ANEXO III

THE GRAVEYARD SCENE (Hamlet Act V, Scene I)⁶¹

Enter two Clowns [a Gravedigger and a Second Man].

GRAVEDIGGER Is she to be buried in Christian burial,
When she wilfully seeks her own salvation?

2 MAN I tell thee she is. Therefore make her grave straight. The cowner hath sat on
her and finds it Christian burial.

GRAVEDIGGER How can that be unless she drowned herself in her own defence?

2 MAN Why, 'tis found so.

GRAVEDIGGER It must be *se offendendo*. It cannot be else.

For here lies the point: if I drown myself wittingly, it argues an act, and an act hath
three branches – it is to act, to do, to perform. Argal, she drowned herself wittingly.

2 MAN Nay, but hear you, goodman delver.

GRAVEDIGGER Give me leave. Here lies the water – good.

Here stands the man – good. If the man go to this water and drown himself, it is,
willy-nilly, he goes. Mark you that. But if the water come to him and drown him, he

⁶¹Versão do *Segundo Quarto* (1604-1605) [SHAKESPEARE, 2006(a), p. 409-432].

drowns not himself. Argal, he that is not guilt of his own death shortens not his own life.

2 MAN But is this the law?

GRAVEDIGGER Ay, marry is't. Crowner's' quest law.

2 MAN Will you ha' the truth on't? If this had not been a gentlewoman she should have been buried out o'Christian burial.

GRAVEDIGGER Why, there thou sayst, and the more pity that great folk should have countenance in this world to drown or hang themselves more than their even-Christian. Come, my spade. There is no ancient gentleman but gardeners, ditchers and grave-makers. They hold up Adam'a profession.

2 MAN Was he a gentleman?

GRAVEDIGGER 'A was the first that ever bore arms. I'll put another question to thee. If thou answerest me not to the purpose, confess thyself.

2 MAN Go to.

GRAVEDIGGER What is he that builds stronger than either the mason, the shipwright or the carpenter?

2 MAN The galloes-maker, for that outlives a thousand tenants.

GRAVEDIGGER I like thy wit well, in good faith. The gallows does well. But how does it well? It does well to those that do ill. Now, thou dost ill to say the gallows is built stronger than the church, Argal, the gallows may do well to thee, To't again, come.

2 MAN Who build stronger than a mason a shipwright or a carpenter?

GRAVEDIGGER Ay, tell me that and unyoke.

2 MAN Marry, now I can tell.

GRAVEDIGGER To't!

2 MAN Mass, I cannot tell.

GRAVEDIGGER Cudgel thy brains no more about it, for your dull ass will not mend his pace with beating. And when you are asked this question next, say a grave-maker. The houses he makes lasts till doomsday. Go get thee in and fetch me a stoup of liquor.

[Exit Second Man.]

Sings

In youth when I did love, did love,
Methought it was very sweet
To contract-a the time for-a my behove,
O, methought there-a was nothing-a meet!

Enter HAMLET and HORATIO.

HAMLET Has this fellow no feeling of his business 'A sings in grave-making.

HORATIO Custom hath made it in him a property of easiness.

HAMLET 'Tis e'en so. The hand of little employment hath the daintier sense.

GRAVEDIGGER (*Sings.*)

But age with his stealing steps
Hath clawed me in his clutch
And hath shipped me into the land
As if I had never been such.

[Throws up a skull.]

HAMLET That skull had a tongue in it and could sing once. How the knave jowls it to the ground, as if 'twere Cain's jawbone, that did the first murder. This might be the

pate of a politician which this ass now o'erreaches – one that would circumvent God, might it not?

HORATIO It might, my lord.

HAMLET Or of a courtier which could say, 'Good morrow, sweet lord, how dost thou, sweet lord?' This might be my Lord Such-a-One, that praised my Lord Such-a-One's horse when 'a went to beg it, might it not?

HORATIO Ay, my lord.

HAMLET Why, e'en so. And now my Lady Worm's – chapless and knocked about the mazard with a sexton's spade. Here's fine revolution an we had the breeding but to play at loggets with them? Mine ache to think on't.

GRAVEDIGGER (*Sings.*)

A pickaxe and a spade, a spade,

For and a shrouding-sheet,

O, a pit of clay for to be made

For such a guest is meet.

[Throws up another skull.]

HAMLET There's another! Why, may not that be the skull of a lawyer? Where be his quiddities now – his quillets, his cases, his tenures and his tricks? Why does he suffer this mad knave now to knock him about the sconce with a dirty shovel and will

not tell him of his action of battery? Hum! This fellow might be in's time a great buyer of land, with his statutes, his recognizances, his fines, his double vouchers, his recoveries. To have his fine pate full of fine dirt! Will vouchers vouch him no more of his purchases and doubles than the length and breadtth of a pair of indentures? The very conveyences of his lands will scarcely lie in this box, and must th'interior himself have no more, ha?

HORATIO Not a jot more, my lord.

HAMLET Is not parchment made of sheepskins?

HORATIO Ay, my lord, and of calves' skins too.

HAMLET They are sheep and calves which seek out assurance in that. I will speak to this fellow. Whose grave's this, sirrah?

GRAVEDIGGER Mine, sir,

[*Sings.*]

O, a pit of clay for to be made –

HAMLET I think it be thine, indeed, for thou liest in't.

GRAVEDIGGER You lie out on't, sir, and therefore 'tis not yours. For my part I do not lie in't, yet it is mine.

HAMLET Thou dost lie in't, to be in't and say it is thine. 'Tis for the dead, not for the quick. Therefore thou liest.

GRAVEDIGGER 'Tis a quick lie, sir, 'twill away again from me to you.

HAMLET What man dost thou dig it for?

GRAVEDIGGER For no man, sir.

HAMLET What woman, then?

GRAVEDIGGER For none, neither.

HAMLET Who is to be buried in't?

GRAVEDIGGER One that was a woman, sir, but rest her soul she's dead.

HAMLET [*to Horatio*] How absolute the knave is! We must speak by the card or equivocation will undo us. By the Lord, Horatio, this three years I have took note of it, the age is grown so picked that the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier he galls his kibe. – How long hast thou been grave-maker?

GRAVEDIGGER Of the days I'th' year I came to't that day that our last King Hamlet overcame Fortinbras.

HAMLET How long is that since?

GRAVEDIGGER Cannot you tell that? Every fool can tell that! It was that very day that young Hamlet was born – he that is mad and sent into England.

HAMLET Ay, marry. Why was he sent into England?

GRAVEDIGGER Why, because 'a was mad. 'A shall recover his wits there. Or if 'a do not, 'tis no great matter there.

HAMLET Why?

GRAVEDIGGER 'Twill not be seen in him there. There the men are as mad as he.

HAMLET How came he mad?

GRAVEDIGGER Very strangely, they say.

HAMLET How, strangely?

GRAVEDIGGER Faith, e'en with losing his wits.

HAMLET Upon what ground?

GRAVEDIGGER Why, here in Denmark. I have been sexton here, man and boy, thirty years.

HAMLET How long will a man lie i'th' earth ere he rot?

GRAVEDIGGER Faith, if 'a be not rotten before 'a die (as we have many pocky corpses that wil scare hold the laying in) 'a will last you some eight year – or nine year – a tanner will last you nine year.

HAMLET Why he more than another?

GRAVEDIGGER Why, sir, his hide is so tanned with his trade that 'a will heep out water a great while. And your water is a sore decayer of your whoreson dead body. Here's a skull now hath lien you i'th' earth three and twenty years.

HAMLET Whose was it?

GRAVEDIGGER A whoreson mad fellow's it was. Whose do you think it was?

HAMLET Nay, I know not.

GRAVEDIGGER A pestilence on him for a mad rogue. 'A poured a flagon of Rhenish on my head once! This same skull, sir, was, sir, Yorick's skull, the King's jester.

HAMLET This?

GRAVEDIGGER E'en that.

HAMLET Alas, poor Yourick. I knew him, Horatio. A fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath bore me on his back a thousand times, and now how abhorred in my imagination it is. My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your jibes now – your gambols, your songs, your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one to mock your own grinning, quite chapfallen. Now get you to my lady's table and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that. Prithee, Horatio, tell me one thing.

HORATIO What's that, my lord?

HAMLET Dost thou think Alexander looked o'this fashion l'th' earth?

HORATIO E'en so.

HAMLET And smelt so? Pah!

HORATIO E'en so, my lord.

HAMLET To what base uses we may return, Horatio! Why may not imagination trace the noble dust of Alexander till 'a find it stopping a bung-hole?

HORATIO 'Twere to consider too curiously to consider so.

HAMLET No, faith, not a jot. But to follow him thither with modesty enough and likelihood to lead it: Alexander died, Alexander was buried, Alexander returned to dust, the dust is earth, of earth we make loam, and why loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?

Imperious Caesar, dead and turned to clay,

Might stop a hole to keep the wind away.

O, that that earth which kept the word in awe

Should patch a wall t'expel the water's flaw.

Enter KING, QUEEN, LAERTES And [other Lords, with a Priest after] the corpse.

But soft, but soft a awhile, here comes the King,

The Queen, the courtiers. Who is this they follow?

And with such maimed rites? This doth betoken

The corpse they follow did with desperate hand

For do it own life. 'Twas of some estate.

Couch we awhile and mark.

[Hamlet and Horatio stand aside.]

LAERTES What ceremony else?

HAMLET *[aside to Horatio]*

That is Laertes – a very noble youth, mark.

LAERTES What ceremony else?

PRIEST Her obsequies have been as far enarged

As we have warranty. Her death was doubtful;

And but that great command o'ersays the order

She should in ground unsanctified been lodged

Till the last trumpet: for charitable prayers,

Flints and pebbles should be thrown on her.

Yet here she is allowed her virgin crants,

Her maiden strewments, and the bringing home

Of bell and burial.

LAERTES Must there no more be done?

PRIEST No more be done.

We should profane the service of the dead

To sing a requiem and such rest to her

As to peace-parted souls.

LAERTES Lay her l'th' earth,

And from her fair and unpolluted flesh

May violets spring. I tell thee, churlish priest,

A ministering angel shall my sister be

When thou liest howling.

HAMLET [*aside to Horatio*] What, the fair Ophelia?

QUEEN Sweets to the sweet. Farewell.

I hoped thou shouldst have been my Hamlet's wife:

I thought thy bride-bed to have decked, sweet maid,

And not have strewed thy grave.

LAERTES O, treble woe

Fall ten times double on that curded head

Whose wicked deed thy most ingenious sense

Deprived thee of, Hold off the earth awhile,

Till I have caught her once more in mine arms.

Leaps in the grave.

Now pile your dust upon the quick and dead

Till of this flat a mountain you have made

T'o'erto old Pelion or the skyish head

Of blue Olympus.

HALMET [*Come forward.*] What is he whose grief

Bears such an emphasis, whose phrase of sorrow

Conjures the wandering stars and makes them stand

Like wonder-wounded hearers This is I,

Hamlet the Dane.

LAERTES [*Leaps out and grapples with him.*]

The devil take thy soul!

HAMLET Thou pray'st not well.

I prithee take thy fingers from my throat,

For, though I am not splenative rash,

Yet have I in me something dangerous

Which let thy wisdom fear. Hold off thy hand.

KING Pluck them asunder.

QUEEN Hamlet! Hamlet!

LORDS Gentlemen!

HORATIO Good my lord, be quiet.

HAMLET Why, I will fight with him upon this theme

Until my eyelids will no longer wag.

QUEEN O my son, what theme?

HAMLET I loved Ophelia – forty thousand brothers

Could not with all their quantity of love

Make up my sum. What wilt thou do for her?

KING O, he is mad, Laertes.

QUEEN For love of God, forbear him.

HAMLET 'Swounds, show me what thou'lt do.

Woul't weep, woul't fight, woul't tear thyself,

Woul't drink up eisel, eat a crocodile?

I'll do't. Dost come here to whine,

To outface me with leaping in her grave?

Be buried quick with her, and so will I.

And if thou prate of mountains let the throw

Millions of acres on us till our ground,

Singeing his pate against the burning zone,

Make Ossa like a wart. Nay, an thou'lt mouth,

I'll rant as well as thou.

QUEEN This is mere madness,

And thus awhile the fit will work on him.

Anon, as patient as the female dove

When that her golden couplets are disclosed,

His silence will sit drooping.

HAMLET Hear you, sir,

What is the reason that you use me thus?

I loved you ever – but it is no matter.

Lert Hercules himself do what he may,

The cat will mew and dog will have his day.

Exit.

KING

I pray thee, good Horatio, wait upon him.

Exit Horatio.

[*aside to Laertes*] Strengthen your patience in our last night's speech,

We'll put the matter to the present push.

— Good Gertrude, set some watch over your son.

This grave shall have a living monument.

An hour of quiet thereby shall we see;

Till then in patience our proceeding be.

Exeunt.

A CENA DO CEMITÉRIO (Hamlet Ato V, Cena I) – [Minha Tradução]

Entram dois Comediantes [um Coveiro e um Segundo Homem].

COVEIRO Vai ser enterrada com funeral cristão, aquela que intencionalmente busca a própria salvação?

2 HOMEM Eu te digo que vai. Então cave direito essa cova. Já julgaram o caso e decidiram pelo rito cristão.

COVEIRO Como pode ser se ela afogou-se em defesa própria?

2 HOMEM Porque, assim deve ser.

COVEIRO Deve ter sido *se offendendo*. Nada mais do que isso.

Este é o ponto: se eu me afogo propositalmente, isso implica em um ato, e um ato tem três instâncias – pensar, conceber, executar. Logo, ela se afogou por de propósito.

2 HOMEM Não, preste atenção, meu caro investigador.

COVEIRO Permita-me. Aqui está a água – certo.

Aqui está o homem – certo. Se o homem vai até a água e se afoga, quer dizer, queira ou não, ele é que está indo. Consegue perceber? Mas se a água vem até ele

e o afoga, ele não está se afogando. Logo, ele na é culpado da própria morte, não está encurtando a própria vida.

2 HOMEM Mas essa é a lei?

COVEIRO É, justamente isso. Lei e investigação da Autoridade.

2 HOMEM Você tem certeza disso? Se ela não fosse alguém importante, ela não teria um enterro cristão?

COVEIRO Você é que está dizendo, é uma pena que os “grandes” tenham permissão de se afogar ou se enforcar muito mais do que um cristão qualquer. A minha pá. Não há ninguém mais nobre que os jardineiros, cavadores e coveiros. Seguem a profissão de Adão.

2 HOMEM Adão era um nobre?

COVEIRO Ele foi o primeiro a usar armas. Vou fazer outra pergunta, se você conseguir responder será por acaso, admita.

2 HOMEM Vá em frente.

COVEIRO Quem é capaz de construir melhor do que o pedreiro, o estaleiro ou o carpinteiro?

2 HOMEM O construtor de forcas, pois, sua obra resiste a milhares de inquilinos.

COVEIRO Muito esperto, e de boa fé. A forca vem a calhar. Mas será que ela cai bem? Ela deve cair bem pra alguém que está condenado. Agora, você está dizendo que a forca é melhor construída do que a igreja. Logo, a forca lhe cai bem. Vamos, tende outra vez.

2 HOMEM Quem é capaz de construir melhor do que o pedreiro, o estaleiro ou o carpinteiro?

COVEIRO É, vamos, desempaca.

2 HOMEM Bem, agora eu consigo.

COVEIRO Vamos!

2 HOMEM Por Deus, eu desisto.

COVEIRO Não agrida mais o seu cérebro, pois, esse burro estúpido não vai retomar o passo na pancada. E se lhe perguntarem outra vez, diga que é o coveiro. As casas que ele constrói duram até o Dia do Juízo. Entra logo e me traga uma benção de aguardente.

[*O Segundo Homem sai.*]

Cantando

Na juventude eu amei, eu amei.

E tudo parecia tão doce.

Empregar o tempo do meu jeito,

Oh, pensava, esse encontro não existe!

Entram HAMLET e HORÁCIO.

HAMLET Esse homem não tem sentimentos pelo seu trabalho, canta enquanto cava uma sepultura.

HORÁCIO O hábito torna tudo mais fácil para ele.

HAMLET Isso mesmo. Mãos desocupadas possuem o tato mais refinado.

COVEIRO (*Cantando.*)

Mas o tempo com seus passos furtivos

Reteve-me em suas garras

Enviando-me pra dentro da terra

Como se eu nunca tivesse existido.

[Joga um crânio para cima.]

HAMLET Aquele crânio já teve uma língua e podia cantar. Como esse idiota o arremessa por terra, como se fosse o osso do queixo de Caim, o primeiro assassino. Pode ter sido a cabeça de um político isso que esse infeliz agora despreza – alguém que talvez pensasse ser capaz de lograr até mesmo Deus, quem sabe?

HORÁCIO Quem sabe, senhor.

HAMLET Ou a de um cortesão que dissesse, “Bom dia, caro senhor, como tem passado, caro senhor? Talvez fosse o Lorde qualquer-um, cumprimentando o cavalo do Lorde qualquer-outro, com a intenção de pedi-lo emprestado. Quem sabe?

HORÁCIO Quem sabe, senhor.

HAMLET Isso mesmo. E agora seus ossos pertencem à Lady Verme – e arranca-lhe o queixo o golpe da pá desse infeliz. Eis a sutil revolução, que nós temos de reproduzir, para brincar de bater neles com um bastão.

COVEIRO (*Cantando.*)

Uma picareta e uma pá, uma pá,

Para tecer uma mortalha

Oh, uma cova de argila por fazer

Para um hóspede tão esperado.

[*Jogando outro crânio para cima.*]

HAMLET Lá vai outro” Será o crânio de um advogado? Onde estão seus argumentos agora – suas sutilezas, justificativas, seus títulos e falcatruas? Por que continua sofrendo , deixando que esse idiota lhe rompa o crânio com uma pá imunda e não o processa por agressão? Hum! Talvez fosse no seu tempo um grande comprador de terras, com suas escrituras, seus fiadores, multas e contratos e seus termos de posse. Pra ter a cabeça coberta com esse fino pó! Seus fiadores não lhe garantem mais do que a largura e o comprimento do que ele poderia abocanhar em um par de contratos? A posse definitiva de suas terras vai caber toda numa caixa, e em seu interior não muito mais que isso!

HORÁCIO Nem um dedo a mais, meu senhor.

HAMLET O contrato não é escrito em pele de carneiro?

HORÁCIO É, meu senhor, e também de bezerro.

HAMLET Só carneiros e bezerros podem respeitar um contrato assim. Vou falar com o coveiro. De quem é essa cova, senhor?

COVEIRO Minha, senhor,

[*Cantando.*]

Oh, uma cova de argila por fazer –

HAMLET Claro que é sua, pois, você está dentro dela.

COVEIRO E o senhor, fora, portanto, não é sua. Se fosse, eu não estaria nela, pois, então é minha.

HAMLET Você está dentro dela e por isso diz que ela é sua. Uma cova é para os mortos, não para os vivos. Portanto, você está mentindo.

COVEIRO É uma viva mentira, o senhor venceu.

HAMLET Para que homem você está cavando essa cova?

COVEIRO Para homem nenhum, senhor.

HAMLET Para que mulher, então?

COVEIRO Para nenhuma.

HAMLET Quem vai ser enterrado nela?

COVEIRO Alguém que foi uma mulher, senhor, mas sua alma descansa, já está morta.

HAMLET [*a Horácio*] Como é esperto esse idiota! Temos que falar com cuidado ou ele nos confunde. Por Deus, Horácio, há três anos tenho notado isso, as coisas

andam tão mudadas que o pé do camponês está tão próximo do calcanhar do cortesão que esfolia sua pele e o fere. – Há quanto tempo você é coveiro?

COVEIRO Comecei no mesmo dia em que nosso falecido rei Hamlet derrotou Fortimbras.

HAMLET Quanto tempo isso faz.

COVEIRO Você não se lembra? Qualquer idiota sabe disso! Foi no mesmo dia em que nasceu o jovem Hamlet – esse que ficou louco e foi mandado para a Inglaterra.

HAMLET É. Mas por que o mandaram para a Inglaterra?

COVEIRO Ora, porque estava louco. Talvez recobre a razão por lá. Se não, não vai fazer a menor diferença mesmo.

HAMLET Por que?

COVEIRO Ninguém vai notar que está louco. Lá os homens são tão loucos quanto ele.

HAMLET Como ele ficou louco?

COVEIRO De uma forma estranha, disseram.

HAMLET Como assim estranha?

COVEIRO Dizem que perdeu o juízo.

HAMLET Mas por que dizem isso?

COVEIRO Ora, aqui na Dinamarca. Já sou coveiro desde menino, uns trinta anos.

HAMLET Quanto tempo dura um homem embaixo da terra até apodrecer?

COVEIRO Bem, se não estiver podre antes de morrer (tem alguns defuntos virulentos que incomodam já na hora de enterrar) pode durar uns oito anos – ou nove – um curtidor dura uns nove anos.

HAMLET Por que uns duram mais que os outros?

COVEIRO Porque, senhor, sua pele está tão curtida da profissão que a água não penetra tão facilmente. A água é que destrói o filho da puta do defunto. Esse crânio aqui está na terra há uns vinte e três anos.

HAMLET E de quem é?

COVEIRO De um filho da puta, o senhor não imagina?

HAMLET Não, não dá pra saber.

COVEIRO Rogo uma praga nesse desgraçado. Uma vez jogou uma jarra de vinho na minha cabeça! Esse crânio, senhor, é o crânio de Yorick, o bobo do rei.

HAMLET Esse?

COVEIRO Isso mesmo.

HAMLET Ah, pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio. Um sujeito muito engraçado, de grande imaginação. Ele me carregou em suas costas milhares de vezes, e agora me assusta só de imaginar. Embrulha-me o estômago. Aqui ficavam os lábios que eu beijei nem sei quantas vezes. Onde estão suas piadas agora – seus saltos, suas canções, seus lampejos de graça que punha a mesa toda em alvoroço? Não faz nenhuma piada mais com a própria risada, tão desanimado. Agora vá até a mesa da minha senhora e diga a ela que mesmo que deixe a pintura uma polegada mais espessa, o resultado será o mesmo. Faça ela rir disso. Horácio, por favor, me diga uma coisa.

HORÁCIO O que, meu senhor?

HAMLET Você acha que Alexandre ficou com essa aparência embaixo da terra?

HORÁCIO Assim mesmo.

HAMLET E cheirava desse jeito? Ah!

HORÁCIO Desse jeito, senhor.

HAMLET Ao que servimos depois de mortos, Horácio! Com alguma imaginação será que não se pode encontrar o nobre pó de Alexandre tapando o buraco de um barril.

HORÁCIO Tal pensamento parece um tanto exagerado.

HAMLET acredite, não é conversa fiada. Um pouco de modéstia pode ser suficiente para entender meu pensamento. Alexandre morreu, Alexandre foi enterrado, Alexandre retornou ao pó, o pó é terra, com a terra fazemos barro, e o que fazer com barro, além de tapar buracos em barris?

César, o imperador, morreu e tornou-se argila,
Agora usada para manter o vento lá fora,
Oh, esse barro já aterrorizou o mundo
E agora serve para vedar frestas.

Entram o REI, a RAINHA, LAERTES e [outros fidalgos, acompanhados pelo padre] a defunta.

Mas, espere um momento, aí vem o rei.

A rainha, os cortesãos. A quem eles estão seguindo?

E com ritos tão incompletos? Ao que parece

o morto que seguem deve ter tirado com as mãos a própria vida.

É alguém de certo status.

Vamos nos esconder e observar por enquanto.

[*Hamlet e HORÁCIO permanecem de fora.*]

LAERTES Mais alguma cerimônia?

HAMLET [*À parte a HORÁCIO*]

Este é Laertes – um jovem de grande nobreza, veja.

SACERDOTE Sua obséquias foram além do que nos é autorizado.

Sua morte foi bastante duvidosa;

Não fosse a exceção aberta pela autoridade maior

Ela não aguardaria em campo santo pela a última trombeta do Juízo.

Ao invés de preces caridosas,

Pedras, cacos e lama lhe seriam atirados.

Mas hoje lhe foram permitidas grinaldas virginais,

Acompanhamentos de donzela e, em seu sepultamento,

Séquito com sinos.

LAERTES Não há mais nada a fazer?

SACERDOTE Nada mais.

Estaríamos profanando o serviço dos mortos

Se cantássemos o réquiem como fazemos

Às almas que se foram em paz.

LAERTES Coloquem-na na terra,
E da sua carne justa e imaculada
Talvez surjam violetas. Digo-vos padre incauto,
Minha irmã será um anjo eleito
Quando estiveres uivando nas trevas.

HAMLET [*À parte a HORÁCIO*] O que, a pura Ofélia?

RAINHA Flores para uma flor. Fique em paz.
Eu esperava que fosses esposa do meu Hamlet:
Pensava em enfeitar seu leito de noiva, doce donzela,
Não jogar flores em sua cova.

LAERTES Oh, tripla maldição
Recaia dez vezes duplicada sobre a cabeça
Cujo ato vil lhe roubou a ingenuidade.
Esperem, parem um momento com a terra.
Deixem que a segure mais uma vez em meus braços.
Salta para dentro da cova.
Agora cubram com pó o vivo e a morta
Até que esse lugar se transforme em uma montanha
Mais alto que o velho monte Pelion ou que o cume celeste
Do azulado Olimpo.

HALMET [*Vindo de fora.*] Quem é esse cujo pesar
Se torna tão enfático, cujo lamento de tristeza
Conjura às estrelas errantes e as faz paralisar
Para o ouvirem maravilhadas e feridas. Este sou eu
Hamlet, o dinamarquês.

LAERTES [*Pulando para fora da cova e disputando com o outro.*]
O Demônio leve tua alma!

HAMLET Tal reza não é boa.
Peço que tire os dedos da minha garganta,
Pois, embora não pretenda ser precipitado,
Posso ser um tanto perigoso.
É mais prudente o respeito. Larga-me.

REI Afastem-nos.

RAINHA Hamlet! Hamlet!

NOBRES Cavalheiros!

HORÁCIO Meu senhor, acalme-se.

HAMLET Por isso, devo lutar com ele
Até que minhas pálpebras não mais se movam.

RAINHA Por que, meu filho, essa disputa?

HAMLET Eu amei Ofélia – quarenta mil irmãos

Não a amariam com a mesma intensidade.

O que você faria por ela?

REI Ele está louco, Laertes.

RAINHA Deixem-no, pelo amor de Deus.

HAMLET 'Por Cristo, diga o que faria por ela.

Choraria, lutarias, tornar-se-ia o próprio pranto,

Beberia vinagre, comeria um crocodilo?

Eu o faria. Você vem até aqui para lamentar,

Desafia-me saltando sobre a sepultura?

Quer ser enterrado com ela, eu serei

Enquanto você fala de montanhas deixe que joguem

Milhões de acres sobre nós até que esse solo,

Queime seu cérebro em ardentes camadas.

Faça o Ossa parecer uma verruga. Fale o que quiser,

Falarei mais alto que você.

RAINHA Isso é a mera loucura,

A explosão permanece nele por um tempo.

Logo, com a paciência de uma pequena pomba
Quando seus filhotes dourados deixam os ovos,
O silêncio cairá sobre ele.

HAMLET Ouça, cavalheiro,
O motivo por que você me trata dessa forma?
Eu sempre o amei – mas isso não importa.
Mesmo que Hércules faça o que deve fazer,
O gato vai miar e o cão terá seu dia.
Sai.

REI Eu rogo a ti, bom HORÁCIO, cuide dele.

Sai HORÁCIO.

[*À parte para Laertes*] Tenha paciência sobre o que conversamos a noite passada,
Colocaremos nosso assunto em dia.
— Boa Gertrudes, preste atenção no seu filho.
Esta sepultura deve ser um monumento vivo
A hora da tranquilidade logo chegará;
Até lá devemos agir com paciência.
Saem.

ANEXO IV

POEMAS DE CEMITÉRIO

CEMITÉRIO PERNAMBUCANO

*(Toritama)*⁶²

Para que todo este muro?
Por que isolar estas tumbas
do outro ossário mais geral
que é a paisagem defunta?

A morte nesta região
gera dos mesmo cadáveres?
Já não os gera de caliça?
Terão alguma umidade?

Para que a alta defesa,
alta quase para os pássaros,
e as grades de tanto ferro,
tanto ferro nos cadeados?

— Deve ser a sementeira
o defendido hectare,
onde se guardam as cinzas

⁶²Publicado em *Paisagem com Figuras* (MELO NETO, 1999, p. 155)

para o tempo de semear.

CEMITÉRIO PERNAMBUCANO

(*São Lourenço da Mata*)⁶³

É cemitério marinho
mas marinho de outro mar.
Foi aberto para os mortos
que afoga o canavial.

As covas no chão parecem
as ondas de qualquer mar,
mesmo as de cana, lá fora,
lambendo os muros de cal.

Pois que os carneiros de terra
parecem ondas de mar,
não levam nomes: uma onda
onde se viu batizar?

Também marinho: porque
as caídas cruzes que há
são menos cruzes que mastros
quando a meio naufragar.

⁶³Publicado em *Paisagem com Figuras* (MELO NETO, 1999, p. 157).

CEMITÉRIO PERNAMBUCANO

(*Nossa Senhora da Luz*)⁶⁴

Nesta terra ninguém jaz,
pois também não jaz um rio
noutro rio, nem o mar
é cemitério de rios.

Nenhum dos mortos daqui
vem vestido de caixão.
Portanto, eles não se enterram,
são derramados no chão.

Vêm em redes de varandas
abertas ao sol e à chuva.
Trazem suas próprias moscas.
O chão lhes vai como luva.

Mortos ao ar-livre, que era,
hoje à terra-livre estão.
São tão da terra que a terra
Nem sente sua intrusão.

⁶⁴Publicado em *Paisagem com Figuras* (MELO NETO, 1999, p. 159).

CEMITÉRIO PERNAMBUCANO

*(Floresta do Navio)*⁶⁵

Antes de se ver Floresta
se vê uma Constantinopla
complicada com barroco,
gótico e cenário de ópera.

É o cemitério. E esse estuque
tão retórico e florido
é o estilo doutor, do gosto
do orador e do político,

de um político orador
que em vez de frases, com tumbas
quis compor esta oração
toda em palavras esdrúxulas,

esdrúxula, na folha plana
do Sertão, onde, desnuda,
a vida não ora, fala,
e com palavras agudas.

⁶⁵Publicado em *Quaderna* (MELO NETO, 1999, p. 240).

CEMITÉRIO PERNAMBUANO

(*Custódia*)⁶⁶

É mais prático enterrar-se
em covas feitas no chão:
ao sol daqui, mais que covas,
são fornos de cremação.

Ao sol daqui, as covas logo
se transformam nas caieiras
onde enterrar certas coisas
para, queimando-as, fazê-las:

assim, o tijolo ainda cru,
as pedras que dão a cal
ou a capoeira raquítica
que dá o carvão vegetal.

Só que nas covas caieiras
nenhuma coisa é apurada:
tudo se perde na terra,
em forma de alma, ou de nada.

⁶⁶Publicado em *Quaderna* (MELO NETO, 1999, p. 245-246).

CEMITÉRIO ALAGOANO

*(Trapiche da Barra)*⁶⁷

Sobre uma duna da praia
o curral de um cemitério,
que o mar todo o dia, todos,
sopra com vento antissético.

Que o mar depois desinfeta
com água de mar, sanativa,
e depois, com areia seca,
ele enxuga e cauteriza.

O mar que só preza a pedra,
que faz de coral suas árvores,
luta por curar os ossos
da doença de possuir carne,

e para cura-los da pouca
que de viver ainda lhes resta,
lavadeira de hospital,
o mar esfrega e reesfrega.

⁶⁷Publicado em *Quaderna* (MELO NETO, 1999, p. 225).

CEMITÉRIO PARAIBANO

*(Entre Flores e Princesa)*⁶⁸

Uma casa é o cemitério
dos mortos deste lugar.

A casa só, sem puxada,
e casa de um só andar.

E da casa só o recinto
entre a taipa lateral.

Nunca se usou o jardim;
muito menos o quintal.

E casa pequena: própria
menos a hotel que a pensão:
pois os inquilinos cabem
no cemitério saguão,

os poucos que por aqui
recusaram o privilégio
de cemitérios cidades
em cidades cemitérios.

⁶⁸Publicado em *Quaderna* (MELO NETO, 1999, p. 232).

CEMITÉRIOS METROPOLITANOS⁶⁹

1

É a morte o sutil apagar
da vela na mão, morta já?

Morrer é em gelo ou em fogo?
E se ao ar-livre é só um sufoco?

Morrer não é valentemente
cruzar um fio pela frente?

2

Quero que seja atirar fora
caixões de lixo da memória;

que seja pôr ponto final
ao livro que se escreve mal,

sem conseguir a intensidade
de que nos vai privando a idade.

3

⁶⁹Publicado em *Agrestes* (MELO NETO, 1999, p. 581-582).

Já cansado de falar, penso:
por que medo desse silêncio?

Por que tanto eu me temeria
que o não-ser não diga bom-dia,

se me deixa, morto ou desperto,
sem gente falando por perto?

4

É porque a morte nos sepulta,
sem perguntar, à força bruta,

nas organizações urbanas
traçadas em copacabanas,

de onde o vivo volta sedento
e o morto é a fresta no cimento.

CEMITÉRIO NA CORDILHEIRA⁷⁰

Os cemitérios não têm muros,
e as tumbas sem ter quem as ordene
foram como que surpreendidas
ao arrumar-se, e de repente.
Pela Cordilheira, os carneiros
são carneiros, literalmente,
se espalham soltos, sem pastor,
sem geometrias, como a gente.

⁷⁰Publicado em *Agrestes* (MELO NETO, 1999, p. 572).

ANEXO VVELÓRIO DE UM COMENDADOR⁷¹

I

Quem quer que o veja defunto
havendo-o tratado em vida,
pensará: todo um alagado
coube aqui nesta bacia.

Resto de banho, água choca,
na banheira do salão,
sua preamar permanente
se empoça, em toda a acepção.

A brisa passa nas flores,
baronesas no morto-água,
mas nem de leve arrepia
a pele dela, estagnada.

Talvez porque qualquer água
fique mais densa, se morta,
mais pesada aos dedos finos
das brisas, ou a outras cócegas.

⁷¹Publicado em *Serial* (MELO NETO, 1999, p. 317-321).

Não há dúvida, a água morta
se torna muito mais densa,
ao menos, se vê boiando,
nesta, o metal da comenda.

Não se entende é porque a água
não arrebenta o caixão:
mais densa, pesará mais,
terá mais forte pressão.

Como seja: agora um dique
detém, de simples madeira,
uma água morta que, viva,
arrebentava represas.

E uma banheira contém,
exposto a que alguém derrame,
todo o mar de água que ele era,
sem confins, mar de água mangue.

II

Todos que o vejam assim,
coberto de tantas flores,
pensarão que num canteiro,

não num caixão, está hoje.

O tamanho e as proporções
fazem o engano mais perfeito;
pois é idêntico o abaulado
de leirão e de canteiro.

Nem por estar numa sala,
está essa imagem desfeita:
se em salas não há jardins,
há contudo jardineiras.

E só não se enganaria
nem cairia na imagem,
alguém que entendesse muito
de jardins e reparasse:

que a terra do tal canteiro
deve ser da mais salobre,
dado o pouco tempo que abre
o guarda-sol dessas flores

com que os amigos que tinha
o quiseram ajardinar,
e que murcham, se bem cheguem

abertas de par em par.

Na verdade, as flores todas
fecham rápido suas tendas.

A não ser a flor eterna,
por ser metal, da comenda,

que, de metal, pode ser
que dure e nunca enferruje.
Ou um pouco mais: pois parece
que já a ataca o chão palustre.

III

Embarcado no caixão,
parece que ele, afinal,
encontrou o seu veículo:
a marca e o modelo ideal.

Buscavam um carro ajustado
ao compasso do que foi;
mais ronzeiro, se possível,
que os mesmo carros-de-boi.

Mas dos que achava dizia
perigosos e se usar.

Igual dizia dos livros
e as correntes-de-ar.

E agora tem, no caixão,
esse veículo buscado;
não é um carro, porém
é um veículo, um barco.

O que buscava, queria
sem rodas, como este mesmo;
rodas lhe davam vertigem
senão em comenda, ao peito.

E isso porque quando via
qualquer condecoração,
se bem de forma rebelde,
de cusparada ou explosão,

via nela só o metal,
a âncora a atar-se ao pescoço
para não deixar que nada
se mova de um mesmo porto.

Morto, ei-lo afinal que encontra
seu tão buscado modelo:

o barco em que vai, parado,
não tem roda, é todo freios.

IV

Está no caixão, exposto
como uma mercadoria;
à mostra, para vender,
quem antes tudo vendia:

antes, abria as barricas
para mostrar a qualidade,
ao olfato do freguês,
de seu bacalhau, seu charque;

ou com gestos joalheiros
espalhava no balcão
para melhor demonstra-las
suas gemas: milho, feijão;

e o que se julga com o tato,
fubás, farinha-do-reino,
ele mostrava escorrendo-os,
sensual, por entre os dedos.

Mostrar amostras foi lema
de seu armazém de estiva,
e eis que agora aqui à mostra
o mercador mercadoria,

mesmo com essa comenda
no peito, a recomenda-lo,
e é nele como a medalha
de um produto premiado,

e assim acondicionado
como está, em caixão vitrina,
bem mais fino que os caixotes
onde mostrava as farinhas,

mesmo com essa comenda
e essa embalagem de flor,
eis que ele, em mercadoria,
não encontra comprador.

ANEXO VI

CRIME NA CALLE RELATOR⁷²

“Achas que matei minha avó?

o doutor à noite me disse:

ela não passa desta noite;

melhor pra ela, tranqüilize-se.

À meia-noite ela acordou;

não de todo, a sede somente;

e pediu: *Dáme pronto, hijita,*

una poquita de aguardiente.

Eu tinha só dezesseis anos;

só, em casa com a irmã pequena:

como poder não atender

a ordem da avó noventa?

Já vi gente ressuscitar

com simples gole de cachaça

e *arrancarse por bulerías*

gente da mais encorujada.

E mais: se o doutor já dissera

⁷²Publicado em *Crime na Calle Relator* (MELO NETO, 1999, p. 589-590).

que da noite não passaria
por que negar uma vontade
que a um condenado se faria?

Fui a esse bar do Pumarejo
quase esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (*cazalla* e anis)

que lhe dei cuidadosamente
como uma poção de farmácia,
medida, como uma poção,
como não se mede a cachaça;

que lhe dei com colher de chá
como remédio de farmácia:
hijita, bebi lo bastante,
disse com ar de comungada.

Logo então voltou a dormir
sorrindo em si como beata,
um semi-sorriso de *gracias*
aos santos óleos da garrafa.

De manhã acordou já morta

e embora fria e de madeira,
tinha defunta o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.”