

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

MORTE E VIDA SEVERINA: A PEÇA BATIZADA DE POEMA

DENIZE MOURA DIAS DE LUCENA

CURITIBA

2023

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

MORTE E VIDA SEVERINA: A PEÇA BATIZADA DE POEMA

DENIZE MOURA DIAS DE LUCENA

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

Linha de Pesquisa: Poética da Subjetividade.

Orientadora: Prof.^a Dra. Célia Maria Arns de Miranda./ Co-Orientadora: Prof.^a Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

CURITIBA

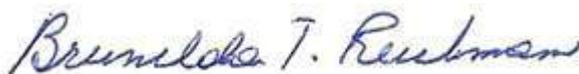
2023

TERMO DE APROVAÇÃO

DENIZE MOURA DIAS DE LUCENA

MORTE E VIDA SEVERINA: A PEÇA BATIZADA DE POEMA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Profa. Dra. Brunilda Reichmann (Orientadora – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel (UFBA)



Prof. Dr. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Curitiba, 17 de agosto de 2023.

Dedico este trabalho ao poeta paraense Otto Chibé,
pseudônimo de meu pai, Daniel Dias de Lucena (*in memoriam*),
por alimentar minha alma poética.

AGRADECIMENTOS

Meu agradecimento, em primeiro lugar, ao retirante, JOÃO CABRAL DE MELO NETO, por ter deixado no legado de suas pegadas as contas que me serviram de guia para esta retirada, me oportunizando, por meio da escrita, estar no extremo de mim mesma.

Minha eterna gratidão a todos que compartilharam saberes e inspirações comigo, formais e informais, neste e em outros caminhos nos quais teci minhas narrativas e, embora correndo o risco de deixar de citar alguém, a quem de antemão deixo meu sincero pedido de perdão, não me posso furtar de entoar loas aos andarilhos com os quais cruzei ao longo do percurso e que alimentaram minha alma de poesia e coragem.

Minha eterna gratidão à comunidade e docentes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia onde iniciei minhas andanças em 1993 e, em especial, ao professor e amigo JORGE ANTÔNIO GASPARI MADUREIRA (*in memoriam*) por generosamente compartilhar seus conhecimentos, seu tempo, sua casa, sua amizade e o amor pela história do teatro, aos professores ARMINDO JORGE DE CARVALHO BIÃO (*in memoriam*) e NELSON CORREIA DE ARAÚJO (*in memoriam*) por ampliarem minha visão e amor pela cultura popular do nosso povo.

Aos meus filhos, VITÓRIA DE LUCENA SANTOS e DAVID DE LUCENA SANTOS, por me darem o mais importante título de minha jornada, o de mãe, e pela paciente escuta de horas e horas de relatos sobre minhas pesquisas. À minha mãe, ANTÔNIA MARLENE MOURA DIAS DE LUCENA e irmãs NATÁLIA LUCENA e VALÉRIA LUCENA pela incondicional torcida.

À UNIANDRADE e à CAPES, pelo precioso apoio e fomento institucional sem o qual esta pesquisa não seria realizada, e a todo o corpo docente do Programa de Mestrado em Teoria Literária, pelo aprimoramento cultivado ao longo destes dois anos, com reforçada gratidão aos professores PAULO HENRIQUE DA CRUZ SANDRINI e VERÔNICA DANIEL KOBBS, pelas disciplinas que tive a honra e oportunidade de cursar, e às professoras MARI ELEN CAMPOS DE ANDRADE e ANA MARIA CORDEIRO VOGT pelo incentivo e acolhimento nos momentos de “afogadilho”.

Às professoras CÉLIA ARNS DE MIRANDA e BRUNILDA TEMPEL REICHMANN, por me aceitarem como orientanda e pelas importantes e experientes contribuições que elevaram a qualidade deste trabalho e auxiliaram a ultrapassar todos os desafios, acadêmicos e pessoais.

Às professoras EVELINA DE CARVALHO SÁ HOISEL e ANNA STEGH CAMATI por aceitarem o convite para compor as bancas de qualificação e defesa, pela disponibilidade, leitura criteriosa e preciosas sugestões. Aos professores CLEBER ARAÚJO CABRAL e GREICY PINTO BELLIN, pelas contribuições na banca de defesa.

Por fim, meu afeto e reconhecimento a todos os poetas e literatos, retirantes, andarilhos, caminhantes, transeuntes e peregrinos que tecendo suas narrativas doam o seu quinhão para que a vida continue a brotar, diária e teimosamente, em nova vida explodida, ainda quando franzina, apesar de severina, mesmo que comprada a retalho, mas que é, de qualquer forma, VIDA!

Deixa que no teu pensamento viajem apenas
os pensamentos que estiverem presentes
na cabeça do primeiro homem
quando ele foi ao teatro
(Poema. João Cabral de Melo Neto).

RESUMO

João Cabral de Melo Neto é reconhecido como um dos grandes representantes da poesia brasileira. Contudo, de sua lavra, o texto dramático *Morte e vida severina - um auto de Natal pernambucano* é, segundo seus biógrafos, o mais popular e o mais reeditado. Ao percorrer o traçado proposto em *Morte e vida severina* entende-se ser possível oferecer um construto para reconsiderar o apagamento de João Cabral na dramaturgia brasileira do século XX. Para tanto, a presente dissertação visou investigar a vida e a escrita cabralina (CASTELLO, 1996; MARQUES, 2020; SECCHIN, 2020; FERRAZ, 2021) em busca de responder a três perguntas: De qual maneira os elementos míticos e sociais identificados no texto de *Morte e vida severina* dialogam com o cenário da dramaturgia brasileira da época? (VASSALO, 1993; MAGALDI, 1997; REIS, 2008; SILVA, 2019). Não obstante a farta lavra poética de João Cabral, é possível asseverar a existência de um projeto dramático no conjunto literário do escritor? (PEIXOTO, 2001; PIMENTEL, 2005; MOURA, 2006; CABRAL, 2013; POLIDORO, 2017; SANTOS, 2019/2020). Por fim, sob o viés de texto para cena, quais elementos podem ser identificados no “auto dos Severinos” à luz dos estudos mitológicos (ESCOREL, 1973; BRAGA, 2002; CAMPBELL, 1990/2007) e das teorias do drama? (TOUCHARD, 1978; RYNGAERT, 1995; SZONDI, 2001; LEHMANN, 2007).

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; *Morte e vida severina*; dramaturgia cabralina; dramaturgia brasileira; teorias do drama.

ABSTRACT

João Cabral de Melo Neto is recognized as one of the great representatives of Brazilian poetry. However, in his writing, the dramatic text *Morte e vida severina - um auto de Natal Pernambucano* is, according to his biographers, the most popular and most republished one. By traversing the path proposed in *Morte e vida severina*, it is understood that it is possible to offer a construct to reconsider the erasure of João Cabral in the Brazilian dramaturgy of the 20th century. Therefore, this dissertation aimed to investigate the life and writing of Cabral (CASTELLO, 1996; MARQUES, 2020; SECCHIN, 2020; FERRAZ, 2021) in order to answer three questions: How do the mythical and social elements identified in the text of *Morte e vida severina* dialogue with the scenario of 20th century's Brazilian dramaturgy? ((VASSALO, 1993; MAGALDI, 1997; REIS, 2008; SILVA, 2019). Despite João Cabral's plentiful poetic work, is it possible to assert the existence of a dramatic project in the writer's literary set? (PEIXOTO, 2001; PIMENTEL, 2005; MOURA, 2006; CABRAL, 2013; POLIDORO, 2017; SANTOS, 2019/2020). Finally, from a dramatic text point of view, what elements can be identified in the "auto of the Severinos" in the light of mythological studies (ESCOREL, 1973; BRAGA, 2002; CAMPBELL, 1990/2007) and theories of drama? (TOUCHARD, 1978; RYNGAERT, 1995; SZONDI, 2001; LEHMANN, 2007).

Keywords: João Cabral de Melo Neto; *Morte e vida severina*; Brazilian dramaturgy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - O casal Álvaro e Eugênia Moreyra, em caricatura	22
Figura 02 - Dina Sfat (Heloísa de Lesbos) O Rei da Vela, 1967	23
Figura 03 - O ano literário (2) Ficção e Teatro, 1964	27
Figura 04 - Apresentação da Juriti, 1919. Viriato Correia.....	30
Figura 05 - Cena da primeira adaptação de "O Auto da Compadecida", em 1956.....	36
Figura 06 - Foto João e os irmãos no Engenho Dois Irmãos (PE)	40
Figura 07 - Fachada do Café Lafayette	43
Figura 08 - Maria Clara Machado em <i>A sapateira prodigiosa</i> (1953)	77
Figura 09 - Cena de <i>Morte e vida severina</i> , no palco do Derby, Recife, 1958	83
Figura 10 - Norte Teatro Escola do Pará no Festival, em Recife, 1958	83
Figura 11 - Cena de <i>Morte e vida severina</i> , produção do TCB, 1960.....	84
Figura 12 - Ator Walmor Chagas, no papel de Severino, 1960	84
Figura 13 - Crítica de Décio de Almeida Prado, 1960	85
Figura 14 - Cena de <i>Morte e vida severina</i> , produção do TUCA, 1965.....	87
Figura 15 - Cena de <i>Severino: auto de natalidad</i> , 1966.....	88
Figura 16 - Frame do vídeo <i>Morte e vida severina</i> , 1977.....	89
Figura 17 - Frame do vídeo <i>Morte e vida severina</i> , 1981.....	89
Figura 18 - HQ de <i>Morte e vida severina</i> , 2009	90
Figura 19 - HQ de <i>Morte e vida severina</i> . Capa. 2009.....	91
Figura 20 - Animação <i>Morte e vida severina</i> , 2009.....	91
Figura 21 - Transcrição digitada do manuscrito <i>A casa de farinha</i>	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 UM RÉQUIEM PELOS AUSENTES.....	21
1.1 O MITOLÓGICO E O SOCIAL NOS PALCOS DE PINDORAMA.....	21
1.2 O TEATRO DO NORDESTE.....	32
1.3 UM TEXTO SOZINHO NÃO TECE UM JOÃO.....	38
2 MORTE E VIDA SEVERINA: A PEÇA BATIZADA DE POEMA.....	65
2.1 SETE PEÇAS À PROCURA DE UM AUTOR.....	65
2.2 UMA PEÇA SEM PLUMAS.....	74
3 A ENGENHARIA DO DRAMA SEVERINO.....	92
3.1 A DRAMATURGIA DO “NÃO” NA RETIRADA SEVERINA.....	92
3.2 EDUCAÇÃO PELO MITO NA DRAMATURGIA SEVERINA.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS.....	141

INTRODUÇÃO

Considerando a extensa e fértil fortuna crítica¹ dedicada à obra de João Cabral de Melo Neto, iniciada desde a publicação de seu primeiro livro, *Pedra do sono*, em 1940, e composta por nomes ilustres do cenário da crítica e da literatura, seria de bom alvitre questionar a existência de algum motivo para mais um estudo sobre este escritor? Para responder esta pergunta faz-se necessário esclarecer os caminhos percorridos para a escrita desta dissertação.

A gênese destas linhas foi o primeiro encontro com a escrita cabralina, no ano de 1996. Na época, *Morte e vida severina* era um título perdido em meio aos de muitos outros textos dramáticos com os quais se manteve contato durante o curso de Licenciatura em Teatro, até surgir a necessidade da elaboração de dois exercícios de partitura corporal para concorrer a uma vaga de professor substituto da disciplina de "Prática de Corpo para Cena". Dentre as ideias que surgiram, escolheu-se um trecho da fala de Sônia, personagem de *Valsa Nº 6*, de Nelson Rodrigues, e o monólogo inicial de Severino, do "auto² natalino", de João Cabral.

Mais de duas décadas depois, em 2020, ao buscar um tema para o Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Letras, ressurgiu, entre a literatura obrigatória para o vestibular daquele ano, *Morte e vida severina*, a despertar novos

¹ Segundo levantamento realizado no *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 1, do Instituto Moreira Salles, em 1996, (três anos antes da morte de João Cabral e há quase 30 anos), constavam de sua fortuna crítica, o montante de vinte e um livros publicados, cinquenta e seis ensaios incluídos em livros, nove teses e/ou dissertações sobre sua obra ou título em particular, numerosos artigos a seu respeito, separatas, entrevistas, prefácios e discursos, além de discos, filmes e obras televisivas, a maioria, de *Morte e vida severina*.

² Chamado por Pavis de "auto sacramental": (Do latim *actus*, ato, ação e *sacramentum*, sacramento, mistério). Peças religiosas alegóricas representadas na Espanha ou em Portugal por ocasião de *Corpus Christi* e que tratam de problemas morais e teológicos (o sacramento da eucaristia). O espetáculo era apresentado sobre carroças, e mesclava farsas e danças à história santa e atraía o público popular. Elas se mantiveram durante toda a Idade Média, conheceram seu apogeu no Século de Ouro, até sua proibição, em 1765. Tiveram grande influência sobre dramaturgos portugueses (GIL VICENTE) ou espanhóis (LOPE DE VEGA, TIRSO DE MOLINA, CALDERON, etc.).

interesses: agora, o de análise de sua engenharia³ dramatúrgica e seu possível lugar na historiografia da dramaturgia brasileira do século XX.

Após meses de pesquisas, a ideia inicial viu-se frustrada, a indicar apenas uma triste conclusão: se o rio⁴ do poeta João Cabral era caudaloso e perene, o afluente de sua dramaturgia jazia seco. A tarefa exigia percorrer o leito de retorno à sua nascente, para identificar onde seu curso fora obstruído e, se possível, fazê-lo jorrar novamente. Diante de uma empreitada tão grandiosa, foi necessário adiar os planos para o momento mais oportuno, que chegaria em 2021, com a entrada no Programa de Pós-Graduação *Stricto sensu*, Mestrado em Teoria Literária.

Se o momento era oportuno, a tarefa, no entanto, não se tornara mais leve. O “poeta-viajante”⁵, como foi chamado pelo crítico José Castello (1996), negava-se ao porto final e desmentia os que insistiam no esgotamento dos estudos sobre seus escritos. Contudo, enquanto o número de teses, monografias⁶ e livros indicavam a permanência do interesse pela obra do escritor pernambucano, por outro lado, resultavam muito mais em um complicador do que em guia de jornada, visto que não contemplavam os objetivos aos quais se propõe: o estudo da dramaturgia cabralina.

³ Nestas páginas, optou-se por utilizar dos vocábulos “engenharia” e “arquitetura” para referir-se à escrita dramatúrgica de João Cabral, em analogia às referências de sua obra, em especial ao título do seu segundo livro, *O engenheiro*, publicação que marca sua transição da poesia cubista/surrealista para a poesia que o consagrará com a alcunha de “o poeta-engenheiro” e “o arquiteto das palavras”, em virtude de seu processo de escrita metódico, calculado e lapidar.

⁴ Ao longo da escrita desta dissertação, utilizou-se de metáforas cabralinas, especialmente aquelas que dialogam com o texto em estudo, de maneira a aproximar o leitor do universo vocabular e imagético de João Cabral.

⁵ São muitos os termos criados por vários críticos para se referir a João Cabral. Assim, encontra-se o “poeta da pedra”, “homem sem alma”, “poeta da antilira”, “poeta do Capibaribe”, “poeta engenheiro”, “poeta do menos”, “poeta do não”, “poeta arquiteto” etc., a maioria referindo-se ao fato de João Cabral trabalhar exaustivamente seus versos e se posicionar contrário à inspiração. A referência ao Capibaribe está ligada à trilogia dedicada a este rio, que reúne *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*.

⁶ Importante destacar o aumento exponencial de estudos acadêmicos dedicados ao poeta, se comparados aos nove apontados no levantamento do Instituto Moreira Salles, em 1996, resultando em um número que ultrapassa a casa das dezenas, se restritos apenas aos que se dedicam exclusivamente a algum aspecto da obra de João Cabral.

Na contracapa de seu livro *Imaginando João Cabral imaginando* (2014), Cristina Henrique da Costa elabora a mesma pergunta apresentada no início desta dissertação: "Se a crítica especializada é abundante e o poeta amplamente reconhecido, haveria ainda espaço para mais um livro sobre João Cabral de Melo Neto?" (COSTA, 2014, s/p). Ao propor-se ao estudo de João Cabral sob o viés de um projeto de investigação biográfico e literário, entende-se que o percurso dos seus 79 anos de vida e 50 de escrita não podem ser resumidos em duas ou três características, embora seja recorrente encontrarmos esta proposta nos bancos escolares.

Concorda-se com a conclusão da referida autora, de que exatamente "a teorização crítica da poesia cabralina, tornando-nos surdos à potência de imaginação do pernambucano, têm instruído as leituras de sua obra" (COSTA, 2014, s/p). Se assim pode-se concluir sobre a poesia de João Cabral, marca inquestionável e reverenciada de sua pena, o que dizer de sua dramaturgia que nem ao menos é reconhecida como tal?

Desde o início das pesquisas sobre *Morte e vida severina* e de um possível *corpus* dramático de João Cabral, em 2020, foi recorrente encontrar análises que partiam de aspectos do gênero poético e/ou, que submetiam o referido texto à leituras sociológicas, geográficas, históricas, teológicas, etc. De sua gênese dramática, quando a abordavam, limitavam-se, (algumas vezes, inclusive, com dados equivocados) ao mero aspecto histórico (quase anedótico), qual seja o da *via crucis* empreendida pelo próprio texto, com sua morte (encomenda negada) e vida (premiação e temporada do TUCA⁷, 1966), sem contudo levar em conta no primeiro

⁷ Teatro da Universidade Católica, em São Paulo, inaugurado em 1965 com a peça *Morte e vida severina*. Ver histórico em *Tuca 50 anos*, referência eletrônica disponível em: <https://www.teatrotuca.com.br/50anos/morte-e-vida-severina.html>. Acesso em: 11 jul. 2023.

caso a “desadaptação”⁸ realizada para publicação, assim como as primeiras encenações realizadas pelos grupos do Pará (1958, igualmente premiada), de São Paulo (1961) e da Bahia (1962).

Para desvelar os alicerces deste projeto cabralino e dar robustez à pesquisa, era necessário continuar a percorrer os biografemas de escritor a fim de identificar aqueles que foram conjurados no construto de sua dramaturgia. Embora as obras de referência continuassem válidas e fosse necessário retomá-las ao longo da escrita, a verdade é que, o revisitar da trajetória de formação do escritor João Cabral e a partir desta, lançar luz à sua escrita dramaturgical, parecia não despertar a atenção dos seus estudiosos.

Prosseguia-se nas pesquisas quando, em virtude das comemorações do centenário do “poeta da pedra”, novas obras, algumas de caráter biográfico (MARQUES, 2020; SECCHIN, 2020; FERRAZ, 2021), vêm à lume, revisitando o trajeto do poeta e apontando para recortes ainda pouco explorados, como os aspectos da vida pessoal do escritor, algumas correspondências⁹ e fotos de João Cabral, além de detalhes sobre seu círculo de amizades, dentre os quais buscou-se, especialmente, as informações ligadas de alguma maneira às “artes da cena”¹⁰.

⁸ Termo usado por João Cabral para referir-se às supressões realizadas no texto quando da publicação em seu livro *Duas águas* (1956).

⁹ Há intenção em realizar uma investigação *in loco* dos acervos dedicados ao escritor, em momento posterior, como aprofundamento e desdobramentos dos estudos presentes. Por ora, os interessados na correspondência de João Cabral podem acessar os livros *Correspondência de Cabral Com Bandeira e Drummond* (2001), de Flora Sussekind e *Entre Drummond e Cabral* (2014), de Affonso Romano de Sant'Anna. A tese *De um porto a outro: um navegar histórico no multiverso da vida e obra de João Cabral de Melo Neto*, de Fernanda Rodrigues Galve (2012), também é um excelente material para conhecer os aspectos biográficos de João Cabral em uma leitura comparada com os contextos históricos.

¹⁰ Segundo Pavis, “Fr.: *arts de la scene*; Ingl.: *performing arts, stage arts*; Al.: *Biihnenk ünst* e; Esp.: *artes de la escena*: As artes da cena estão ligadas à apresentação direta, não adiada ou apreendida por um meio de comunicação, do produto artístico. O equivalente inglês (*performing arts*) dá bem a idéia fundamental destas artes da cena: elas são ‘performadas’, criadas diretamente, *hic et nunc*, para um público que assiste(a) a representação: o teatro falado, cantado, dançado ou mimicado (gestual), o balé, a pantomima, a ópera são os exemplos mais conhecidos. Pouco importa a forma do palco, e a relação palco-plateia (relação teatral); o que conta é a imediatidade da comunicação com o público por intermédio dos performers (atores, dançarinos, cantores, mímicos, etc.)” (PAVIS, 2008, p. 27).

No entanto, conforme avançava-se nas pesquisas com foco na dramaturgia de João Cabral, mais se deparava com lacunas e ausências que, ao contrário das investigações a respeito de sua poesia, atestavam a escassez e a pulverização dos materiais acerca de sua escrita dramática. Ao percorrer, às avessas, o leito do rio dramático de João Cabral, foi possível identificar, a semelhança do Capibaribe para Severino, que o guia por vezes se ausentava, o leito apresentava-se seco e a única alternativa era buscar referências outras que servissem de norte até que se pudesse reencontrar as marcas d'água que assegurassem a direção a seguir.

Foi assim que, as buscas pelos verbetes "teatro", "dramaturgia" e similares, se não levaram à dramaturgia de João Cabral, fizeram emergir textos acadêmicos e algumas publicações que convergiram para um mesmo ponto: o teatro brasileiro do século XX, em especial para as décadas de 1950 a 1980, período que coincide com a escrita e as primeiras encenações de *Morte e vida severina*.

A partir deste cenário, direcionou-se a investigação para o recorte temporal supracitado, no intuito de encontrar possíveis diálogos entre a dramaturgia brasileira realizada nas referidas décadas e a escrita de João Cabral, que viessem a lançar luz sobre o objeto de interesse destas linhas, uma vez que esse momento histórico em particular é considerado por alguns estudiosos (MAGALDI, 1997) como um dos mais férteis da arte da cena no Brasil.

Em sintonia com as temáticas sociais presentes em *Morte e vida severina*, como a decadência dos engenhos de cana de açúcar e a dura realidade dos trabalhadores rurais, encontram-se, por exemplo, os textos de *A moratória* (1955), de Jorge Andrade e *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri que tratam, respectivamente, das consequências e embates com o encerramento do ciclo do café e da instalação de fábricas para modernização do país.

Igual sintonia pode ser estabelecida com os textos que, a exemplo do “auto de Natal” cabralino, transitam por temáticas mitológicas¹¹ como *Electra no circo* (1944), de Hermilo Borba Filho, *A Matrona de Epheso* (1952), de João Augusto, *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinícius de Moraes, *Os fantasmas, A raposa e as uvas* e *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso* (todas em 1958), de Guilherme de Figueiredo, *Graça e desgraça na casa do engole cobra* (1958), de Francisco Pereira da Silva e *O pagador de promessas* (1959), de Dias Gomes.

No entanto, quanto mais se avançava nas pesquisas, mais clara ficava a ausência de estudos sobre a dramaturgia cabralina. Para onde quer que se olhasse, o brilho do poeta, chamado por Vinícius de Moraes de “camarada diamante”, insistia em ofuscar o dramaturgo pernambucano dos autos nordestinos. O poeta persistia em tomar o proscênio e roubar a cena.

Apesar de todas as convergências com as temáticas e a presença atuante de João Cabral no cenário cultural (inclusive teatral) da época, a literatura dedicada, exclusivamente, aos seus textos dramáticos permanecia exígua, bem como rara era a presença de sua obra dramática nos estudos dedicados ao teatro brasileiro (e/ou nordestino, pernambucano) do século XX. Quanto mais material era reunido, mais se chegava à certeza de que os textos dramáticos de João Cabral (assim como os de outros dramaturgos) haviam sido ignorados enquanto obras para a cena.

Ao visitar os sítios de pesquisas, em 2023, mantendo o período desde 2017 (o mesmo investigado nos primeiros levantamentos em 2020), o Banco de

¹¹ Ver *Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira: Volumes I e II* / Organizadores Joseane Prezotto; Orlando Luiz de Araújo; Renato Cândido da Silva. A bibliografia completa está disponível nas referências deste trabalho.

Dissertações e Teses da CAPES, por exemplo, retorna o montante de 560 itens, filtrados pelos termos “dramaturgia” e “João Cabral de Melo Neto”¹², sendo que, deste grupo, apenas o *Auto do Frade: a dialética das vozes* (POLIDORO, 2017) e *O Engenheiro Esfarelado: o processo criativo em Notas sobre uma possível A casa de farinha, de João Cabral de Melo Neto* (SANTOS, 2019) consideram os referidos textos como dramaturgicamente. Retirado o filtro temporal, acrescenta-se apenas mais dois estudos com igual entendimento: *Morte e vida em Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto* (PIMENTEL, 2005) e *O auto da morte e da vida: João Cabral de Melo Neto e a forma dramática* (MOURA, 2006).

Em relação às publicações, permanece solitário o livro de Níobe Peixoto, *João Cabral e o poema dramático: auto do frade - poema para vozes* (2001), uma vez que *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013), embora constitua-se como precioso material, não se trata de um estudo, sim, da publicação dos manuscritos do referido “auto” deixado inacabado por João Cabral.

Certo há muitos artigos dedicados à obra de João Cabral, no entanto, optou-se por incluir neste estudo apenas aqueles que se referiam, ainda que indiretamente, ao universo teatral e aos seus textos como obras dramáticas. Assim sendo, com base no levantamento realizado ao longo dos últimos quatro anos, pode-se afirmar que, a fortuna crítica existente, no Brasil, sobre os textos dramaturgicamente de João Cabral, limita-se a dois estudos sobre o *Auto do Frade*, dois sobre *Morte e vida severina* e um a respeito de *A casa de farinha*.

São estes, pois, os referenciais com os quais buscou-se dialogar a fim de lançar luz sobre a escrita dramaturgicamente de *Morte e vida severina - um auto de Natal pernambucano*, de maneira a destacar desta, os braços e afluentes que lhe

¹² Inúmeras outras combinações foram experimentadas, resultando em um número exorbitante que, em a maioria, não convergiam para o tema em estudo. Assim como, as pesquisas em outras plataformas, igualmente, resultaram infrutíferas,

constituem e, assim, de alguma forma, restituir a identidade dramática ao elemento verbal constituinte de *Morte e vida severina*, em uma espécie de rebatismo que permita ao receptor testemunhar não apenas a jornada da personagem Severino, mas, também, do dramaturgo João Cabral, uma vez que ambos trazem as marcas do retirante.

Se *Morte e vida severina* era o suficiente para justificar a continuação da pesquisa, a descoberta do livro *João Cabral e o poema dramático - auto do frade (poema para vozes)*, de Níobe Peixoto (2001), foi um verdadeiro achado. Embora a autora insistisse em chamar de “poema” o texto pensado para a cena, seus escritos reforçaram a convicção de que havia um projeto dramatúrgico que poderia ser analisado em separado, do projeto literário cabralino. O texto de Peixoto lançou luz e ajudou a apontar a direção para outros. A exemplo dos galos cantados por João Cabral em seu poema “Tecendo a manhã”, um texto foi lançando luz a outro, e a outro, lentamente, tecendo os primeiros esboços do dramaturgo. Assim foi que, aos dois autos conhecidos do escritor, veio somar-se um terceiro.

Conforme relato de Inês Cabral, filha do escritor, em meados dos anos 1980, o pai a chamou e entregou-lhe um pequeno fichário escolar com anotações, para que fizesse com este o que achasse melhor. Tratava-se de um “planejamento manuscrito, passo a passo, de um longo poema que vinha ruminando desde 1966” (MELO NETO, 2013, p.07), reunindo o *fac-símile* do manuscrito e sua transcrição espelhada, surge a publicação do manuscrito inacabado de um “auto” intitulado de *A casa de farinha*.

As novas leituras ajudaram a clarear o que vinha sendo desenhado, apontando para o fato de que João Cabral possuía sim, um projeto literário, ou melhor ainda, um projeto de investigação da escrita literária, iniciado em 1937 e

interrompida em meados da década de 1990, em virtude do início da sua cegueira. Embora nem mesmo *Morte e vida severina*, premiada, reencenada e estudada inúmeras vezes, seja lembrada como texto dramático e, muito menos, seu autor seja citado entre os dramaturgos brasileiros, a notícia da intenção na escrita de mais um texto teatral em formato de “auto” pareceu ser elemento suficiente para sustentar a ideia de que João Cabral também propôs um projeto de literatura dramática o qual reuniria, pelo menos, o tríptico *Morte e vida severina*, *Auto do frade* e *A casa de farinha*.

Assim como as rotas iniciais da pesquisa foram ajustadas em virtude dos materiais coletados, de igual forma, a estrutura inicial necessitou sofrer modificações de maneira a dar melhor fluidez à leitura e entendimento dos resultados encontrados. Assim, dedica-se o primeiro capítulo a rever elementos da historiografia da dramaturgia brasileira do século XX a partir das peças com temáticas sociais e mitológicas, primeiro no campo nacional e, a seguir, no contexto nordestino, finalizando o capítulo com os aspectos da biografia de João Cabral que apontam sua formação quanto à arte do drama.

Ao segundo capítulo, dedica-se à reconstrução do elenco de seus escritos de inspiração ou intenção dramática, concretizados ou não, bem como a reconstituição da historiografia da escrita de *Morte e vida severina*, finalizando-se com os possíveis diálogos estabelecidos a partir do referido texto e das anotações do manuscrito de *A casa de farinha*, no sentido de apontar as digitais da escrita dramática cabralina bem como seus referenciais e interlocuções com a escrita de outros dramaturgos.

O terceiro capítulo busca analisar a arquitetura do texto de *Morte e vida severina*, primeiro sob uma possível leitura a partir das teorias do drama, de maneira

a identificar aquelas que melhor possam contribuir para revelar a proposta do “auto natalino” de João Cabral. Finaliza-se o terceiro capítulo desta dissertação, estendendo-se o olhar sob os aspectos dos temas mitológicos presentes no referido texto, especialmente os ligados aos ritos de passagem e à peregrinação.

Assim, ao reconstituir os passos de João Cabral a fim de restabelecer o fluxo de suas águas dramatúrgicas e por reconhecer os desafios do projeto aqui empreendido, a exemplo da personagem Severino, lança-se o convite para que o leitor se disponha a participar como testemunha desta retirada.

1 UM RÉQUIEM PELOS AUSENTES

1.1 O MITOLÓGICO E O SOCIAL NOS PALCOS DE PINDORAMA

Vejo agora, não é fácil/ seguir essa ladainha;/ entre uma conta e outra conta,/ entre uma e outra ave-maria,/ há certas paragens brancas,/ de planta e bicho vazias,/ vazia até de donos,/ e onde o pé se descaminha
(MELO NETO, 2020, p. 175).

Nas palavras iniciais de sua conferência, *Os dramaturgos*, Sábato Magaldi chama atenção para o fato de que “entre os quarenta fundadores [da Academia Brasileira de Letras], dezesseis fossem dramaturgos. [Mesmo reconhecendo que] Na maioria dos casos, escrever peças não representou, de fato, a sua ocupação principal” (MAGALDI, 1997, s/p). Magaldi apresenta marcos que considera importantes embora, muitas vezes, tímidos, para a renovação da cena nacional que, em sua fala, não aconteceu com a Semana de Arte Moderna de 1922, ainda que contasse com três dramaturgos entre os seus organizadores.

A fala de Magaldi é relevante ao apontar certo apagamento de dramaturgos e peças na historiografia da cena brasileira chamada de moderna, na qual, não raro, mantém-se o discurso de que, com atraso de 20 anos, o Teatro Brasileiro Moderno, surge a partir da estreia de *Vestido de noiva* (1943), muitas vezes com o sucesso creditado menos à dramaturgia de Nelson Rodrigues que à direção de Zbigniew Ziembinski.

Para o crítico, a renovação que se aproxima do ideário da estética modernista é iniciada com a encenação, em 1927, de *Eva e outros membros da*

família, do grupo “Teatro de Brinquedo”¹³, fundado pelo casal Álvaro e Eugênia Moreyra (Figura 01), cuja publicação se deu no mesmo ano da Semana de Arte Moderna.

O pioneirismo de *Adão, Eva e outros membros da família* encontra-se na escolha de problemas das personagens, distantes daqueles que frequentavam o nosso palco. O diálogo vivo, telegráfico, só tinha paralelo na comédia ligeira. Na aparência de divertimento inconsequente, a peça enfrenta uma das contradições da sociedade em que vivemos: a mudança de um mendigo e de um ladrão em figuras respeitáveis da classe dirigente – um, capitalista, e outro, dono de jornal (MAGALDI, 1997, s/p).



Figura 01 - QUERIDO CLÁSSICO. Referência de fonte eletrônica. Fonte: O casal Álvaro e Eugênia Moreyra, em caricatura feita pelo artista Alvarus, na década de 1920. Acesso em: 12 maio 2023.

¹³ Sobre Álvaro Moreira e o “Teatro de Brinquedo”, ver a dissertação de Mestrado *O trapézio ficou balançando: teatro de Álvaro Moreyra*, de Amauri Araújo Antunes, 1999. A bibliografia completa está disponível nas referências deste trabalho.

Não é a primeira vez que Sábato Magaldi chama atenção para a necessidade de um olhar mais amplo e atento sobre a historiografia do teatro desenvolvido no Brasil durante o século XX. Ao abrir sua *Moderna dramaturgia brasileira* (1998), direcionada, como o próprio título revela, para a escrita e não para a encenação, Magaldi parte do texto de Oswald Andrade, *O rei da vela*¹⁴ (Figura 02; escrito em 1933) que, ao lado de *O homem e o cavalo* (escrito em 1934), segundo o estudioso, possui inúmeras razões para ser considerado como texto “fundador de uma nova dramaturgia, no Brasil” (MAGALDI, 1998, p. 03).

Espanta observar que Oswald, em 1933, tivesse tamanha consciência dos procedimentos de vanguarda, a partir do vínculo intertextual com *Ubu-rei*, de Jarry. (...) É difícil imaginar que Oswald, no início da década de trinta, conhecesse Brecht, cuja *Ópera dos três vinténs* fora apresentada em Paris, na temporada seguinte à criação alemã, feita em 1928. Entretanto, *O rei da vela* utiliza, mais de uma vez, o efeito de estranhamento (ou distanciamento), posto em prática pelo autor de *O círculo de giz caucasiano*, para evitar os riscos do ilusionismo da estética aristotélica ou stanislavskiana (MAGALDI, 1998, p. 07-08).



Figura 02 - Dina Sfat (Heloísa de Lesbos) em cena de *O Rei da Vela*, 1967, texto de Oswald de Andrade. Foto de Fredi Kleemann, Dina Sfat Arquivo de Múltiplos Meios/Divisão de Pesquisa/IDART (São Paulo, SP). Acesso: 22 maio 2023.

¹⁴ Ver *SEMANA 22 ARTE MODERNA - Do Rei da Vela ao Teatro Contemporâneo*. Mesa de debate sobre teatro e modernismo. Realizado em 12 set. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sjX1WVgxKEo>. Acesso em: 22 maio 2023.

As comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, em 2022, surgem como espaço propício para as releituras e trazem à tona estudos importantes que convidam a revisitar o momento e, portanto, reescrevê-lo à luz de uma investigação que se estenda para além do território paulista, e analise a renovação da arte brasileira em sua pluralidade, especialmente, no caso do teatro, tanto nas temáticas quanto nas propostas de texto e encenação.

Para estas linhas, no entanto, sem desmerecimento dos desdobramentos da cena, entende-se que a análise do elemento textual presente nas peças (muitas das quais esquecidas, como no caso indicado anteriormente), pode contribuir de maneira mais expressiva para comprovar (ou refutar) o lugar de João Cabral e de seu Auto natalino, na historiografia dramatúrgica do século XX.

Nesse sentido, corroboram os estudos da pesquisadora Giuliana Martins Simões¹⁵, para quem “a concretização de uma obra de arte, ou de um movimento artístico, não está necessariamente relacionada com a boa aceitação desta pelo público e pela crítica teatral” (SIMÕES, 2009, p. 12). Em acordo com o posicionamento de Sábado Magaldi, para a estudiosa, o estabelecimento do marco do teatro moderno a partir da década de 1940 desconsidera experiências anteriores como *A última encarnação de Fausto* (1922), de Renato Vianna, *O homem que marcha* (1925), de Benjamin Lima e *O bailado do deus morto* (escrita em 1931), de Flávio de Carvalho.

A recusa como marca da recepção desses experimentos artísticos não desqualifica a inserção de noções modernas na atividade teatral, mas, ao contrário, nos revela como a revolução paradigmática proclamada pelo modernismo se deparava, por um lado, com ambiente oportuno para instauração de experiências genuinamente

¹⁵ Ver a tese da Profa. Giuliana Martins Simões, *Veto ao Modernismo no teatro brasileiro*, 2009. A bibliografia completa está disponível nas referências deste trabalho.

brasileiras, e, por outro, não encontrava espaço para amplo desenvolvimento em nossa sociedade (SIMÕES, 2009, p. 13-14).

Outra voz a se juntar ao réquiem pelos ausentes é do pesquisador Dantas Filho (1917), com destaque para a invisibilidade da escrita dramaturgica feminina, representada pelo estudioso, na figura de Lourdes Ramalho que, mesmo tendo deixado por legado mais de uma centena de peças teatrais, nem assim, garantiu sua passagem para a galeria do cânone dramático nacional.

No Brasil do século XXI, ainda se percebe que apenas um pequeno número de autores e autoras de textos teatrais conseguiram lugar de destaque no cânone literário nacional. Isto quer dizer que a área da literatura continua marcada pela ausência, principalmente da produção de textos teatrais de autoria feminina. A obra dramaturgica de Lourdes Ramalho é um exemplo dessa ausência. Mesmo possuindo mais de uma centena de textos escritos para teatro, com várias publicações, essa dramaturga continua fora das estantes do Brasil, bem como das leituras e apreciações dos seus textos em salas de aula, mesmo nas disciplinas com conteúdo voltado para a dramaturgia brasileira, exceto em algumas universidades do Nordeste (...) (DANTAS FILHO, 2017, p. 22).

Destaca ainda, o estudioso, que grandes nomes da dramaturgia brasileira, embora de origem nordestina, ganharam reconhecimento, após transferirem-se e desenvolverem “suas carreiras literárias na região Sudeste, principalmente no eixo Rio de Janeiro/São Paulo” (DANTAS FILHO, 2017, p. 28). Paulo Pontes (PB), Nelson Rodrigues (PE), Dias Gomes (BA) e Raquel de Queiroz (CE) seriam alguns desses exemplos, de acordo com o estudioso. Sob esse prisma, poder-se-ia dizer que estes, são “Severinos” que deram certo.

Se *Morte e vida severina* não é a única conta ausente no rosário da historiografia da cena do século XX, necessário se faz vasculhar os indícios que

possam auxiliar a recompô-lo. Apoiando-se ainda na conferência de Magaldi, buscou-se textos que com pontos de aproximação, ainda que sutis, viessem a dialogar de alguma forma com o texto cabralino sobre a retirada de Severino ao tempo em que fornecem elementos para compreensão de sua feitura e contexto.

É, pois, neste ponto de conexão que se fisga a peça *Uma rede para Iemanjá*¹⁶ (1961), de Antonio Callado, que, segundo o crítico, apresenta-se como “um ambicioso auto de Natal” (MAGALDI, 1997, s/p), a propor uma narrativa híbrida, que reúne as tradições cristãs e africanas, ao tempo em que expõe os embates sociais na cidade do Rio de Janeiro, da metade do século passado, com o progresso desordenado e a migração nordestina.

Outra referência citada pelo crítico, é *Forró no engenho Cananéia* (1964; Figura 03), também de Callado, que trata da história de “camponeses nordestinos, que lutam contra os sicários do coronel dono da fazenda, quando ele não cumpre a promessa de manter o cemitério para o enterro de seus mortos, alegando o imperativo mentiroso de ser ali construído um açude” (MAGALDI, 1997, s/p).

¹⁶ Ver “A reinvenção da identidade feminina e a hibridização cultural e religiosa no teatro negro de Callado: *O tesouro de Chica da Silva* e *Uma rede para Iemanjá* em cena”, artigo de Geam Karlo-Gomes e Clarissa Loureiro, publicado na Revista Itinerários, Araraquara, n. 46, p. 119-137, jan./jun. 2018. Referência eletrônica. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10717/7997> Acesso em: 14 maio 2023.

O TEATRO

Forró no Engenho Cananéia. Antônio Callado, Civilização Brasileira. Este autor, o mesmo de "Pedro Mico", tem o senso de trabalhar o inédito. Quando lançou seu "Pedro Mico", colocou-se na vanguarda de uma caracterização de costumes, pois anteriormente nenhum outro teatrólogo havia retratado a vida dos chamados "marginais" cariocas com mais vigor e de maneira tão absorvente e humana. Agora Callado vem novamente do inédito: uma peça sobre o Nordeste. Uma peça do Nordeste: **Forró no Engenho Cananéia.** E aqui o autor, consciente como Dias Gomes, se preocupa com um problema: a morte. Mas não é o temor à morte. Sua peça é a história de homens achatados pela miséria que só têm uma reivindicação a fazer, a reivindicação maior e última: lugar nas terras dos ricos proprietários nas quais trabalham, onde possam sepultar e cultivar seus mortos. Tema lúgubre, mas que não exclui os tons de comédia e que tem um desfecho positivo.

Figura 03 - O ano literário (2) Ficção e Teatro, 1964. Trecho da reportagem de José Louzeiro. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 09 jan. 1965. Acesso em: 14 maio 2023.

Como em *Morte e vida severina*, a temática da luta pelo direito à terra, assim como do desgoverno imposto por meio da força, servirão de "rotunda"¹⁷ para o desenvolvimento do drama de Antônio Callado, além da presença da morte em ambos os textos.

De igual maneira, ainda que limitados apenas ao formato do subgênero, Auto, pode-se encontrar diálogos possíveis entre *Morte e vida severina* e os vários Autos de Dom Marcos Barbosa, reunidos em uma coletânea de 1947, que, segundo Sábato Magaldi, receberam além da "inspiração bíblica, (...) a influência notória da poesia de Paul Claudel e de Augusto Frederico Schmidt" (MAGALDI, 1997, s/p).

A pesquisadora Rosângela Divina Santos Moraes da Silva, em seu *Rastros do auto medieval e vicentino no teatro do nordeste brasileiro* (2019), apresenta um inventário com o montante de nada menos que 87 peças brasileiras, escritas nos

¹⁷ Pano de fundo, em flanela ou feltro, disposto em semicírculo no palco. Grande tela que é montada sempre à frente do ciclorama. (UFSC, 2010, p. 13)

séculos XX e XXI que trazem no título o termo “auto” e mais 23 que embora escritas no subgênero, não o trazem em seus títulos. É importante sinalizar que apesar do título da tese referir-se explicitamente à Região Nordeste, aparecem no inventário peças de vários estados brasileiros, não apenas desta região.

Há de se ter em atenção que, antes destes nordestinos [João Cabral e Ariano Suassuna], o auto já constava na pauta literária de Rui Chianca (*Auto do Menino Jesus*, 1922), de Cecília Meireles (*Auto do menino atrasado*, escrito em 1946 e publicado em 1966) e Hermilo Borba Filho (*Auto da Mula-de-Padre*, 1948) (SILVA, 2019, p. 70).

Em suas investigações, é relevante destacar ainda que Rosângela Silva é mais uma a apontar as lacunas na historiografia da dramaturgia brasileira, e a elencar, entre outros motivos, a dificuldade de “acesso ao seu acervo [da SBAT¹⁸], uma vez que, para isso, é preciso comprar as peças a preços variados (...) circunstância [que] contribui para que muitos autores permaneçam anônimos e distantes do público” (SILVA, 2019, p. 50).

Por isso, integro um número razoável de peças no corpus mínimo de análise, no sentido de torná-las conhecidas. (...) O nome do piauiense Benjamim Santos pode ser equiparado ao de Borba Filho e de Ariano Suassuna, sobretudo por sua militância nos movimentos culturais de renovação do Teatro nacional e do reconhecimento da dignidade da arte dramática popular nordestina, na década de 60, particularmente em Pernambuco. De igual modo, Maria Natividade Cortez engaja-se em Natal-RN; Jurema Penna, na Bahia e Altimar Pimentel, na Paraíba. Por sua vez, Luís Gutemberg também militou em prol de transformações que favoreceram a nossa cultura em geral e dramaturgicamente, sobretudo na Capital do Brasil – Brasília, muito embora tenha concentrado os seus esforços na carreira

¹⁸ Ao contrário da política utilizada pela SBAT, os acervos de *Cadernos de Teatro*, publicação realizada pelo grupo O Tablado e da *Coleção Aplauso*, da Revista Aplauso, encontram-se ambos disponíveis para *download* em seus *sites*.

jornalística (SILVA, 2019, p. 50).

Outro ponto de convergência entrevisto na conferência de Sábato Magaldi é quanto à presença da música em algumas das encenações do período. Ao recordar a relevância das músicas¹⁹ do compositor Chico Buarque de Holanda acrescentadas à encenação de *Morte e vida severina*, pelo TUCA, em 1961, é interessante destacar a curiosa citação do crítico acerca das peças *Juriti* (1919) e *Tiradentes* (1939), que receberam igualmente, composições de Chiquinha Gonzaga e Heitor Villa-Lobos, respectivamente, sendo ambas do dramaturgo maranhense, Viriato Correia²⁰ e anteriores à realização da Semana de Arte Moderna.

No caso de *Juriti* (escrita em 1915), soma-se ainda a temática sertaneja como ponto de conexão com o “auto de Natal” cabralino. No entanto, enquanto Severino apresenta as realidades da seca e as dificuldades do Nordeste brasileiro, os textos de Viriato pintam uma visão romanceada, um sertanejo de alma inocente e pura. Sobre a dramaturgia de Viriato Corrêa, Vanessa Cavalcante esclarece que,

Sua obra, como a de muitos intelectuais contemporâneos seus, tem como características marcantes a utilização de temáticas relacionadas ao Brasil e a seus costumes e tradições, sendo sua escrita marcada por uma linguagem simples e didática. Uma “pedagogia da nacionalidade”, como esse estilo de expressão é nomeado por vários estudiosos do período. Em outras palavras, Viriato tinha como diretriz e objetivo explícitos, como seu dever de literato, escrever de forma mais clara possível, a fim de atingir o maior número de pessoas, tendo sempre suas produções temáticas ligadas ao Brasil e à sua história. (...) vemos nas peças teatrais de Viriato Corrêa uma das formas mais utilizadas por ele para disseminar o que entendia ser o Brasil e seu passado, para os brasileiros. Sua obra teatral,

¹⁹ É necessário lembrar que a primeira encenação conhecida de *Morte e vida severina*, em 1958, já contava com a presença de músicas compostas por Waldemar Henrique.

²⁰ São igualmente obras de Viriato Correia, descritas como de sua “fase sertaneja”, além de *Juriti* (escrita em 1915) *Sertaneja* (1915, também com músicas de Chiquinha Gonzaga), *Manjerona* (1916), *Morena* (1917) e *Sol do sertão* (1918).

composta por mais de 30 peças, perpassou toda a sua carreira, já que ele escreveu sua primeira peça ainda na década de 1910, e a última na década de 1950 (CAVALCANTE, 2012, p. 82).



Figura 04 - Apresentação da Juriti, 1919. Viriato Correia. Fonte: Cedoc, Funarte. In: CAVALCANTE, 2012, p. 90. Acesso em: 19 maio 2023.

Concluída a lista dos membros fundadores, Magaldi passa a enumerar os membros atuais (1997) da Academia Brasileira de Letras, cujas obras igualmente contribuíram para a renovação da cena teatral no país, sendo estes, de acordo com a seleção do crítico: Carlos Nejar, Rachel de Queiroz, Lêdo Ivo, Jorge Amado, Josué Montello, João Cabral de Melo Neto, Dias Gomes e Ariano Suassuna. Na concepção do crítico, estes dois últimos “fizeram da dramaturgia a ocupação principal e consagradora” (MAGALDI, 1997, s/p).

Chega-se assim ao período que mais interessa a esse estudo, que compreende as décadas de 1950 e 1960, período da escrita e das encenações de *Morte e vida severina*. Sobre a temática social presente nos textos teatrais dessa época, destaca-se a tese de Marina de Oliveira, intitulada *O Espaço dos Miseráveis no Teatro Brasileiro nas Décadas de 1950 e 1960* (2010), cujo objetivo “consiste na

análise do protagonismo dos miseráveis na dramaturgia brasileira das décadas de 1950 e 1960, seus conflitos de classe e suas relações com distintos espaços de significação social” (OLIVEIRA, 2010, p. 06).

Em sua análise, Oliveira apresenta um levantamento de acontecimentos que modificaram as propostas de estética tanto no exterior quanto no Brasil. Na seara teatral, a autora menciona, por exemplo, a trilogia de Constantin Stanislavski, as propostas do Teatro do Absurdo de Eugène Ionesco e Samuel Beckett, do Teatro Épico de Bertolt Brecht, do Teatro de Laboratório de Jerzy Grotowski e do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. A exemplo de Sábato Magaldi, Marina de Oliveira enumera seu elenco de peças que fundamentam, no seu entender, a fertilidade do período que se estende até a década de 1970, apresentando uma maior quantidade e produtividade que nas duas décadas anteriores.

A falecida (1953), *Álbum de família* (1956), e *O beijo no asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues; *A moratória* (1955) e *Vereda da salvação* (1964), de Jorge Andrade; *Pluft, o fantasminha* (1955), de Maria Clara Machado; *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes; *Auto da Compadecida* (1956) e *O santo e a porca* (1958), de Ariano Suassuna; *Sortilégio* (1957), de Abdias do Nascimento; *Eles não usam black-tie* (1958) e *Gimba* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri; *Barrela* (1958) e *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos; *O rei da vela* (1967), de Oswald de Andrade; *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho; *O pagador de promessas* (1960) e *A invasão* (1962), de Dias Gomes; *Morte e vida severina* (1965), de João Cabral de Melo Neto; *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Guarnieri e Augusto Boal; *Roda viva* (1968), de Chico Buarque (ALMEIDA, 2010, p. 19-20).

Para os objetivos de sua pesquisa, Marina de Oliveira classifica as peças estudadas em três grupos a partir dos espaços de encenação: o espaço rural (*Auto da Compadecida*, *Morte e vida severina* e *Vereda da salvação*), o espaço da favela

(*Orfeu da Conceição*, *Pedro Mico* e *Gimba*) e o espaço dos grandes centros urbanos (*Quarto de empregada*, *A invasão* e *O abajur lilás*). Conforme preceitua a pesquisadora, a investigação desses espaços “será fundamental para o estudo de como a sociedade, no geral, através do constructo cultural teatral, visualiza e se relaciona com a classe oprimida no Brasil” (ALMEIDA, 2010, p. 20).

1.2 O TEATRO DO NORDESTE

Sertanejo, nos explicaste/ como gente à beira do quase, que habita caatinga sem mel,/ cria os romances de cordel:/ o espaço mágico e feérico,/ sem o imediato e o famélico,/ fantástico espaço suassuna, que ensina que o deserto funda
(MELO NETO, 2020, p. 503).

Se, com base nas peças teatrais elencadas no subcapítulo anterior, fica assim comprovada a interlocução do “auto natalino” de João Cabral com a dramaturgia desenvolvida no Brasil do século passado, maior aproximação pode ser feita, se ao recorte temporal acrescentarmos o espacial. Nomeado por Paschoal Carlos Magno, o chamado “Teatro do Nordeste” produziu uma dramaturgia gestada pela poesia popular e hispânica, fornecendo, ao longo de algumas décadas, grupos e dramaturgos que beberam no mitológico, a diluir a fronteira entre o sagrado e o profano.²¹

Segundo João Dantas Filho, “a partir de meados do século XX, um segmento de cunho regionalista, influenciado pela literatura do Romance de 30, foi incorporado na literatura dramática do Nordeste” (DANTAS FILHO, 2017, p. 18).

²¹ Para aprofundamento no contexto histórico, ver *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*, Tese (Doutorado) de Durval Muniz de Albuquerque. UNICAMP, Campinas, SP: [s.n.], 1994. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=495861>. Acesso em: 28 maio 2023.

Surgem, assim, vários grupos como o Teatro do Estudante de Pernambuco e o Teatro Popular do Nordeste (Pernambuco)²², o Teatro do Estudante da Paraíba, o Grupo de Arte Dramática e o Grupo de Teatro Universitário (Paraíba), abraçando a temática regional. Junto aos grupos, novos dramaturgos propõem o olhar para o Nordeste, sua cultura, seu povo, suas crenças e rituais. Dentre estes, o nome de Hermilo Borba Filho²³ aparece com destaque.

Conforme explica Luís Augusto Reis, ao lado da relevância de sua ação como homem do palco, Hermilo destaca-se como crítico e pensador ao produzir “uma obra teórica que, em seu conjunto, principalmente pela originalidade de sua perspectiva, se constitui como uma importante contribuição para o entendimento do teatro brasileiro no século XX” (REIS, 2008, p. 15).

Em setembro de 1947, quando iniciou sua coluna teatral *Fora de cena*, publicada na edição vespertina do jornal recifense *Folha da Manhã*, Hermilo Borba Filho (1917-76) tinha pouco mais de 30 anos de idade, dos quais quase a metade havia sido vivida dentro do universo do teatro. Nessa época, já reconhecido na cena pernambucana, como ator, tradutor, autor, diretor e crítico, seu nome começava a se fazer ouvir em outros centros de produção teatral do país, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, em cujos palcos os sinais de modernização do teatro nacional ganhavam maior visibilidade (REIS, 2008, p. 15).

Conforme estudos de Luís Reis, “assim como a cena carioca e a cena paulista procuravam equiparar ao teatro contemporâneo das grandes metrópoles europeias, as demais capitais brasileiras deveriam primeiramente alcançar o nível

²² É importante lembrar a grande influência de Waldemar Oliveira e do Teatro de Amadores de Pernambuco - TAP, tanto para o teatro pernambucano quanto para a renovação da cena brasileira. Ausente deste rol unicamente por não concentrar suas peças na temática popular. Sobre o legado do TAP, indica-se a obra *TAP sua cena & sua sombra: O teatro de amadores de Pernambuco (1941-1991) - Volumes 1 e 2*, de Antonio Edson Cadengue, Cepe editora, Recife/PE, 2016.

²³ Ver tese *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo sobre o pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*, de Luís Augusto Reis. A bibliografia completa está disponível nas referências deste trabalho.

artístico existente nas duas maiores cidades do Sudeste do país” (REIS, 2008, p. 23). Essa interlocução, em grande medida, acontecia através das correspondências mantidas com os artistas-retirantes que passaram a residir naquelas cidades e/ou por meio da imprensa, especialmente das colunas culturais existentes nos principais periódicos do país.²⁴ Nesse sentido, segundo o pesquisador, é possível compreender a intensa produção teatral pernambucana, especialmente nas décadas de 1940 e 1950, bem como sua irradiação regional.

A presença de elementos mitológicos e da cultura popular já estão fortemente presentes nos textos e na proposta de Hermilo e se consolidam, principalmente, após sua retirada para São Paulo, a partir de 1943, e a criação do Grupo Teatro Popular do Nordeste - TPN.

Considerando que o nordeste foi o grande palco cultural em que se buscou manter as raízes do popular, Hermilo Borba Filho insere elementos da identidade nordestina, como os espetáculos de rua, o teatro popular, as manifestações circenses. Ele também funde o erudito, a herança do teatro grego e o drama europeu, para construir, de fato, caminhos para a modernização do teatro brasileiro. O texto hermiliano é vasto de elementos figurativos do teatro grego, da brincadeira, dos espetáculos populares, dos seres mistificados e da linguagem oralizada (FERREIRA In: PREZOTTO, ARAÚJO e SILVA, 2021b, p. 144).

A figura de Paschoal Carlos Magno, diplomata, é igualmente relevante para essa efervescência na cena pernambucana, incentivando e patrocinando os projetos de Hermilo, especialmente os concursos de dramaturgia e festivais de teatro, além de se tornar um importante divulgador do “Teatro do Nordeste”, por meio de sua coluna teatral no jornal “Correio da Manhã”, do Rio de Janeiro.

²⁴ É pertinente destacar a importância da digitalização e socialização de boa parte destes periódicos, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, <https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>, oportunizando a estudiosos e pesquisadores possibilidades de acesso a numerosos e preciosos acervos que, anteriormente exigiam deslocamentos e onerações muitas vezes impossíveis de serem vencidos.

Outro ponto a destacar sobre a influência de Hermilo no teatro pernambucano e que interessa a este estudo é sua admiração por Federico Garcia Lorca que se tornará uma figura presente nas ideias assim como na prática do teatro de Hermilo, influenciando os membros do Teatro de Estudantes de Pernambuco - TEP, dentre eles, Ariano Suassuna.

(...) talvez a melhor ilustração da influência exercida por Lorca sobre o TEP seja a inauguração, em setembro de 1948, ou seja, quando a coluna *Fora de cena* completava um ano de existência, do teatro ambulante *A Barraca*, cujo nome prestava explícita homenagem ao *La Barraca*, famoso teatro itinerante concebido e dirigido pelo autor de *Bodas de sangue*. Porém, é na dramaturgia, antecedendo a qualquer outra influência pontual, que os efeitos dessa admiração por Lorca parecem ter se revelado particularmente produtivos (REIS, 2008, p. 27).

No ano anterior, em 1947, o TEP havia promovido um concurso de dramaturgia, no qual, sagrou-se vencedor, com *Uma mulher vestida de sol*, o jovem Ariano Suassuna que, segundo Reis, irá reconhecer, “em várias ocasiões, que o seu primeiro trabalho para o palco, justamente a tragédia que venceu o concurso promovido pelo TEP, estava impregnado do espírito poético e do universo temático do teatro de Lorca” (SUASSUNA 1964: 15-16 apud REIS, 2008, p. 27). Segundo Tacyana Moretti, Suassuna alia, em sua tragédia, a temática regional ao universo mítico-cristão.

A obra é repleta de referências a figuras do cristianismo e, de modo especial, da Igreja Católica. Além disso, Suassuna aliou a tragédia ao drama do sertão, à vida sofrida de grande parte do povo nordestino. Ele pintou o retrato de uma terra carregada de tanta dor que, nela, crer em Deus chegava a ser uma questão de necessidade e sobrevivência, pois só a fé seria capaz de conceder alívio e esperança (MORETTI, 2010, p. 05).

É, no entanto, como vencedor de outro concurso, o I Festival de Teatro Amador, no Rio de Janeiro, em 1956, com a peça *Auto da Compadecida* (Figura 05), encenada pelo grupo Teatro Adolescente do Recife, que Suassuna ganha visibilidade nacional assim como o universo mítico-cristão de raízes populares que serão marcas de sua dramaturgia e de sua vida.

Devido à influência da cultura nordestina e da dramaturgia medieval, o teatro de Suassuna se prende ao sagrado, além de assumir denominações anteriores às do Renascimento, como auto e farsa; adota estruturas formais das representações medievais, como o mistério, o milagre e a moralidade, misturando-as com a da farsa; usa de recursos ideológicos do medievo, bem como categorias próprias da cultura popular daquela época, como o baixo corporal e material e a paródia. Ademais apresenta inúmeros traços épicos, como a ausência das três unidades formais, o uso de prólogo e epílogo, monólogo e aparte, o apresentador que se dirige ao público, o emprego da música e da ação trazida dos bastidores, os personagens estereotipados. Mas utiliza várias categorias do teatro dramático ou aristotélico, que culminam com uma mensagem cristã (VASSALLO, 1993, p. 32).



Figura 05 - Cena da primeira adaptação de "Auto da Compadecida", em 1956. Referência de fonte eletrônica. Fonte: Memorial da Democracia, s/d. Acesso em: 04 jun. 2023.

Como pode ser visto, se há muitos pontos de convergência entre os autos de Ariano Suassuna e João Cabral, outros tantos não de divergência. A começar pelo fato de que enquanto a dramaturgia de João Cabral encontra-se apagada, o mesmo não pode ser dito da de Ariano Suassuna. Acumulam-se os estudos e obras sobre a escrita do autor de *Auto da Compadecida*, sem, contudo, limitar-se ao universo dramático. Influenciado pelo pensamento de Hermilo e levando-o ao extremo, Suassuna vincula seus textos ao cancionero popular e às influências ibéricas. Contudo, difere de João Cabral ao optar pelo riso, apresentando as personagens-tipo e/ou alegóricas, presentes, também, na *Commedia dell'arte*. Como Suassuna costumava dizer, suas armas para enfrentar “a dura e fascinante tarefa de viver”, serão, “o riso a cavalo e o galope dos sonhos”.

O texto cultural no qual se insere a sociedade revelada pela obra literária de Suassuna é criticado parodicamente pelo exagero cômico de suas peças e demonstrado pela necessidade de que o protagonista seja sempre ardiloso para não fracassar em seus intentos. Ao proceder à invasão carnavalesca, o artista sublinha pelo grotesco e denuncia as situações indesejáveis e discutíveis que poderiam ser reformuladas, sem, no entanto, repudiar a religiosidade e a moral vigentes (VASSALLO, 1993, p. 45).

Como demonstrado, as temáticas mitológicas e os elementos do trágico em diálogo com os cenários brasileiros, estiveram presentes em vários dos escritores e dramaturgos da primeira metade do século XX. A busca por uma identidade nacional, estimulada pela necessidade de renovação da cena brasileira, permitiu reunir nomes dos mais diversos que, guardadas as devidas proporções, basearam-se nos textos da antiguidade clássica, como nos modelos medievais e/ou na cultura popular na qual estavam inseridos.

Embora distante do país pelos onze anos aos quais dedicou-se ao estudo da literatura espanhola e esteve mergulhado na cultura hispânica, João Cabral, em retorno ao Brasil, não tem dificuldade de transitar pelas águas nacionais. Ao contrário, sendo peregrino de três culturas — a hispânica, a brasileira e a pernambucana — se coloca como uma espécie de oráculo, se fazendo presente, como visto no capítulo anterior, de maneira ostensiva, em diversos episódios da vida cultural do país. É, pois, na condição de viajante atento às paisagens por onde passa, que João Cabral atenderá à encomenda de Maria Clara Machado.

1.3 UM TEXTO SOZINHO NÃO TECE UM JOÃO

*Em Carpina li Proust, que o Willy Lewin tinha emprestado. (...) Não tenho curso superior, mas considero equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras o que aprendi com Willy Lewin e depois com Joaquim Cardozo
(MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 37).*

João Cabral de Melo Neto é um dos grandes nomes da poesia brasileira. Conhecido por sua vida reservada e, até, pelo seu caráter melancólico. José Castello, em seu livro *João Cabral de Melo Neto - o homem sem alma*, chama atenção para um certo poder que João Cabral exerce sobre a crítica, ao produzir miragens sobre sua escrita de tal sorte que “críticos das mais distintas escolas, mesmo divergindo no traço das interpretações, sempre partem de um mesmo princípio: o de que sua poesia não se deixa tocar pela questão do imaterial” (CASTELLO, 1996, p. 20).

No entanto, ao percorrer-se a obra cabralina de ponta a ponta, percebe-se que são muitas as referências à sua vida, principalmente em suas últimas obras. É o

próprio Castello quem irá advertir que “não devemos confiar nas palavras dos poetas, só em seus versos (...). Todo artista, quando teoriza, para além da boa intenção de dizer a verdade, arma uma emboscada” (CASTELLO, 1996, p. 20). É, pois, em atendimento ao conselho de Castello que se analisa os escritos de João Cabral em busca das verdades que esconde sob a personagem do “poeta sem alma” e lança-se ao estudo dos textos cabralinos capazes de revelar aquele a quem o referido crítico vai batizar de “poeta-viajante”.

Os poemas de João Cabral passeiam pelas cidades por onde o poeta caminhou, apresentam escritores, pintores e artistas das mais diferentes linguagens, contam dos tempos da infância e apresentam as imagens que impregnam sua memória. Seus escritos são desta forma, o relato do retirante que vagou por quatro continentes ao longo de quatro décadas. Ao encerrar suas atividades diplomáticas, encerra, quase que simultaneamente, as do poeta, como a informar que aquelas eram o combustível que mantinha acesa a usina de sua criação. Pode-se inferir assim, que a vida do poeta longe de separar-se de sua escrita, era, ela mesma, a fonte de sua inspiração. Uma inspiração diferente daquela apontada pelos românticos e detestada pelo “poeta da pedra”, mas, apesar disso, inspiração, visto que surge como matéria de alimento de sua escrita e, por conseguinte, reveladora do seu Eu.

A palavra-caravela em que João Cabral navega é a poesia, lugar por excelência do paradoxo. O poeta quer ocultar a turbulência dos sentimentos — o “vago”, como diz ao amigo Vinícius no poema “Resposta a Vinícius de Moraes” — e deseja pôr em seu lugar a tranquilidade substantiva da matéria. Ocultar (isto é, encobrir) e revelar (ou seja, descobrir) são, assim, as duas faces do mesmo projeto estético. (...) Negação e revelação se tornam, por fim, um só procedimento. Fazem-se as duas faces, direito e avesso, de um só poeta (CASTELLO, 1996, p. 23).

Se, nas palavras de Castello, o poeta alterna negação e revelação e utiliza a palavra para confundir, se faz necessário ir em busca das pistas que, ao tentar ocultar, João Cabral acaba por deixar à mostra. Ao subir à nascente de sua trajetória, inicia-se a exploração dos rastros de sua infância nos Engenhos do Poço do Aleixo, Pacoval e Dois Irmãos (Figura 06), onde passou os primeiros anos de sua vida. Ali, “sentado na varanda da casa-grande, no lugar mais alto, perto de onde ficava o gado que transportava a cana, o menino tinha diante dos olhos toda a paisagem do engenho. Na frente da casa, corria o Tapacurá, afluente da margem direita do Capibaribe” (MARQUES, 2021, p. 28).



Figura 06 - Foto João e os irmãos no Engenho Dois Irmãos (PE) - FERRAZ, 2021, p. 18. Acesso em: 20 maio 2023.

A biblioteca do pai alimentava sua imaginação e o menino devorava tudo o que lhe caía nas mãos, sendo motivo de orgulho da família e do tio Ulisses que o exibia por reconhecer as letras desde os dois anos de idade. Além da literatura clássica, farta em casa, sua imaginação era alimentada pelas fábulas de Siá Floripes, que servia à família por longos anos e pela literatura de cordel.

De domingo a domingo, marcava presença o grupo seleta dos cassacos reunidos ao redor de um pequeno tablado improvisado, para ouvir o menino guenzo contar as histórias dos romances de barbante que adquiriram na feira. A memória desses momentos ficou registrada no poema “Descoberta da Literatura”, publicado no livro *A escola das facas*, em 1980.

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
predita pelos feirantes.

[...]

(E acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de curumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes) (MELO NETO, 2020, p. 529-530).

A brusca interrupção e proibição das leituras para os trabalhadores do engenho não puderam retirar dos caminhos da literatura o jovem Homero, e nem deste o imaginário popular de sua infância, ainda que atravessado por outros que foi tecendo nas tramas de seus caminhos. Sobre o poema “Descoberta da Literatura” acima transcrito e a relação da literatura de cordel com a poética cabralina, Aulus Mandagará Martins aponta para o fato de que

(...) mesmo que a literatura de cordel não seja reduplicada pela dicção de João Cabral, o que o título do poema sugere é justamente que se trata de um gesto inaugural, a descoberta fundadora de uma poética em cuja origem os romances de cordel foram decisivos, mas dos quais nitidamente se distingue (MARTINS, 2018, p. 477).

Ao analisar o poema à luz das questões do pacto autobiográfico, Martins aponta para o fato de que

(...) o eu que se expressa no poema “Descoberta da literatura” não deveria ser entendido apenas como um eu que evoca reminiscências de eventos biográficos (o filho de dono de engenho que eventualmente lia romances de cordel aos trabalhadores), mas como as memórias de um eu que reflete sobre determinada experiência literária e intelectual (MARTINS, 2018, p. 473).

Ao investigar a biografia de João Cabral, compreende-se que seus textos, incluindo o seu “auto natalino”, serão tecidos com os fios de suas memórias, mas, também, de sua leitura de mundo, do imaginário popular, da liberdade dos tempos da meninice, dos personagens com os quais foi cruzando pelo caminho, bem como de suas retiradas, das muitas leituras e pesquisas empreendidas pelo poeta e transformadas em ferramentas de sua escrita.

Em 1930, as idas e vindas dos engenhos para a cidade encerraram-se com a infância e a cidade do Recife passa a ser seu cenário principal. Diferente da multidão de retirantes que adentrava o Recife a ermo, João Cabral é um menino de engenho, filho de família ilustre, de parentes importantes. Recife é uma extensão da sua casa. Nos engenhos ou na capital, nunca faltou comida nem para o corpo, nem para a mente, nem para o espírito.

Com a família sendo transferida em definitivo para a capital, apesar do ambiente hostil da política local, João Cabral interpreta a personagem de um retirante às avessas que alarga suas possibilidades. Aos 17 anos, participa com assiduidade do grupo de intelectuais da cidade, liderado por Willy Lewin. Entre as declamações e conversas das tardes no Café Lafayette (Figura 07) e as bibliotecas de casa e do novo mestre, o jovem João Cabral amplia sua formação.



Figura 07 - Fachada do Café Lafayette: Esquina da Rua do Imperador Pedro II com a Rua 1° de Março. Acervo digital da Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ. S/d. In: MOURA, 2010, p. 69. Acesso em: 24 maio 2023.

Acontece que lá em Pernambuco convivi com um sujeito extraordinário, o Willy Lewin, que tinha uma biblioteca fantástica, inclusive tudo de poesia moderna francesa. (Isso foi antes da guerra, 1937, 38 e 39, por aí.) Eu, Lêdo Ivo, o Antônio Rangel Bandeira, o Benedito Coutinho e outros tínhamos na casa de Lewin a chance de ler no original Apollinaire, Giraudoux, essa gente toda. Para um rapaz de dezoito anos, na província, ler esse pessoal era uma formação extraordinária (MELO NETO In: STEEN, 2008, p. 12).

Para justificar sua presença entre poetas e de certa forma retribuir o conhecimento que compartilhavam, incentivados por Willy Lewin, o jovem Homero pernambucano arrisca-se em seus primeiros poemas, reflexos de suas leituras e das tardes no Lafayette²⁵. Compostos entre 1937 e 1940, no entanto, seus primeiros escritos permaneceram guardados por muitos anos, sendo publicados apenas em 1990. Contudo, para fins das linhas que aqui se escrevem, esta lavra interessa em especial pelo fato de seus primeiros poemas serem inspirados e dedicados ao dramaturgo Pirandello.

O primeiro trabalho literário foi a composição de uma série de quatro poemas chamados “Sugestões de Pirandello”, feita em 1937, poucos meses após a morte do escritor italiano. (...) João comprou no Recife uma versão francesa do teatro de Pirandello, editada pela Gallimard. O contato com o mundo inusitado e intrigante de *Seis personagens à procura de um autor* foi uma revelação (MARQUES, 2021, p. 60).

Quando eu estava no Recife, chegou uma edição do Pirandello traduzida para o francês e publicada pela Gallimard. Comprei e foi uma revelação. Esse poema sobre Pirandello foi um dos primeiros que escrevi. **Eu era fanático por Pirandello. Gostava do teatro dele** (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 139. Grifo meu.).

²⁵ Sobre a importância do Café Lafayette para o pensamento social, cultural e político de Recife, ver *Fé, saber e poder: os intelectuais entre a restauração católica e a política no Recife (1930 - 1937)*. A bibliografia completa está disponível nas referências deste trabalho.

Segundo revela Cristina Henrique da Costa (2014), entre Luigi Pirandello e João Cabral é possível estabelecer algumas semelhanças, porém ao escrever “Pirandello I”, João Cabral “irá explorar o único ponto da peça de Pirandello que não dependia só de Pirandello: o prisma do espectador” (COSTA, 2014, p. 41). José Roberto Araújo de Godoy (2009) publica uma análise sobre os referidos poemas e aponta que apresentam “um vocabulário extraído da linguagem cinematográfica²⁶ (o diretor, a objetiva), que se mistura a elementos dramaturgicos (atores, cenários etc.), ambos permeados por uma ideia de representação (...)” (GODOY, 2009, p. 24).

PIRANDELLO I

A paisagem parece um cenário de teatro
 É uma paisagem arrumada.
 Os homens passam tranquilamente
 com a consciência de que estão representando.
 Todos passam indiferentes
 como se fosse a vida ela mesma.

O cachorro que atravessa a rua
 e que deveria ser faminto
 tem um ar calmo de sesta.
 A vida ela própria não parece representada:
 as nuvens correm no céu
 mas eu estou certo que a paisagem é artificial
 eu que conheço a ordem do diretor?
 — Não olhem para a objetiva!
 e sei que os homens são grandes artistas
 o cachorro é um grande artista (MELO NETO, 2020, p. 21).

²⁶ Em recente conferência sobre o processo de biografar João Cabral, Ivan Marques aponta para as muitas referências e interesse do poeta pelo cinema, especialmente no período em que passou em Londres, quando tornou-se membro de nada menos que sete clubes de cinema. Ver conferência na íntegra, disponível no Youtube em: https://www.youtube.com/watch?v=Bfqz_tkpchc. Acesso em: 11 jul. 2023.

[...]

PIRANDELLO II

Sei que há milhares de homens
se confundindo neste momento.
O diretor apoderou-se de todas as consciências
num saco de víbora.
Fez depois uma multiplicação
que não era bem uma multiplicação de pães
de um por dez por quarenta mil.
Tinha um gesto de quem distribui flores.
A mim me coube um frade
um pianista e um carroceiro.
Eu era um artista fracassado
que correra todos os bastidores
vivia cansado como os cavalos dos que não são heróis
serei um frade
um carroceiro e um pianista
e terei de me enforcar três vezes (MELO NETO, 2020, p. 21-22).

Segundo Godoy (2009), o trecho “o cachorro que atravessa a rua” do poema de 1937, pode ser lido como um espelhamento em *O cão sem plumas*, de 1950, e faz alusão à película de *Um cão andaluz*²⁷, do diretor espanhol, Luís Buñuel Portolés, de características surrealistas. Para Godoy, “Essas aproximações semânticas reforçam um repertório de ideias-fixas comuns em Cabral e Buñuel, que as transformam em elementos estéticos nas peculiaridades de cada expressão artística que utilizam” (GODOY, 2009, p. 25).

²⁷ Ver a referida película encontra-se disponível no Youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xBRqmtkens&t=4s>. Acesso em: 11 jul. 2023.

(...) um motivo irá ligar o poema de 1937 ao livro-poema de 1950: a movimentação do cão, seu modo de deslocar-se na cidade. Os versos se equiparam numa notável similaridade semântica, relacionando-se também a um campo de significados já delimitados nesta análise ao repertório fílmico das vanguardas dos anos 1920. A estrofe de 1937: “o cachorro que atravessa a rua/ e que deveria estar faminto”, é espelhado no trecho do poema de 1950: “A cidade é passada pelo rio/ como a rua/ é passada por um cachorro”. Cortar, passar, atravessar, este eixo de significados, que o poeta preserva em poemas tão díspares de seu conjunto poético, alcança em intersecção a obsessiva repetição desses atos transpostos em imagens de *Un chien andalou*, de Buñuel. Na película, o cineasta espanhol compõe em cenas diferentes representações desse mesmo campo de significados.

(...) *Um olho é cortado, extirpado, uma rua deserta é atravessada por um cachorro, um ser andrógino atravessa essa rua de bicicleta, um homem é atropelado (atravessado por um carro) no meio da rua* (GODOY, 2009, p. 25).

Indica, ainda, Godoy, a presença da “tematização do cinema como objeto poético” (GODOY, 2009, p. 36), em dois poemas de Willy Lewin, enviados por carta a João Cabral, em 1942.

O segundo poema que Lewin envia a Cabral em dezembro de 1942 é “Os mistérios do mar (segundo Georges Méliès)”, em que o eixo temático se abre em novas interpretações. Exercício em prosa, desde seu título tematiza o cinema com a homenagem a Méliès, pioneiro da sétima arte, precursor e inventor de novas técnicas, que atuava também como mágico. O poema de Lewin mais se assemelha a um roteiro do que ao poema, em prosa, que pretende ser:

Os mistérios do mar (segundo George Méliès)

Willy Lewin

A cena representa o convés de um navio.

Os marinheiros a postos junto à bomba de ar fazem os últimos preparativos para o mergulho do escafandrista.

Rápida mudança de décor. Contemplamos agora o fundo do mar.

O escafandrista atravessa lentamente a cena,
arrastando com dificuldade os seus pés de chumbo.
Brandindo uma machadinha, cercado por uma miraculosa flora submarina,
ele abre caminho entre as algas balançantes.
Peixes triangulares e fosforescentes esbarram às vezes no vidro
do seu capacete esférico.
Meio oculto pelo mastro partido de um veleiro naufragado,
um polvo gigantesco distende preguiçosamente os seus tentáculos,
pressentindo a aproximação do estranho ser de ferro e de borracha (GODOY, 2009,
p. 35-36).

A aproximação entre João Cabral e Willy Lewin irá se estender até 1945, quando a distância geográfica se alarga e as correspondências se escasseiam. João Cabral, inserido em terras espanholas, passa a dialogar com outras referências. As marcas de Lewin, contudo, permanecerão em sua escrita, porque fizeram parte da sua formação como escritor.

Dois outros aspectos, a tensão e a dualidade, passam a ser recorrentes na escrita cabralina e foram estudadas por Waltencir Alves de Oliveira, em seu livro *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha* (2012). Waltencir Oliveira apresenta uma análise precisa sobre a polaridade do que passou a ser conhecida como as “duas águas” que compõem a poesia cabralina: a primeira água refere-se aos poemas reflexivos para serem lidos em voz baixa; a segunda água é constituída pelos poemas para serem lidos em voz alta, com ênfase na comunicação. O texto dramático investigado nesta dissertação pertence a esta última categoria.

Além de Pirandello, outros representantes das artes da cena se farão presentes na obra de João Cabral como William Shakespeare, Thomas Stearns Eliot, Pedro Calderón de la Barca e Federico García Lorca. Como já mencionado anteriormente, no período da juventude, João Cabral conviveu com a elite dos

intelectuais e da literatura pernambucana. Nesta época, tem acesso aos romances intimistas e psicológicos, como os que foram escritos por Cornélio Penna²⁸, Octávio de Faria²⁹ e Aramis Filho³⁰.

Na biblioteca particular de Willy Lewin lê o ensaio *De Baudelaire ao surrealismo*, de Marcel Raymond, em francês. Ao deslocar-se da prosa para a poesia, João Cabral lê Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e se interessa, especialmente, pelos ensaios de Paul Valéry e Le Corbusier. Dentre os brasileiros, suas leituras passam pelas obras de Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes, mas se detém, com interesse em *Brejo das almas*. Segundo Castello, “lendo Drummond, ele [João Cabral] descobre que é possível fazer poesia sem oratória. E que ele próprio, em consequência, deseja se tornar poeta” (CASTELLO, 1996, p. 48).

Em virtude de uma dor de cabeça crônica que interrompe a promissora carreira de jogador de futebol, e que o seguirá por toda a vida, passa seis meses como semi-interno no sanatório do tio Ulisses Pernambuco, onde pode conhecer a obra de Sigmund Freud e dedicar-se integralmente às leituras e à escrita dos poemas de seu próximo livro. Na condição de sobrinho, João Cabral detinha a liberdade para transitar pelos jardins do sanatório e fazer as refeições na casa do tio,

²⁸ Romancista da 2ª. geração de Modernistas, uma de suas obras mais conhecidas é o romance *A menina morta* (1954). Sobre Cornélio Penna sugere-se a apresentação da psicanalista, Profa. Dra. Ivanise Fontes, sobre seu documentário *Cornélio Penna nos benefícios da depressão*, realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa, em 04 dez. 2019 e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aLLe7e9NOTQ>. Acesso em: 20 abr. 2023. Bem como a dissertação de Mestrado de Wander Melo Miranda, intitulada *A menina morta: a insuportável comédia*, (UFMG, BH, out. 1979) disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9KDMC6/1/dissertacao_wandermelomiranda.pdf. Acesso em: 20 abr. 2023.

²⁹ Eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1972, sua obra romancista reúne 15 volumes sob o título de *A Tragédia Burguesa*, sobre a vida carioca. Não foi possível encontrar, em uma primeira busca, teses ou dissertações relevantes sobre Octávio Faria e/ou sua obra, além de alguns poucos artigos. Sobre o romancista, há pequena nota na página da ABL, disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/otavio-de-faria/biografia>. Acesso em: 20 abr. 2023. É possível, no entanto, adquirir alguns de seus livros em sites de sebos e livrarias.

³⁰ Não foi possível coletar maiores informações sobre Aramis Filho ou sobre sua obra.

anexa ao edifício da instituição.

Além de Willy Lewin, frequentavam o Café Lafayette Joaquim Cardozo, Gilberto Freyre, Cícero Dias, dentre outros nomes proeminentes com os quais o jovem João Cabral se relacionava. Outro nome que imprimirá sua ascendência sobre a escrita cabralina será a do pintor e escritor Vicente do Rego Monteiro que, tendo vivido em Paris por muitos anos, retorna ao Recife em dois momentos, em 1917 e em 1932, quando passa a fazer parte do grupo de Lewin. Segundo Marques, Cabral foi “iniciado na literatura por Lewin e nas artes plásticas por Rego Monteiro” (MARQUES, 2021, p. 62). Em 1917, quando a família retorna ao Brasil, em virtude da guerra, Vicente era um jovem rapaz de 18 anos que “conhecia os museus de Paris, Londres, Bélgica, Alemanha, Itália e Suíça. Já tinha exposto por duas vezes no *Salon des Indépendants* com uma de suas obras possuindo feições cubistas e um currículo de cursos de fazer inveja a muitos artistas locais mais velhos” (DIMITROV, 2015, p. 194). As referências aos pintores e arquitetos serão uma constante em sua poesia, o que destaca o interesse de João Cabral também, pelas artes visuais.

Se o cenário literário propiciava o encontro com seus contemporâneos, o contexto político se pronunciava cada vez mais nos extremos.

Em 1935, contando João Cabral 15 anos, pouco antes de a “vocação” poética manifestar-se nele, Recife fora uma das cidades atingidas pela repressão que antecederia à tentativa malograda de levantamento popular conhecido como Intentona Comunista. As tensões, portanto, vinham de longe, preparando o que em 1937 foi demonstração de violência: logo depois do golpe, Lima Cavalcanti foi afastado, e, em 25 de novembro, Agamenon Magalhães viu-se nomeado para os cargos agora cumulados de chefe do Poder Executivo e do Poder Legislativo, representando dessa maneira o governo central na condição de interventor do estado de Pernambuco (COSTA, 2014, p. 56).

Pouco tempo depois, em 1940, quando o grupo de Lewin divulgava o “I Congresso de Poesia do Recife”³¹, o evento recebeu inúmeros ataques, principalmente, da imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro que entendiam ser totalmente incompatível com o momento do país. A situação, no entanto, acabou por aproximar João Cabral de outro nome que refletirá a ascendência em sua poesia, o poeta Carlos Drummond de Andrade, a quem pede auxílio para divulgação das ideias dos organizadores do evento. Em fevereiro daquele mesmo ano, em passagem breve pelo Rio de Janeiro, ao acompanhar as férias de sua família, João Cabral teve a oportunidade de encontrar-se com Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Segundo Marques,

(...) a partir da leitura dos primeiros livros de Drummond, *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, publicados respectivamente em 1930 e 1934, (...) João extraiu um aprendizado importante: a poesia não tinha necessariamente de ser lírica, podendo também acolher a prosa e a ironia (MARQUES, 2021, p. 13).

Esses dois eventos, a viagem de férias ao Rio de Janeiro e os preparativos para o congresso de poesia, adubaram ideias em sua cabeça. A cidade do Recife ficara pequena para os anseios do jovem João Cabral que, mesmo contrariando a mãe, muda-se para o Rio de Janeiro em busca de uma carreira e novas oportunidades. A esse tempo, com ajuda dos amigos e da família, já havia publicado seu primeiro livro *Pedra do Sono* (1942). No trajeto realizado por terra, durante treze dias, de Recife ao Rio de Janeiro, encontra-se com Dirceu Buck, por quem João

³¹ Sobre o Congresso de Poesia do Recife, ver reprodução da *Revista Renovação*, Ano III, nº 3, jul. 1941, edição especial. Referência eletrônica. Disponível em: https://antigo.fundaj.gov.br/images/stories/biblioteca/renovacao/PDF_a03_03.pdf. Acesso em: 11 jul. 2023.

envia seu livro para o crítico Antonio Candido. Apenas tempos depois, fica sabendo, por intermédio de Carlos Drummond de Andrade, que o crítico havia publicado um artigo a respeito de seu livro no Jornal Folha da Manhã.

Quando eu vim para o Rio, um dia conversando com o Carlos Drummond ele citou este artigo do Antonio Candido. Hoje eu poderia colocá-lo como prefácio em minhas poesias completas porque ele previu tudo o que eu ia escrever, a maneira como eu ia escrever e meu primeiro livro não é ainda muito característico da minha maneira posterior, mas ele pressentiu tudo. Notou que minha poesia aparentemente surrealista, no fundo, era a poesia de um cubista (MELO NETO, In: ATHAYDE, 1998, p. 100).

E assim são quase todos os poemas do Sr. Cabral de Melo. Não o chamo, porém, de cubista, porque ele não é só isso. O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia. Nessas duas influências - a do cubismo e a do surrealismo - é que julgo encontrar as fontes da sua poesia. Que tem isso justamente de interessante: engloba em si duas correntes diversas e as funde numa solução bastante pessoal (CANDIDO, 2002, p. 05).

O jovem João Cabral, então com 23 anos, iniciava a carreira na literatura brasileira. A chegada ao Rio e o contato com os intelectuais locais, em especial, com Carlos Drummond de Andrade foi definitivo para o amadurecimento e a determinação dos rumos de sua escrita. No terceiro mês do ano de 1943, João Cabral apresenta a Carlos Drummond de Andrade, sua ideia para uma peça de teatro, inspirada no poema "Quadrilha", do novo amigo e mestre. A ideia inicial era a de uma série de monólogos com a alternância entre as personagens masculinas e femininas, criadas por Carlos Drummond. João Cabral havia concluído os discursos dos homens e aguardava aprovação do novo amigo para dar sequência ao texto. No entanto, a ideia de escrever para cena é descartada. João Cabral abandona a ideia

primeira da escrita dramatúrgica de “Os três mal-amados”.

Assim, identifica-se um desvio no afluente dramatúrgico de João Cabral, já na sua primeira tentativa, contribuindo para minguar o curso do que poderia ter sido uma promissora trajetória do “poeta da pedra” nas artes da cena. Ao desistir do projeto dramático, optando pelo poema em prosa, publicado em dezembro de 1943, João Cabral direciona sua carreira para a escrita poética.

Os contatos frequentes com Carlos Drummond e outros intelectuais do Rio de Janeiro preencheram o lugar de interlocução que o grupo de Willy Lewin ocupava na capital de Pernambuco. No entanto, João Cabral não ficaria muito tempo sozinho. Inspirados talvez pelo seu exemplo, alguns dos companheiros do Café Lafayette também se transferem para o Rio de Janeiro, dentre eles Lêdo Ivo, Eustáquio Duarte, Breno Accioly, Antônio Rangel Bandeira, Eros Martins Gonçalves, Benedito Coutinho e, inclusive, o próprio Willy Lewin.

Transferido para o Rio, o grupo se incorporou de imediato à fauna de escritores, intelectuais e artistas que, numa época cheia de acontecimentos e debates, se encontravam o tempo todo em bares e livrarias. Nos primeiros tempos, a turma do Recife vivia precariamente, sem a garantia do emprego, hospedando-se em pensões ou de favor na casa de parentes, como era o caso de João Cabral. Em compensação, tinham tempo suficiente para as frequentações literárias (MARQUES, 2021, p. 96).

As conversas e a biblioteca pessoal de outro pernambucano, o engenheiro Joaquim Cardozo³², continuarão a contribuir para a formação do leitor João Cabral e sua admiração pela “(...) teimosia [de Cardozo] em falar das nossas coisas, com os

³² Ver “*O meu canto é de sol*”: A poesia de Joaquim Cardozo, mesa-redonda virtual do III Simpósio Internacional de Língua, Literatura e Interculturalidade (III SIELLI) e XXI Encontro de Letras, com o tema Linguagens, Ensino e Tecnologias: diálogos interculturais com a sociedade. Transmitida em 08 nov. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=59g9Z3cTE5M>. Acesso em: 12 maio 2023.

pés plantados no chão” (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 132). Apesar do contato frequente com os literatos, a próxima publicação de João Cabral imprimirá a influência da teoria da arquitetura moderna com a qual tomou contato ainda no Recife.

Com uma vasta repercussão, a publicação de *O Engenheiro*, em 1945, financiada pelo poeta Frederico Schmidt, se estabelece como um texto de transição no conjunto da obra do poeta, provocando sentimentos diversos. Com textos organizados em ordem cronológica, conforme informação do próprio João Cabral, os primeiros ainda carregam as marcas do surrealismo enquanto os últimos, fugindo da atmosfera soturna e mórbida, iniciam a psicofera solar que passará a ser marca de sua escrita. Segundo Marques, “As opiniões contraditórias veiculadas nas resenhas davam uma ideia clara da hesitação em que se encontrava o poeta e do problema que ele criara para os críticos” (MARQUES, 2021, p. 106).

O ano de 1945 ainda renderia ao poeta algumas mudanças significativas como a aprovação no concurso para o Itamaraty e o casamento com Stella. No ano seguinte, a chegada do primeiro filho, Rodrigo. No entanto, foi o ano de 1947 que lhe reservou um novo cenário: a nomeação para o cargo de vice-cônsul em Barcelona. João Cabral inicia nova jornada. Suas viagens, em virtude da diplomacia, deixarão marcas na sua vida e na sua escrita, como bem aponta Wilquer Quadros dos Santos em sua dissertação “O Poema Narrativo em *Crime Na Calle Relator*, de João Cabral de Melo Neto” (2011).

Devido a sua carreira de diplomata pelo mundo, João Cabral vive num sistema sempre transitório de mais de quarenta anos por diversas embaixadas e consulados, o que lhe conferiu contato com países como a Espanha, França,

Inglaterra, Paraguai, Honduras e África³³. Tal movimentação e distanciamento produzirão profunda transformação na poética cabralina, devido à aproximação com a cultura e a literatura de cada nação (SANTOS, 2011, p. 51).

Digna de destaque é a postura de leitor contumaz presente em João Cabral desde os primeiros anos da infância, e que o leva ao contato com a cultura, as artes e, sobretudo, a literatura dos locais por onde reside, extraindo destas os elementos com os quais fabrica o concreto de sua arquitetura literária.

Foi assim no Recife, no Rio e, igualmente, na Espanha, em seu primeiro posto diplomático. Em Barcelona, tudo era novidade e a condição como vice-cônsul lhe permitiu alguns privilégios. Deste período, surgirá a publicação de *Psicologia da composição* (1947), poema iniciado no Rio de Janeiro. Como nos anos anteriores, as leituras e o olhar observador de João Cabral se expressam em sua escrita. Mergulhado em terras hispânicas, é chegada a hora das artes e da literatura espanhola contribuírem para alargar a visão do poeta.

(...) E quando cheguei à Espanha, eu comecei a estudar sistematicamente a literatura espanhola. Foi uma coisa que me libertou dessa influência francesa que eu tinha através do Willy Lewin e ao mesmo tempo me abriu horizontes para mim enormes. Porque o espanhol, apesar de ser o povo da Inquisição, o povo católico, o espanhol tem a literatura mais realista do mundo (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 31-32).

Seus dias se dividem entre as atividades do consulado e os estudos da literatura espanhola, especialmente dos clássicos. Tudo impressionava o poeta, “desde o ‘Poema do Cid’ a Gonzalo de Berceo e ao Século de Ouro” (MELO NETO In: ATHAYDE, p. 31). A Espanha, especialmente a cidade de Sevilha, deixarão

³³ Aproveita-se para corrigir o descuido do pesquisador ao incluir o continente Africano na lista de países, na qual deveria ter elencado, seguindo sua própria definição, os países Senegal, Mauritânia, Mali e Guiné, onde João Cabral permaneceu como cônsul entre 1972 e 1979.

marcas profundas no escritor, aparecendo em suas poesias em paridade com Pernambuco e a cidade do Recife. Seus versos ganharão as marcas da literatura espanhola. Sobre o uso dos metros, popular e erudito, João Cabral entende que os poetas devem servir-se de ambos e adequá-los em virtude da temática abordada e do público que desejam alcançar. Aponta ainda que os grandes poetas de tradição ibérica souberam utilizar bem este duplo, inclusive os que se dedicaram ao teatro.

Os maiores poetas utilizaram indiferentemente os dois gêneros de metros (veja-se Góngora e Camões), e isto é ainda mais patente no **teatro de Gil Vicente e Lope de Rueda a Lope de Vega e Calderón... Esta tradição que tem sempre extraordinária vitalidade deve certamente ajudar todos aqueles que querem criar um teatro ao mesmo tempo moderno e popular** (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 23. Grifo meu.).

Ainda sobre o período em que esteve em Barcelona, interessa a esse estudo, a aproximação do poeta com as ideias marxistas e com os jovens artistas a quem, na condição de diplomata, pode auxiliar durante os rigores da política local. Era então o ano de 1949. Os estudos sobre a literatura espanhola, como foi mencionado anteriormente, ocupavam o espaço deixado pela literatura francesa que preencherá seus primeiros anos de formação literária.

De todos os países por onde esteve o diplomata, a Espanha, onde viveu por mais de dez anos, destaca-se sobremaneira. Segundo Wilquer Santos, “esta dupla nacionalidade poética de João Cabral de Melo Neto encontrou inúmeros pontos de contato na poética do autor, numa constante referência a elementos integradores da temática nordestina e espanhola” (SANTOS, 2011, p. 51). De raízes profundamente populares, a literatura espanhola bebia no cancionero castelhano e os vestígios de sua rima toante, segundo Marques (2021), “ainda podiam ser encontrados na poesia

popular nordestina, que pertencia à tradição ibérica (...) permitiu ao poeta (...) incorporar em sua obra, ainda tão erudita, uma dimensão mais popular” (MARQUES, 2021, p. 163-164).

Aos estudos da literatura e poesia espanhola, João Cabral acresceu a tradução para o espanhol da poesia brasileira, atuando para disseminar ambas nos dois lados do Atlântico. Para atender à exigência de atividades físicas prescrita por seu médico para combater as dores de cabeça, João Cabral adquiriu uma prensa manual³⁴ com a qual inicia uma série de impressões de textos de poetas brasileiros, divulgando assim a literatura nacional em terras hispânicas. Dentre os escritores brasileiros, a quem solicitou o envio de material para sua prensa, encontra-se Clarice Lispector que, embora tendo vivido na mesma época que João Cabral na capital pernambucana, só veio a conhecê-lo quando este morava no Rio de Janeiro.

Segundo Marques (2021), ao responder a solicitação de João Cabral, Clarice Lispector³⁵ teria mencionado um texto que escrevera aos 15 anos, uma peça de teatro, que necessitava ser reformulada para que pudesse ser publicada. O poeta ficou curioso e estimulou a escritora a retomar a escrita de sua peça de teatro, contudo, a publicação aconteceu apenas em 1964 e por outras mãos.

(...) Clarice afirmou que ainda pretendia voltar a trabalhar na cena teatral, que via como “puro divertimento”, de um mal gosto que a encantava, e ao mesmo tempo como uma “coisa grandiloquente e ridícula”. João respondeu que a maneira como ela, fabulosamente, se referia ao “coro dos anjos” só fazia aumentar sua expectativa. O tipógrafo, porém, não teve a alegria de imprimir o texto. A “tragédia”

³⁴ Sobre a atuação de João Cabral como editor, ver *João Cabral, editor e impressor*, conferência realizada pela Profa. Dra. Priscila Oliveira Monteiro Moreira, na Academia Brasileira de Letras, em 31 de maio de 2023. Disponível em <https://youtu.be/5NqhrUno3wU>. Acesso em: 31 maio 2023.

³⁵ Sobre o texto dramático de Clarice Lispector, indica-se, a leitura de “Teatro e Sociedade em ‘A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos’: lições sobre o enunciado da forma”, de Alexandre Villibor Flory (2020) e “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos: Clarice Lispector como dramaturga”, de Earl E. Fitz, traduzido para o português por Eneida Nalini (2013). A bibliografia completa está disponível nas referências deste trabalho.

de Clarice ficaria inédita até 1964, quando foi incluída, como “fundo de gaveta”, na primeira edição de *A legião estrangeira*, com o título “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” (MARQUES, 2021, p. 148).

Voltando à vida do poeta-diplomata, em Barcelona, vamos encontrá-lo mergulhado entre os compromissos profissionais e os interesses literários, em plena atividade como editor³⁶ e anfitrião das reuniões frequentes com os artistas locais. É nesse período que João Cabral se depara com o artigo na Revista “O observatório econômico e financeiro” que apontava a expectativa de vida no Recife com um ano a menos do que na Índia. Leitura que o moverá para a escrita de seu próximo texto, *O cão sem plumas*, publicado em Barcelona e enviado ao Brasil, em agosto de 1950, pouco antes de sua transferência para Londres.

(...) as leituras de obras marxistas e da literatura espanhola impulsionaram sua preocupação com a comunicação, a utilidade e o caráter sociológico da obra de arte. Até *Psicologia da composição*, sua poesia era cosmopolita. Agora ele a modificara drasticamente, substituindo a abstração poética pela redescoberta da realidade humana, social, geográfica e histórica (MARQUES, 2021, p. 177).

A recepção do seu poema sobre o rio Capibaribe foi acolhedora. Muitas vezes estudado no conjunto que passou a ser chamado por muitos dos seus biógrafos críticos, como o tríptico do rio, reunindo os textos *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*. Estes textos serão tratados com maior detalhe no capítulo 2 desta dissertação, por entender-se que ao ambientar-se no cenário pernambucano, podem oferecer pistas para o entendimento das escolhas de João Cabral na escrita do seu “auto natalino”.

³⁶ Ver *João Cabral, editor e impressor*, conferência realizada pela Profa. Dra. Priscila Oliveira Monteiro Moreira, no dia 30 mai 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RIU3TfjQW7o>. Acesso em: 30 maio 2023.

Chamados “tríptico do Capibaribe”, os três poemas explicam um enriquecimento gradual da voz poética do autor em uma oscilação entre o romântico e o trágico, utilizando homenagens à literatura de cordel e ao romanceiro ibérico em sua elaboração. Todos partem basicamente do mesmo motivo poético: o itinerário do rio Capibaribe desde a sua nascente até o mar. Em *O cão sem plumas* (1949-1950), o caminho do rio é narrado em metáforas. No livro *O rio* (1953), Capibaribe é narrador e protagonista. Por fim, em *Morte e Vida Severina* (1954-1955), o trajeto é realizado pelo retirante que se apresenta de forma dramática durante a travessia do agreste Pernambucano até a cidade do Recife (GALVE, 2012, p. 17).

A temática do rio Capibaribe marca a entrada do discurso de João Cabral no contexto brasileiro e, em especial, nos temas sociais. No entanto, sua simpatia aos postulados marxistas lhe custaram o posto e o retorno ao Brasil em agosto de 1952 e, em março do ano seguinte, após longo processo, o diplomata é colocado em disponibilidade inativa, sem remuneração. Para manter a família, João passa a fazer algumas traduções e pequenos trabalhos literários. Muitos de seus amigos colaboraram encomendando-lhe textos. Um dos primeiros trabalhos de tradução em terras brasileiras, foi o da peça *A sapateira prodigiosa*³⁷, de Garcia Lorca, para Maria Clara Machado, diretora de “O Tablado”, grupo de teatro fundado em 1951, e filha de Aníbal Machado, amigo pessoal de João Cabral.

(...) *A sapateira prodigiosa* estreou em 10 de agosto de 1953, com muitos arranjos musicais, violões e castanholas. Os cenários e figurinos foram criados por Eros Martim Gonçalves. A direção coube à Maria Clara Machado, que também interpretava a protagonista. A montagem recebeu elogios no *Correio da Manhã* e na revista *O Cruzeiro*, não só pela qualidade da tradução, mas também pela atuação vibrante da fundadora do grupo (MARQUES, 2021, p. 211).

³⁷ Ver matéria sobre a peça *A sapateira prodigiosa*, de O Tablado, no suplemento “Flan”, de *O Jornal da Semana* (RJ), ano 1953, edição 00020, p. 21. Referência Eletrônica. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=100331&pagfis=637&url=http://memoria.bn.br/docreader>. Acesso em: 11 jul. 2023.

As informações de Marques são preciosas ao destacar a aproximação existente entre João Cabral e a família Machado, lançando luz sobre os antecedentes da escrita de *Morte e vida severina* e demonstrando que no círculo de companheiros com os quais o poeta se relacionava também constavam os homens e mulheres de teatro.

Outro ponto interessante no trecho acima é a presença da música na encenação de *A sapateira prodigiosa*, elemento que será destaque, posteriormente, na concepção do Grupo de Teatro da PUC/SP - TUCA para a representação cênica de *Morte e vida severina*. A experiência como tradutor de textos teatrais será ampliada com outra peça que ganhará o discurso brasileiro pelas suas mãos, anos mais tarde, conforme expõe Gislaine Goulart dos Santos, em seu artigo intitulado “O teatro na vida e na obra de João Cabral de Melo Neto: a escrita de notas sobre uma possível *A casa de farinha*” (2020, p. 61).

Em 1963, João Cabral se dedicará à tradução de *Los misterios de la misa*, de Pedro Calderón de la Barca, desta vez por encomenda de Eros Martim Gonçalves, para publicação de uma Coleção Universitária de Teatro. Importante destacar que Gonçalves era pernambucano e havia acabado de deixar a diretoria da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia³⁸, tendo sido seu primeiro diretor, no mandato de 1958 a 1961. É mais uma personalidade proeminente no cenário teatral da época a fazer parte do ciclo de convivência de João Cabral.

Em 1954, João Cabral recebe o “Prêmio José de Anchieta de Literatura”, por ocasião das comemorações do “IV Centenário da Cidade de São Paulo”, com o poema *O rio*. A inscrição teria sido realizada por insistência do amigo e poeta

³⁸ Sobre a Escola de Teatro da UFBA e o teatro na Bahia, indica-se o livro *Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia* (2006), de Raimundo Mattos Leão e *História do teatro no Brasil e na Bahia: das primeiras ações teatrais jesuíticas ao Pré-Modernismo* (2022), de Rodrigo Moraes Leite, obra disponível para consulta virtual. A bibliografia completa está disponível nas referências deste trabalho.

Vinicius de Moraes, que conheceu antes de deixar o Recife e que também submetera ao certame sua versão para o teatro do mito grego de Orfeu, ambientado em uma favela carioca. Três anos depois, o texto de Vinicius de Moraes ganharia os palcos, sendo levado a cartaz, com trilha sonora composta em parceria com Antonio Carlos Jobim, pelo grupo do Teatro Experimental do Negro - TEN, fundado e dirigido por Abdias do Nascimento, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob o nome de *Orfeu da Conceição*.

Segundo Marques (2021), “ao ler os originais, João Cabral tinha elogiado os dois primeiros atos e criticado o terceiro, que, em seu juízo, deveria ser reescrito. Sugeriu também o título da peça, e tudo fora prontamente acatado pelo amigo” (MARQUES, 2021, p. 214). Interessante citar a existência de quatro textos teatrais escritos por Vinicius de Moraes, embora, assim como o companheiro pernambucano, seu nome não desponte, com frequência, na lista dos dramaturgos brasileiros.

Ainda em 1954, durante o mês de agosto, João Cabral participa do Congresso Internacional de Escritores, em São Paulo, onde apresenta sua tese “Da função moderna da poesia”. Os textos em prosa de João Cabral foram reunidos em volume único e publicados pela Editora Nova Fronteira, em 1997, com o título *Prosa*, oportunizando a quem se interesse, uma investigação dos conceitos do poeta sobre o exercício da escrita.

O retorno às terras brasileiras e, em especial, às do seu Pernambuco, haviam reforçado os contornos sociais que sua escrita passa a ostentar. A temporada em Barcelona havia promovido aquele tipo de distanciamento indicado pelo escritor José Saramago. Ao retornar, compulsoriamente, ao Pernambuco de sua infância e juventude, após um longo período de ausência, João Cabral trazia as

marcas do retirante e, com estas, a incapacidade de rever sua terra sob a inocência com a qual a havia deixado.

À semelhança do que acontecera com Rego Monteiro, João Cabral era um estrangeiro em sua própria terra, um diferente entre seus iguais. Acusado e julgado sumariamente de comunista, o poeta da antilira calou-se e em vez de argumentar em sua própria defesa, usa agora sua pena para dar voz àqueles ainda mais injustiçados que ele, são mantidos à margem do Capibaribe e da sociedade. Segundo Marques (2021), João Cabral reformula seu projeto literário imprimindo nas telas de sua escrita com a paleta de cores de sua terra.

Uma literatura realista e regionalista, nos moldes da que fora praticada na década de 1930, lhe servia de parâmetro na reformulação do seu projeto poético. Desejava fazer em poesia o que José Américo de Almeida, Jorge Amado e José Lins do Rego haviam feito no romance (MARQUES, 2021, p. 245).

Ainda no ano de 1955, aproxima-se do grupo liderado por Aloísio Magalhães, da oficina artesanal *O Gráfico Amador*, a quem oferece sua experiência como tipógrafo. O grupo originou-se do Teatro do Estudante de Pernambuco, criado em 1946, com estudantes da Faculdade de Direito, sob a direção de Hermilo Borba Filho: o “(...) grupo tinha o projeto de apresentar espetáculos para os habitantes dos bairros mais pobres. As peças tratavam de ‘assuntos do povo’ e bebiam na fonte do cancionero popular e na literatura de cordel” (MARQUES, 2021, p. 252).

Participavam do grupo, entre outros, Ariano Suassuna, a quem João se afeiçoou. As aproximações entre João Cabral e Suassuna são reveladoras para a escrita desta dissertação, assim como as suas diferenças. Em seu artigo, “A violência contra o pobre em *Morte e vida severina*”, Antônio Marcos Vieira Sanseverino aponta que,

Assim como Suassuna também buscou uma forma tradicional com o modelo para o *Auto da Compadecida*, o mesmo fez João Cabral. Em comum, temos a introdução de uma dimensão épica e uma interlocução direta com a plateia, que rompe com a quarta parede (SANSEVERINO, 2019, p. 116).

Uma questão importante a destacar é sem dúvida a diferença no tratamento dado às duas peças, apesar das muitas aproximações entre os dois autos. Sob esse prisma, acredita-se que a publicidade de Suassuna como um profissional de teatro, da mesma maneira que a de João Cabral como profissional da poesia, possam justificar esses deslocamentos quanto à definição dos seus textos, visto que, embora escritos no mesmo subgênero e com tantas confluências, não haja questionamentos quanto ao caráter dramático do “auto” de Suassuna, tampouco seja este chamado de “poema dramático” como acontece com o texto de João Cabral.

Embora a relevante contribuição que o estudo da obra de Suassuna oferece para esta dissertação, não é objetivo específico do presente estudo realizar uma análise comparada entre João Cabral e o autor alagoano.³⁹ Destaca-se, no entanto, que a relação de João Cabral com Ariano Suassuna e os companheiros do Gráfico Amador coincide com a escrita de *Morte e vida severina*. No Recife, às voltas com as questões políticas e afastado da diplomacia, João Cabral inicia suas pesquisas para atender ao novo pedido de Maria Clara Machado: a escrita de um auto de Natal. Assim, o “poeta da antilira”, mergulhado na atmosfera sociocultural da terra natal, em contato com a proposta do Gráfico Amador e tocado pelas experiências e

³⁹ Para os interessados na temática, indica-se as teses de doutoramento de Marina de Almeida, *O Espaço dos miseráveis no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960*, e de Rosângela Divina Santos Moraes da Silva, *Rastros do auto medieval e vicentino no teatro do nordeste brasileiro*, além de *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*, de Lígia Maria Vassalo. A bibliografia completa está disponível nas referências deste trabalho.

leituras cultivadas nos anos fora do país, voltava sua escrita mais uma vez para a arte de Baco.

O diálogo com a cultura popular, o resgate dos antigos pastoris e o aproveitamento de fontes ibéricas com as quais havia entrado em contato em sua longa estada na Espanha, assim como a literatura regionalista de 1930, servirão de ingredientes para atender à solicitação da diretora de O Tablado. Entretanto, João Cabral não olhava apenas para o passado. Os conflitos de terra, temática viva na ocasião, também chamaram sua atenção.

As temporadas vividas pelo poeta em Pernambuco coincidiram com a explosão de conflitos entre latifundiários e trabalhadores. Em janeiro de 1955, foi criada a Vitória de Santo Antão, na fronteira do Agreste com a Zona da Mata, a primeira liga camponesa do Nordeste. Cento e quarenta famílias ocuparam terras do engenho Galileia, que estava de “fogo morto”. Liderados pelo advogado Francisco Julião, esse primeiro núcleo das ligas camponesas se transformou em símbolo da campanha pela reforma agrária. *Morte e vida severina* surgiu, portanto, no momento em que a questão da posse de terra estava na ordem do dia (MARQUES, 2021, p. 255).

O resultado da proposta dramatúrgica de João Cabral, no entanto, não foi bem recebido pela filha de Aníbal Machado. Depois de receber o texto, Maria Clara Machado guardou silêncio, vindo a se desculpar tempos depois, com a alegação de que o texto era complexo e o grupo não dispunha de recursos técnicos para executá-lo. Na análise de Marques, no entanto, “em face do ousado e bem-sucedido repertório do grupo, tal argumento soava como desculpa esfarrapada” (MARQUES, 2021, p. 255). Ironicamente, se em “Os três mal-amados” faltou o estímulo de alguém de teatro para fazer jorrar o afluente dramático da escrita cabralina, em *Morte e vida severina* é a presença deste elemento que interrompe o fluxo ainda nascente.

2 MORTE E VIDA SEVERINA: A PEÇA BATIZADA DE POEMA

2.1 SETE PEÇAS À PROCURA DE UM AUTOR

Deve haver uma luta entre o que quer dizer e o esforço para organizar isso num conjunto que faz sentido. É o que dá uma certa dramaticidade. Escrever sem que o pulso se acelere, sem rasgar, sem riscar, não entendo
(MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p.30).

Um texto dramático, enquanto gênero literário, traz as características que o definem. Ao pressupor a sua encenação, o dramaturgo ocupa-se ao escrevê-lo, de deixar certas indicações para muito além das falas das personagens. Mesmo estas, são elaboradas com as marcas do discurso direto, visto que serão pronunciadas pelos atores.

Como o teatro é a arte da ação, o texto ganhará vida no corpo, na voz e na interpretação dos atores e será materializado no palco por meio de figurinos, luzes, cenários e todos os elementos que fazem parte da concepção da encenação. Assim sendo, ao investigar os escritos de João Cabral buscou-se transitar por dois caminhos a fim de encontrar as marcas do dramaturgo: os elementos dramáticos que compõem os seus textos e a sua “intencionalidade” em escrever um texto para teatro.

Como marco inicial de discussão menciona-se o texto *Os três mal-amados* (1943) que, conforme relata Marques, “foi concebido como uma peça de teatro baseada no poema ‘Quadrilha’, de *Alguma poesia*, do qual foram extraídas as personagens” (MARQUES, 2021, p. 89). Esse fato é também relatado em uma entrevista que João Cabral concedeu à Edla Van Steen (2008). Na referida entrevista, o poeta deixa explícito que sua “intenção” era a de escrever uma peça

teatral inspirada no poema de Carlos Drummond de Andrade. No entanto, como ele interrompeu esse processo, o texto foi reconfigurado para os moldes de um poema em prosa.

Comecei a escrever no Rio. Chegando aqui vi aquele poema do Carlos Drummond, o “Quadrilha”, **achei que podia escrever uma peça de teatro** dentro do mesmo tema. Não uma peça de bulevar, mas de teatro hierático⁴⁰. O monólogo dos três personagens masculinos saiu bem, só que fui incapaz de escrever o monólogo das três mulheres, que deveria ser intercalado com o dos homens. Aí, abandonei a ideia de escrever uma peça. Tenho a impressão que o próprio Drummond me sugeriu publicar aquela parte pronta como um poema em prosa e, assim, ele foi publicado (...) (MELO NETO In: STEEN, 2008, p. 13-14. Grifos meus.).

Ao longo de sua vida literária, em muitos dos seus escritos, João Cabral mantém um diálogo com poetas, escritores, pintores e personalidades, dedicando a estes sua pena e suas linhas. Carlos Drummond de Andrade foi um destes nomes com os quais estabeleceu uma estreita interlocução. Mesmo antes de mudar-se para o Rio de Janeiro e trabalhar com o poeta mineiro, João Cabral já o tomava por interlocutor. Ao analisar esse colóquio entre os dois poetas a partir de *Os três mal-amados*, em seu artigo “Sobre a possibilidade de dizer ‘eu’” (2011), Susana Scramim considera os elementos dramáticos presentes nas camadas de intertextualidade que se estabelece entre eles e a cultura popular.

São dois poemas dramáticos: o de Cabral e o de Drummond. O poema de Drummond não é abertamente dramático, podemos imaginá-lo enquanto tal se percebermos que ele recupera os versos de uma cantiga popular que é executada

⁴⁰ O termo é usado em referência à classificação feita pelo crítico Teófilo Braga das peças do dramaturgo português Gil Vicente, divididas em hieráticas, aristocráticas e populares. As hieráticas tratavam de temas universais, ligados à religiosidade. Ver *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*. Referência eletrônica. Disponível em: <file:///C:/Users/denize.lucena/Downloads/gil-vicente-e-as-origens-do-theatro-nacional.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2023.

com acompanhamento musical e coreografia dançada por casais podendo ser considerado dramático no momento em que se atenta para o caráter dramático de toda dança. Os passos que compõem esta coreografia popular materializam um jogo que troca os pares dos casais e os fazem desconstruírem-se uns dos outros. Estamos diante de uma cantiga de gênese popular que tem como tema o amor e seus contrapontos, suas dissonâncias (SCRAMIM, 2011, p. 03).

Não deixa de ser curioso que ao ser inspirado pela escrita de Drummond, João Cabral tenha pensado na produção de uma peça de teatro. Talvez, as leituras de Pirandello ainda estivessem a povoar os pensamentos do jovem poeta. Infelizmente, se a poesia de Carlos Drummond foi o estímulo para o início da escrita dramática de João Cabral, ao que parece, as conversas com o poeta de Itabira não foram suficientes para dar seguimento ao seu intento. Quiçá tivesse João Cabral a opinião de um homem de teatro em lugar de um da poesia, talvez seu projeto literário houvesse tomado outros rumos. Como saber? Fato é que os primeiros anos vividos por João Cabral no Rio de Janeiro foram de intensa atividade de renovação cultural, como relata Marques:

Um dos primeiros a observar os “sinais” de uma nova geração foi Lúcio Cardoso, em artigo sobre o romance *Perto do coração selvagem*, publicado em março de 1944, no *Diário Carioca*. Além de Clarice Lispector, elogiada por sua lenta e obstinada sondagem interior, o autor ressaltou o surgimento de vários autores, como Adonias Filho, Lêdo Ivo, João Cabral de Melo Neto, Breno Accioly, Fernando Sabino e outros sem livro publicado. Em 1943, ano de estreia de Clarice, também tinham aparecido *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues — cuja montagem, dirigida por Ziembinski, se tornou um dos marcos do teatro moderno no país —, e os romances mais elogiados de José Lins do Rego e Jorge Amado, respectivamente, *Fogo morto* e *Terras do sem fim* (MARQUES, 2021, p. 112).

Mergulhado neste universo, João Cabral parece iniciar sua jornada em

busca de uma escrita que lhe atenda aos anseios e, talvez, às inquietações. Assim, enquanto reflete por meio da metapoesia nas publicações de *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947), com os poemas “Fábula de Anfion” e “Antiode” e *Poesia e composição* (1952), também aproxima-se da temática popular, pela hidrografia e topografia de Pernambuco, com a publicação de *O cão sem plumas* (1950), *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953) e *Morte e vida severina - um auto de Natal pernambucano* (1955), conjunto que passou a ser conhecido como o “tríptico do Capibaribe”.

No entanto, se em *O cão sem plumas* o discurso se dá na última parte, em *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, a personagem-rio apresenta-se desde o começo da obra, como demonstra Cleonice Machado em seu artigo “João Cabral de Melo Neto: o poeta?”, publicado na revista *Posfácio*, em 2012.

(...) O poema [O rio], construído na primeira pessoa, incorpora a técnica narrativa dos antigos romances da tradição ibérica. A voz poética é a do rio, que narra suas experiências históricas e sociais em um tom de “prosa” bem popular. O poema é dividido em 29 segmentos, com indicação dos locais onde a ação da narrativa será desenvolvida (MACHADO, 2012, s/p).

Na cronologia, segue-se *Morte e vida severina - um auto de Natal pernambucano*. Por ser o objeto principal destas linhas, trataremos com mais detalhes do seu histórico no subcapítulo 2.2. Por hora é importante destacar que, a pedido de Maria Clara Machado e escrito para encenação do grupo O Tablado, após a bem-sucedida tradução da peça *A sapateira Prodigiosa*, de Garcia Lorca, o texto de *Morte e vida severina* insere-se em ambos os caminhos indicados para este estudo: possui inquestionáveis elementos dramáticos, bem como a clara “intenção”

do poeta de levá-lo à cena.

Em conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, sob o título de *Os dramaturgos*, o crítico Sábato Magaldi, após apresentar um longo rol de nomes e obras, finaliza destacando que *Morte e vida severina* e *Beata Maria do Egito*, de João Cabral e Raquel de Queiroz, respectivamente, constituem-se como peças de “grande apuro literário dos textos” (MAGALDI, 1997, s/p). Especificamente sobre a obra do pernambucano, arremata:

Com beleza poética extraordinária, João Cabral associou a odisséia do retirante nordestino ao tema universal do nascimento de Cristo. Um Cristo do Nordeste, marcado pelo sofrimento, mas fazendo do próprio ato de existir um sentido para a vida. A poesia enxuta e cortante, composta de apreensões essenciais, **resultou no mais belo auto de Natal da história do teatro** (MAGALDI, 1997, s/p. Grifo meu.).

Em 1960, (antes da encenação de *Morte e vida severina* pelo TUCA), João Cabral publica *Os dois parlamentos*. A elaboração do texto foi inspirada em uma apresentação teatral que assistiu em Madrid, conforme entrevista do poeta concedida à Edla Van Steen, cujo trecho é reproduzido abaixo:

[Steen] **Depois do êxito de *Morte e Vida Severina*, não pensou em continuar a escrever para teatro?**

[Cabral] Em certo sentido, não. Em outro, sim. O Antônio Abujamra montou um espetáculo em Madri com cinco ou seis pessoas enfileiradas de costas para a plateia. Elas iam se virando, recitavam um poema de poeta brasileiro e tornavam a dar as costas. Eram poemas soltos de Schmidt, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e outros. O espetáculo tinha grande força dramática. Então, imaginei escrever um recital desse tipo, que é *Os dois parlamentos*.

[Steen] **Chegou a ser montado?**

[Cabral] Não, nunca (MELO NETO In: STEEN, 2008, p. 18. Negritos do original.).

Torna-se importante observar-se todas as referências em relação à literatura dramática que estão presentes nesse trecho da entrevista, ainda que João Cabral nomeie seu texto de “recital”. Este é mais um cognome que é acrescentado à lista dos seus escritos, assim como “poema em prosa” e “poema dramático” e “poema para vozes”.

Dentre os textos publicados, surge em 1984, *Auto do frade: poema para vozes*. Embora assim como a jornada de Severino, o texto sobre Frei Caneca tenha recebido em seu título o nome de “auto”, a história do frade não ganhou o destaque dos refletores. Uma análise comparada entre os dois autos pode ser encontrada no artigo de Renan Nuernberger, denominado de “João Cabral em dois autos: algumas indagações acerca de *Morte e vida severina* e *Auto do frade*”, publicado na revista “Remate de males”, em 2020.

(...) uma diferença sutil chama atenção: se *Morte e vida severina* é um “poema em voz alta”, *Auto do frade* é caracterizado como um “poema para vozes”. Essa sinalização da multiplicidade das vozes no poema dos anos 1980 já revela uma novidade da peça: se, antes, as falas eram apenas de personagens de extração popular – os retirantes, os coveiros, as ciganas, os pescadores, as raspadoras, as raladoras etc. –, no *Auto do frade* temos agora outros estratos em disputa, muitas vezes coletivizados como coro (NUERNBERGER, 2020, p. 184-185).

Silvia Paraense (1998), em seu artigo “Intermezzos líricos no *Auto do frade*”, aponta que existe uma aproximação dos dois autos com a imagem da travessia: para o retirante, o trajeto acontece entre o sertão e o litoral; para o frade, entre a cela e o patíbulo. Segundo a autora, “*Auto do frade* é, antes de tudo, uma meditação sobre os limites do homem. Objeto da sorte, humilhado, submetido, condenado, o herói, no entanto, ostenta sua dignidade humana” (PARAENSE, 1998, p. 142). Os aspectos simbólicos presentes no “auto do retirante”, foi objeto de algumas

investigações e será tratado com mais detalhes no capítulo 3 desta dissertação.

Embora sem a popularidade de *Morte e vida severina*, um estudo de relevo sobre *Auto do frade* foi realizado por Níobe Abreu Peixoto, em 1998, durante seu mestrado na Universidade de São Paulo, e publicado pela Fapesp, em 2001 com o título de *João Cabral e o poema dramático: Auto do frade (poema para vozes)*. O material apresenta, embora de maneira sucinta, em seu primeiro capítulo, as aproximações de João Cabral com o universo da arte da cena.

Quando se leva em consideração o conjunto do texto cabralino, nota-se que, desde os versos iniciais e em vários momentos da trajetória do escritor, o gênero dramático é uma realidade. Isso se manifesta de forma direta pela criação de estruturas dramáticas — *Os três mal-amados*, *Morte e vida severina*, *Dois parlamentos* — e de modo indireto. No último caso, quando o poeta transforma autores teatrais em motivos da poesia e quando usa os versos desses mesmos autores, como epígrafes de livros e poemas. Ainda em declarações e intenções, Cabral faz referências ao ambiente teatral (PEIXOTO, 2001, p. 31).

Para completar o rol dos textos que aqui estão agrupados sob o título de “sete peças à procura de um autor”, faz-se uma menção à publicação, em 2013, de *Notas sobre uma possível A casa de farinha*, pela filha de João Cabral, Inês. Esse manuscrito, elaborado por João Cabral entre os anos de 1966 e 1985, seria o terceiro “auto” produzido pela escrita do poeta. Infelizmente, o projeto foi abandonado, em virtude da cegueira que lhe acometeu.

Da mesma forma que ocorreu com a escrita de *Dois parlamentos*, é a partir da encenação de uma peça de teatro, a *O&A*, do Grupo de Teatro do TUCA, que surgem as primeiras ideias para que João Cabral inicie *A casa de farinha*. Tal informação não apenas demonstra o interesse de João Cabral em continuar experimentando a escrita dramática como demonstra a manutenção de seu

contato com o ambiente e com os profissionais do teatro.

(...) podemos notar que a representação teatral de *Morte e vida Severina* e da peça O&A pelo Grupo Tuca foram decisivas para a construção das ideias do manuscrito *A casa de farinha*. A dualidade da mimofarsa O&A (ideias jovens e velhas) também está presente em *Morte e vida Severina* – morte e vida – e é abordada nos manuscritos d'*A casa de farinha*: otimismo versus pessimismo.

O projeto manuscrito *A casa de farinha* se constitui de ideias experienciadas por João Cabral em contato com a encenação de *Morte e vida Severina* e O&A, a conversa com seu primo Tulio Cabral, a vivência teatral consolidada em suas obras, *Morte e vida Severina* (1954-1955), *Dois parlamentos* (1958-1960) e *Auto do frade* (1984); obras referenciadas no projeto poético d'*A casa de farinha* (SANTOS, 2020, p. 06).

Importante explicar que não se incluiu no rol aqui em estudo um quarto “auto”, indicado por João Cabral, que versaria sobre seu antepassado, Jerônimo de Albuquerque, em virtude de, segundo o próprio autor, não ter material desenvolvido para ser investigado, além de algumas poucas anotações. No entanto, considerando-se a reconhecida obsessão de João Cabral por lapidar seus textos e retomar os elementos em busca de extrair destes, novas possibilidades, a intenção do escritor para realizar um quarto “auto”, ratifica as experiências realizadas nos textos anteriores. Ao mesmo tempo, esse processo demonstra seu interesse em permanecer no exercício de aprimoramento de seus escritos no gênero dramático, o que reforça a possibilidade de investigação do *modus operandi* de sua escrita criativa. Sobre a ligação entre os autos de João Cabral, Gislaine Santos (2020) declara que:

Os poemas dramáticos *Morte e vida Severina* (1954-1955), *Dois parlamentos* (1958-1960) e *Auto do frade* (Poema para vozes) (1984) também são uma

referência teatral bastante marcante na obra de João Cabral e são referidos no manuscrito *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013) ora comparando-os, ora distinguindo-os. Do ponto de vista semântico, o herói, nesses poemas, é moderno e enfrenta a fome, a seca, a morte, o latifúndio, a industrialização; os personagens se esbarram com símbolos do poder local – coronéis, usineiros, os ricos da cidade e os industriais. Não será diferente n’*A casa de farinha* (...) (SANTOS, 2020, p. 138).

Outro ponto destacado por Gislaïne Santos (2020) é a respeito da preocupação de João Cabral com os aspectos técnicos da escrita dramática, que deixa registrado nos manuscritos de elaboração de seu “auto” sobre o último dia da Casa de Farinhas, estabelecendo um possível rastro sobre as bases às quais o poeta se apoiava ao escrever para o palco:

As três páginas com citações do livro *L’amateur de Théâtre* (1968), de Pierre-Aimé Touchard, mostram a preocupação do poeta em encontrar a forma mais adequada para desenvolver os choques e as discussões entre os personagens, os diálogos e o movimento dramático do auto (SANTOS, 2020, p. 139).

A exemplo de Severino, que descobre que “entre uma conta e outra conta,/ entre uma e outra ave-maria,/ há certas paragens brancas,/ de planta e bicho vazias,/ vazias até de donos,/ e onde o pé se descaminha” (MELO NETO, 2020, p. 175), é forçoso concordar que as peças teatrais de João Cabral também não formam um rosário com todas as contas. No entanto, como demonstrado ao longo deste subcapítulo, se não há possibilidade de comparação entre a dramaturgia e a poesia cabralinas sob o critério quantitativo, tampouco se pode negar a existência de um traçado qualitativo no *corpus* de sua escrita dedicada às “artes da cena”.

Ao olhar para os textos aqui elencados é possível reconhecer que existem mais do que acasos que atestam a presença de um percurso coerente e planejado.

O vínculo de um texto aos demais autoriza a defesa da necessária individuação da dramaturgia cabralina: ao reconhecer sua singularidade, é possível estabelecer as demarcações de um projeto literário dramático independente, que está inserido no conjunto da obra de João Cabral, todavia, emancipado da tutela de sua poesia.

A grandiosidade do poeta em nada perde ao dar-se ao dramaturgo a devida deferência. Ao passo que este, fala em nome próprio, sem a necessidade de recorrer ao reconhecimento daquele. Os textos cabralinos, os poéticos e os dramáticos, referendam os que, como Secchin, consideram que João Cabral é um escritor único na Literatura Brasileira.

2.2 UMA PEÇA SEM PLUMAS

Um cão sem plumas/ é mais/ que um cão saqueado;/ é mais/ que um cão assassinado./ Um cão sem plumas/ é quando uma árvore sem voz./ É quando de um pássaro/ suas raízes no ar./ É quando a alguma coisa/ roem tão fundo/ até o que não tem (MELO NETO, 2020, p. 104).

Um dos textos mais publicados de João Cabral é, sem dúvida, *Morte e vida severina - um auto de Natal pernambucano*. Escrito entre 1954 e 1955, para encenação do grupo de teatro O Tablado, a peça conta a história de Severino, um retirante que atravessa o estado de Pernambuco, margeando o rio Capibaribe, desde a Serra da Costela, limites da Paraíba, até sua chegada ao Recife, em busca de uma vida melhor. No entanto, em sua travessia, Severino encontra apenas a realidade da seca e da 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)” (MELO

NETO, 2020, p. 171). Ao chegar ao Recife, desanimado, Severino pensa em suicídio. Seu propósito é interrompido pelo anúncio e festejo do nascimento de uma criança, demonstrando que a vida sempre se renova “mesmo quando é assim pequena/ a explosão, como a ocorrida;/ mesmo quando é uma explosão/ como a de há pouco, franzina;/ mesmo quando é a explosão/ de uma vida severina” (MELO NETO, 2020, p. 204).

Apesar da popularidade, não é raro encontrar nos mais diversos estudos e comentários sobre *Morte e vida severina*, a informação de que João Cabral não gostava deste texto. No entanto, sabe-se que um texto dramático, em virtude de ser levado à cena por intermédio da interpretação dos atores, para uma plateia que os escuta e vê, apresenta estrutura e marcas da oralidade. A partir de algumas entrevistas concedidas por João Cabral, é possível perceber que o dramaturgo compreende essa característica do texto teatral, como identificado nas citações a seguir de Ivan Marques e Félix de Athayde:

[...] Em sua obra menos realizada, “a mais escrita na perna”, de maneira relaxada. [João Cabral] Diria ainda que sua ideia era fazer correções ao longo dos ensaios, que naquela altura não aconteceram. E que estava, afinal, escrevendo para teatro, em busca de uma comunicação imediata, o que exigia uma linguagem mais simples e diluída (MARQUES, 2021, p. 259).

Considero *Morte e Vida* um dos trabalhos menos realizados que fiz, pela própria necessidade que tinha de ser claro. O poema foi escrito para o teatro, o que me exigiu uma linguagem muito mais simples e diluída (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 109).

Conforme já mencionado, após onze anos ausente, João Cabral havia retornado para o Recife. As acusações de ligação com o partido comunista lhe

renderam um processo que o colocou em disponibilidade sem remuneração. De volta à casa paterna, agora com sua própria família, João Cabral viu-se compelido a aceitar pequenas atividades para suprir a renda ausente.

Alguns amigos auxiliam nesta tarefa ao lhe solicitarem artigos, traduções e poemas. Dentre estes, está o escritor mineiro Aníbal Machado, colunista de O Jornal da Manhã, ao lado de Carlos Drummond de Andrade. Tradutor, roteirista e crítico, Aníbal Machado ajudou a fundar vários grupos teatrais, inclusive o grupo O Tablado (1951), cuja direção foi assumida por uma de suas seis filhas, a dramaturga e diretora de teatro, Maria Clara Machado.

A casa de Aníbal Machado, em Ipanema, era ponto de encontro de escritores, artistas plásticos e amigos ligados ao teatro, do Brasil e do exterior, e por isso, tornou-se uma espécie de incubadora, exercendo grande contribuição para o desenvolvimento e posicionamento crítico da vida cultural brasileira da época. Sobre a amizade entre João Cabral e Aníbal Machado, Marcos Vinícius Teixeira, em sua tese *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*, destaca

(...) o fato de Aníbal Machado ter-lhe dedicado um de seus melhores contos, talvez o melhor: "O iniciado do vento". Em 1956, João Cabral publica o livro *Duas águas*, no qual aparece "Morte e vida severina". O título do livro, como se pode observar na primeira edição, foi uma sugestão do amigo Aníbal Machado (TEIXEIRA, 2011, p. 09).

É possível que Aníbal Machado, tendo sido amigo pessoal do escritor pernambucano, seja o responsável pela indicação de seu nome para a tradução da peça *A sapateira prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca, levada ao palco pelo grupo O Tablado (Figura 08), em duas oportunidades, em 1953 e 1956.



Figura 08 - Maria Clara Machado em *A sapateira prodigiosa* (1953). Fonte: Referência eletrônica. Acervo de O Tablado. Acesso em: 12 maio 2023.

Igual suposição pode ser estendida em relação à solicitação feita por Maria Clara Machado a João Cabral para a escrita de um “auto de Natal”, cuja realização se deu entre os anos de 1954 e 1955.

Envolvida no *métier* teatral e com um leque de possibilidades de dramaturgos experientes à sua escolha, pode se dizer que é ao menos estranho que Maria Clara Machado opte por solicitar a um poeta a escrita de uma peça teatral. Além do mais, a própria Maria Clara Machado acabara de escrever um “auto de Natal” para seu grupo, *O boi e o burro a caminho de Belém*, estreado em 1953 e reapresentado em oito outras oportunidades, mantendo assim, a temática natalina no repertório da companhia.

Embora tenha sido responsável pela tradução do texto de Garcia Lorca, João Cabral era reconhecido pelos seus livros de poemas, como acontece ainda hoje. A encomenda para a escrita de um “auto natalino”, surpreendeu o poeta que se declarava ateu. No entanto, aceitou a tarefa e passou a dedicar-se a ela com o

mesmo afincos que o caracterizava em relação a todos os compromissos que assumia. Para Marques, “na visão do poeta, **o teatro, por atender à necessidade de comunicação com o público, poderia ser um meio de realizar o ideal que ele [João Cabral] vinha defendendo** em seus artigos e entrevistas” (MARQUES, 2021, p. 253. Grifo meu.).

Aos moldes da escrita de seus poemas, João Cabral passou a estudar a temática, a fazer leituras e pesquisas que pudessem auxiliar na escrita do “auto” solicitado. É possível notar no texto, a presença da literatura ibérica da qual se aproximou nas leituras e estudos ao longo dos onze anos que passou no posto da diplomacia, na Espanha. Durante a escrita do “auto” encomendado pela dramaturga carioca, João Cabral encontrava-se no Recife e mantinha contato com o grupo do Gráfico Amador e o do Teatro de Estudantes do Recife. A cultura popular, especialmente a do Nordeste, foi revisitada no contato com a cidade e os ambientes culturais locais, além dos conflitos da questão de terra.

O convite de O tablado despertou a lembrança do livro *Folk-lore pernambucano*, publicado em 1908 por Francisco Pereira da Costa, que trazia um capítulo sobre os autos de Natal do século XIX em Pernambuco. A representação era chamada de pastoril, termo que posteriormente adquiriu outro significado. Apresentado diante de presépios, o auto encenava a visita dos pastores ao estábulo de Belém. João tomou de empréstimo várias sugestões dos antigos pastores. (...) Não desejava ser um folclorista, mas acreditava que nas formas da cultura popular nordestina poderia estar a solução para muitos dos problemas então enfrentados pela literatura erudita (MARQUES, 2021, p. 253-254).

A presença de Pereira da Costa na construção do texto de *Morte e vida severina* já foi apontada em vários estudos sobre o “auto cabralino” e, inclusive, detalhado pelo próprio João Cabral em algumas das entrevistas que concedeu a

respeito. O “(...) realismo cabralino não representava, contudo, apenas um resgate de um período literário anterior, pois atendia a urgentes solicitações do presente” (MARQUES, 2021, p. 255).

Partindo dos estudos de Pereira da Costa, João Cabral foi muito além: reuniu passado e futuro, o folclore popular e o romance regionalista de 1930, a cultura ibérica e a nordestina, a geografia e as questões sociopolíticas locais, e a temática mitológica e universal da travessia. Ao levar a sua proposta de “auto natalino” para a caixa cênica, João Cabral propõe uma narrativa que, longe do discurso fabuloso, expõe a realidade com um humor negro que convida a rir da própria miséria.

Como disse o poeta em entrevista concedida para o Cadernos de Literatura Brasileira: “A crítica nunca se preocupou com o humor negro de minha poesia. Leia *Dois parlamentos*, por exemplo. É puro humor negro. Em *Morte e vida severina*, também existe humor negro” (MELO NETO, 1996, p. 27). Sobre a ironia em *Morte e vida severina*, Manuel Simões (2000) declara que,

(...) na transposição destas sequências [a celebração do nascimento do filho de Seu José, Mestre Carpina], para um contexto nordestino, o processo narrativo serve-se de elementos da poesia popular, com uma marcada veia irônica, como quando se louva a transfiguração de cada casebre em mucambo modelar, tão celebrado pelos “sociólogos do lugar” o que parece aludir ao Gilberto Freyre, de *Sobrados e mucambos*, ou quando uma das ofertas é constituída por papel de jornal: “para lhe servir de cobertor/ cobrindo-se assim de letras/ vai um dia ser doutor” (SIMÕES, 2000, p. 102).

Conforme foi mencionado anteriormente, considerando o afastamento compulsório de João Cabral de suas funções no Itamarati e levando em conta que tanto Aníbal quanto Maria Clara Machado possuíam plenas condições para a criação

de um “auto de Natal”, levanta-se a possibilidade de que o pedido feito ao amigo poeta, intencionava, na verdade, oferecer-lhe uma atividade que tanto ocupasse seu tempo quanto lhe fornecesse alguma renda.

Seja como for, o que ficou para os registros dos biógrafos de João Cabral é o fato de que, ao concluir a tarefa, recebeu a alegação de Maria Clara Machado de que não teria como levá-la à cena com seu grupo. Por esse motivo, o texto de *Morte e vida severina* tem seu caminho para o palco interrompido, permanecendo guardado em alguma gaveta.

Decepcionado com a recusa de Maria Clara Machado, o poeta resolveu engavetar *Morte e vida severina*. Sem dar ouvidos aos elogios de Afonso Arinos, Otto Lara Resende, Ferreira Gullar e outros que chegaram a ler os originais, passou então a acusar reiteradamente os defeitos do texto. Escrito por encomenda, em prazo curto, o auto de Natal, segundo ele, tinha saído às pressas e destoava de seus demais poemas, exaustivamente trabalhados. (...) E que **estava, afinal, escrevendo para teatro, em busca de uma comunicação imediata, o que exigia uma linguagem mais simples e diluída**. Mas que a peça resultara tão ruim, segundo o poeta, que nem a diretora de O Tablado quisera encená-la (MARQUES, 2021, p. 259. Grifo meu.).

Não obstante as escusas do poeta, diante de tudo o que foi narrado acima, sobre o processo de escrita do “auto natalino”, não se pode considerar de todo válidas as alegações de uma “escrita relaxada” como responsável pela interrupção do projeto cênico de um novo “auto” para representação do grupo carioca. Tampouco poderia se creditar à falta de conhecimentos teatrais da filha de Aníbal Machado para embasar sua avaliação do texto que lhe foi apresentado. Para Marques,

A verdade era que o trabalho não fora considerado um autêntico auto de Natal —

não tinha presépio com burrinhos e bois, nem reis magos, nem o menino Jesus, de maçãs rosadas, deitado na manjedoura. Era um auto pernambucano, escrito com uma perspectiva realista e materialista. Aos olhos da dramaturga, parecia uma representação muito cruel da vida nordestina (MARQUES, 2021, p. 255).

A segunda interrupção no curso do texto dramático cabralino sobre o “auto de Natal” aconteceu cerca de um ano depois, quando o editor José Olympio sugeriu a Cabral a publicação de uma coletânea de seus poemas, reunindo nove livros, num total de 270 páginas. “Aos que haviam sido publicados entre 1942 e 1953, foram acrescentados três inéditos: *Paisagem com figura*, *Uma faca só lâmina* e *Morte e vida severina*” (MARQUES, 2021, p. 258). Acreditando que o volume sairia com poucas páginas, João Cabral decide pela inclusão do texto sobre a retirada de Severino, no entanto, opta pela descaracterização dos elementos que o identificam como texto dramaturgico.

Para a inclusão do auto natalino, **como poema**, em *Duas águas*, foram necessárias **adaptações**, como a **supressão** das marcas de fala e movimentos dos atores. A tipologia típica dos textos teatrais, que o poeta julgava muito feia, foi **substituída** por simples traços, indicando a alternância dos interlocutores, e títulos que apresentavam o assunto e os personagens de cada cena. Compridos e elucidativos, a exemplo dos que eram postos no princípio dos capítulos de livros antigos, como *Dom Quixote*, esses títulos dispensavam o uso repetitivo dos parênteses e das rubricas. Munidos da explicação inicial, os leitores não teriam problema para identificar a quem pertenciam as falas. **Apresentada em forma literária, a peça se tornou ainda mais distante de sua origem cênica. Não era um poema adaptado para o palco, como muitos depois pensariam. No dizer do autor, era “uma peça de teatro desadaptada para o teatro”** (MARQUES, 2021, p. 260. Grifos meus.).

Assim, de maneira similar à metáfora com a qual inicia o tríptico sobre o Capibaribe, da peça que não chegou a ver a luz do palco são retiradas todas as

rubricas e indicações de cena. “Batizada de poema”, *Morte e vida severina* torna-se assim, “uma peça sem plumas”. Condição na qual permanecerá, até “brotar em uma nova vida explodida”, em 1965, com a montagem do Grupo de Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o TUCA.

Embora a encenação realizada pelo TUCA seja frequentemente destacada como marco para a popularização do “auto cabralino”, no entanto, é o grupo paraense Norte Escola de Teatro, (Figuras 09 e 10) com orientação de Benedito Nunes, direção de sua esposa, Maria Sylvia e música de Waldemar Henrique, no ano de 1958, que primeiro leva o texto para os palcos, no imponente Teatro da Paz, em Belém. A esta época, João Cabral já havia sido reconduzido à diplomacia no Itamarati e ocupava o cargo de cônsul adjunto, na cidade de Sevilha.

A consagração do espetáculo se deu no I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, realizado em julho de 1958, no Recife, sob a direção de Paschoal Carlos Magno. A montagem de *Morte e vida severina*, explorando sutilezas do texto e exibindo uma caracterização autêntica, com cenário e figurinos regionais, foi de longe a que mais impactou o público. Foi tamanho o sucesso que, após a apresentação, o idealizador do festival, comovido, subiu ao palco e ofereceu uma bolsa de estudos no Rio de Janeiro ao intérprete de Severino, o ator Carlos Miranda, que poucos anos depois trabalharia no Centro Popular de Cultura (CPC), associado à União Nacional dos Estudantes, no Rio e no Teatro de Arena, em São Paulo.

(...) Além de revelar o maior ator do festival, *Morte e vida severina* conquistou o prêmio de melhor espetáculo do Norte. João Cabral foi escolhido como melhor autor teatral brasileiro (MARQUES, 2021, p. 285-286).



Figura 09: Cena de *Morte e vida severina*, no palco do Derby, Recife, 1958. Da direita para esquerda: Carlos Miranda, Paraguassú Éleres, Candido Lemos, Fernando Penna (Peninha) e Wilson Penna (Penão). Fonte: Referência eletrônica. Revista de Teatro da SBAT, IN: BEZERRA, AMORIN. 2019. Acesso em: 04 abr. 2023.



Figura 10: Norte Teatro Escola do Pará no Festival em Recife (1958). Fonte: Revista de Teatro da SBAT, IN: BEZERRA, AMORIN. 2019. Acesso em: 04 abr. 2023.

Em 1960, o Teatro Cacilda Becker (TCB), talvez inspirado pelo sucesso do grupo paraense, leva aos palcos o “auto” de João Cabral com Walmor Chagas no

papel de Severino. (Figuras 11 e 12) A direção é assinada por Clemente Portella, cenografia e figurinos de Flávio Império, com trilha sonora de Willy Corrêa de Oliveira. A estreia acontece no dia 03 de novembro, no Teatro Natal, em São Paulo - SP.



Figura 11: Cena de *Morte e vida severina*, produção do TCB, 1960. Fotografia de Fredi Kleeman. Fonte: Referência eletrônica. IMPÉRIO, s/d. Acesso em: 04 abr. 2023.



Figura 12: Ator Walmor Chagas, no papel de Severino, em cena de *Morte e vida severina*, produção do TCB, 1960. Fotografia de Fredi Kleeman. Fonte: Referência eletrônica. IMPÉRIO, s/d. Acesso em: 04 abr. 2023.

A encenação, no entanto, não repete o mesmo sucesso do grupo paraense. Em crítica publicada no dia seguinte à estreia, no Jornal O Estado de S. Paulo, (Figura 13) Décio de Almeida Prado alega que a encenação não consegue transpor o texto impecável de João Cabral, a proposta de encenação, apesar de inspirações brechtianas, não empolga.



Figura 13 - Crítica de Décio de Almeida Prado, Jornal O Estado de São Paulo, 04 nov 1960. Acervo pessoal virtual de Flávio Império. Referência eletrônica. Acesso em 26 mar. 2023.

(...) A direção de Clemente Portela não consegue ter igual força. Procura fugir ao formalismo, ao estetizante, sem, com isso, infundir vida à encenação. Os cenários e as roupas estão bem, não há nada de propriamente errado nos atores, mas o palco não se aquece, as palavras não atingem o grau de incandescência dramática, o poema não se transmuda em obra de teatro. Por outro lado, as imagens fotográficas e os dizeres projetados (elementos pedidos emprestados de Brecht, que se vai tornando rapidamente o pau de toda obra dos encenadores nacionais) pouco acrescentam artisticamente ao texto, as imagens são pequenas, pouco nítidas, não impondo a sua presença a nós, e os dizeres porque não têm a característica mordacidade brechtiana. (PRADO, In: Jornal O Estado de São Paulo, 04 nov. 1960)

Em 1963, nova encenação leva o texto de João Cabral aos palcos da capital baiana. Desta vez, sob a direção de Luís Carlos Maciel, então professor e diretor artístico da Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

A adaptação baiana é recebida como a realização de um verdadeiro teatro popular. Para ele, o grande mérito da leitura de *Morte e Vida Severina* empreendida por Luiz Carlos Maciel foi o fato de o diretor ter conseguido aproximar um novo público da Escola de Teatro, em meio a um momento de crise, causada com a saída de Martim Gonçalves da sua direção. Há ali, um feliz encontro entre os atores que vinham sendo formados com uma audiência que até então não existia no teatro baiano: uma plateia jovem, estudantil, que reverenciava uma encenação singular, em que o elenco parecia não representar, mas, sim, viver todas as cenas (LEÃO, apud LIMA FILHO, 2017, p.134-135).

Apesar dos holofotes colocados pelas premiações do grupo Norte Escola de Teatro, *Morte e vida severina* ganhará popularidade apenas em 1965⁴¹, com a encenação de estreia do recém-formado grupo de teatro da Pontifícia Universidade

⁴¹ Ver reportagens sobre a encenação do TUCA: "Universitários paulistas trazem Natal nordestino", no Jornal *Última Hora* (RJ). Referência eletrônica. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pesq=%22MORTE%20E%20VIDA%20SEVERINA%22&pagfis=115723>. Acesso em: 10 jul. 2023; e *Compilados da Imprensa*, em *TUCA 50 anos*. Referência eletrônica. Disponível em: <https://www.teatrotuca.com.br/50anos/morte-e-vida-severina-imprensa.html>. Acesso em: 10 jul. 2023.

Católica de São Paulo (Figura 14), o TUCA.⁴² Ficaram responsáveis pelo projeto básico inicial Roberto Freire, Armando Ferrara, Silnei Siqueira e “Carioca”, como era chamado à época, Francisco Buarque de Holanda, que musicou o poema e respondeu pela direção musical da peça, junto com Maranhão e Luís Antônio Fonseca.⁴³

João Cabral foi comunicado das alterações propostas em seu texto para a encenação realizada pelo grupo que, após várias apresentações no Teatro da PUC, já havia recebido um prêmio da Associação Paulista da Crítica de Teatro (APCT) e participado como grupo convidado do I Festival Municipal de Teatro Profissional de Santos, embora fosse um grupo amador. O Grupo, reunindo 30 atores e equipe técnica, se apresentaria no IV Festival Mundial de Teatro Universitário, em Nancy.



Figura 14: Cena de *Morte e vida severina*, produção do TUCA, 1965. Fonte: Referência eletrônica. Memorial da Democracia, s/d. Acesso em: 04 abr. 2023.

⁴² É possível ouvir o áudio original da apresentação de *Morte e vida severina*, do Grupo TUCA, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=typbvASMt8Y&t=239s>. Acesso em: 26 mar. 2023.

⁴³ Não obstante as ricas possibilidades de investigação, a música não será objeto de análise específica nestas páginas, sendo perquirida no conjunto das demais cenas. Aos interessados no desenvolvimento de pesquisas que envolvam a canção em questão e/ou o seu compositor, tema certamente cortejado por muitos, sugere-se a leitura dos artigos “Chico Buarque das palavras (quase) cantadas em *Funeral de um lavrador*”, de Elisabete Alfeld, e “Apontamentos sobre uma canção para teatro: *Funeral de um lavrador*”, de Walter Garcia. A bibliografia completa está disponível nas referências deste trabalho.

Na véspera da estreia, 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 todas as edições posteriores, dividi o monólogo em dois porque a divisão era simétrica e eu tenho mania de simetria (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 109-110).

Das páginas para os palcos, *Morte e vida severina* alcança um enorme sucesso: parte em turnê nacional e internacional, é premiada no Festival de Nancy (1966), improvisa uma turnê de 16 apresentações sendo 05 na França e 11 nos palcos de Portugal. De volta ao Brasil, estende o circuito com apresentações em São Paulo, na capital e no interior, no Rio de Janeiro, em Curitiba e em Manaus, contabilizando um total de 227 apresentações.

Ainda em 1966, o “auto natalino” de João Cabral é transformado em ópera (Figura 15) pelo maestro Salvador Moreno, com cenografia de Eugenio Servín, direção cênica de Carlos Díaz Du-Pond y Marco Antonio Saldaña, para temporada de 1966-1967, com a encenação do coro do *El Gran Teatro del Liceo de Barcelona*, com o título de *Severino: auto de natividad*.



Figura 15: MORENO, Salvador. Referência de fonte eletrônica. Cena de *Severino: auto de natividad*, 1966. Fonte: Arquivo de Salvador Moreno. Centro de Investigaciones Estéticas de la UNAM. IN: NEGRETE, Enid. Proópera, 2020. Referência eletrônica. Acesso em: 20 abr. 2023.

Em 1977, o “auto natalino” de João Cabral transforma-se em filme, com direção de Zelito Vianna (Figura 16) e em minissérie para a TV em 1981 (Figura 17), com direção de Walter Avancini, para se metamorfosear ainda em história em quadrinhos de Miguel Falcão, em 2009 (Figuras 18 e 19), e em desenho animado, com direção de Afonso Serpa, em 2010 (Figura 20).



Figura 16 - MIRANDA, Zelito. Referência eletrônica. Fonte: Frame do vídeo *Morte e vida severina*, 1977. Acesso em: 04 abr. 2023.



Figura 17 - AVANCINI, Walter. Referência de fonte eletrônica. Fonte: Frame do vídeo *Morte e vida severina*, 1981. Acesso: 04 abr. 2023.



Figura 18 - FALCÃO, Miguel. Referência eletrônica. Fonte: HQ de *Morte e vida severina*, 2009. Acesso em: 04 abr. 2023.



Figura 19 - FALCÃO, Miguel. Referência de fonte eletrônica. Fonte: HQ de *Morte e vida severina*. Capa. 2009. Acesso: 04 abr. 2023.



Figura 20 - SERPA, Afonso. Referência de fonte eletrônica. Fonte: Animação *Morte e vida severina*, 2009. Acesso: 04 abr. 2023.

Apesar de tão rica trajetória intermediária percorrida pelo texto, ano após ano, o que se vê é o “auto natalino” de João Cabral manter-se aderente à alcunha de **poema dramático**, ainda analisado à sombra da poesia crítica e da antilira que não cansam de exaltar o poeta em detrimento do dramaturgo.

3 A ENGENHARIA DO DRAMA SEVERINO

3.1 A DRAMATURGIA DO “NÃO” NA RETIRADA SEVERINA

A mim me coube um frade/ um pianista e um carroceiro./ Eu era um artista fracassado/ que correrá todos os bastidores/ vivia cansado como os cavalos dos que não são heróis/ serei um frade/ um carroceiro e um pianista/ e terei de me enforcar três vezes (MELO NETO, 2020, p. 22).

Logo nas primeiras linhas do “auto de natal” cabralino, a personagem Severino apresenta um problema a ser solucionado: são muitos os Severinos. É, pois, necessário salientar as características que possam distinguir este de outros tantos Severinos. Após apresentar alternativas que resolvem parcialmente a questão, na busca por individuação, a personagem convida o público a participar de sua jornada. Em outras palavras, a solução encontrada por Severino para identificar-se é contar com o testemunho do espectador.

Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra (MELO NETO, 2020, p. 171).

Analogamente é possível apresentar igual dificuldade em individualizar o termo “drama” assim como a sua adjetivação: dramática. O crítico Hans-Thies Lehmann faz a mesma indagação em seu conhecido *Teatro pós-dramático* (2007). Para o autor, distante da conceituação de conflito, de antagonismo dramático que se fará presente na maioria das teorias do drama, o uso cotidiano da linguagem “associa às palavras ‘drama’ e ‘dramático’ sobretudo uma atmosfera, uma

intensidade da excitação, do temor e da incerteza, mais do que uma determinada estrutura dos acontecimentos” (LEHMANN, 2007, p. 55). No entanto, se a linguagem cotidiana se apropria dos vocábulos da cena, esta, já não se contenta em ser mera imitação de ações humanas.

(...) o teatro dos anos 1980, no mais tardar, terá imposto a noção (...) de uma “ação abstrata”, de um “teatro formalista”, no qual o processo real da atuação toma o lugar do “espetáculo mimético”, a noção de que um teatro com textos líricos, em que não se ilustra quase nenhuma ou nenhuma ação, não mais constitui um “extremo”, mas uma dimensão essencial da nova realidade teatral. (...) [que] remove o drama orientado para a ação do centro estético do teatro — ainda que com isso (...) não o remova do seu centro institucional (LEHMANN, 2007, p. 56).

Sabe-se que o teatro é a arte da ação. Seu tempo é o agora, Seu espaço, o aqui, visto que a cena desenrola-se aos olhos do espectador em tempo real, ao vivo, e por isso mesmo, cada apresentação se torna única e o teatro se configura como uma arte efêmera. Sua composição complexa e inextricável não pode ser resumida como uma mera reunião de seus elementos. Desta forma, qualquer análise que se pretenda realizar exige a compreensão do teatro enquanto objeto polissêmico, que atua, simultaneamente, em diferentes níveis. Por isso, ao escrever um texto para teatro, ainda que se parta dos moldes mais tradicionais, sabe-se que a este se juntarão as concepções do coletivo de profissionais, diretor, atores, iluminador, cenógrafo, figurinista, etc., em ação colaborativa delimitada ou híbrida, a partir da qual se dará forma ao espetáculo.

O teórico Peter Szondi, em seu *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]* explica que “sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. (...) O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos” (SZONDI, 2003, p. 32). Novamente, no processo de escrituração, o autor do texto dramático

sabe que o espectador será mais um elemento a se juntar ao coletivo mencionado anteriormente. No papel de observador privilegiado, o espectador é colocado frente aos acontecimentos, e envolve-se conforme a ação se desenrola à sua frente, mas, também, na medida em que suas próprias narrativas pessoais são acionadas por aquela.

Ao adentrar no auditório para uma apresentação é comum ouvir-se o burburinho do público que dá seguimento às conversas iniciadas no *foyer*, enquanto acomoda-se em seu lugar. Ao soar do terceiro sinal, no entanto, um silêncio litúrgico se instala e de pronto, todos os presentes voltam seus olhares para um único ponto: o palco, muitas vezes chamado de “espaço sagrado”. A partir desse momento, tudo o que vier a acontecer dentro da caixa mágica se tornará importante e nada poderá ser perdido.

Os olhos e ouvidos de todos estão aguçados. A ansiedade e a expectativa estão instaladas no ar. O primeiro movimento, ruído, a primeira imagem que surge, darão pistas da história que será encenada. Intuitivamente, o público sabe que o espaço da cena é uma grande caixa de mistérios que aguardam para serem decifrados. É necessário estar atento aos detalhes — qualquer particularidade pode se tornar a chave de um grande enigma.

Os signos no teatro, raramente se manifestam em estado puro. O simples exemplo das palavras “eu te amo” acabou de dizer-nos que o signo linguístico é acompanhado frequentemente do signo da entonação, do signo mímico, dos signos do movimento, e que todos os outros meios de expressão cênica, cenário, vestuário, maquilagem, ruídos, atuam simultaneamente sobre o espectador, na qualidade de combinações de signos que se complementam, se reforçam, se especificam mutuamente, ou, então, se contradizem (KOWZAN In: GUINSBURG, 1988, p. 99).

Em virtude dessa variedade/ complexidade semiótica é que alguns teóricos levantam as dificuldades encontradas para a análise da arte do espetáculo e, motivo pelo qual, os estudos a respeito da semiologia da cena foram tardios se comparados aos de outras artes. Para o semiólogo Tadeusz Kowzan “A riqueza semiológica da arte do espetáculo explica, ao mesmo tempo, por que este domínio foi, de preferência, evitado pelos teóricos do signo. É porque riqueza e variedade querem dizer, neste caso, complexidade” (KOWZAN In: GUINSBURG, 1988, p. 98-99).

As dimensões e definições de texto ampliaram-se profundamente e não apenas todo e qualquer texto pode se prestar ao jogo cênico como mesmo a sua ausência pode fazê-lo. Ao tomar-se, porém, do texto dramático enquanto letra, vale a pena lembrar que sua escrita antecipa a encenação, ou seja, que se origina da prerrogativa de ser letra que será levada à cena, ainda que essa premissa não o torne um objeto inacabado. Segundo Jean-Pierre Ryngaert,

O texto de teatro tem o bizarro estatuto de uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo. Devido às suas origens reais ou míticas, à transmissão oral, a uma tradição de declamação, buscam-se nele ou atribuem-se a ele as virtudes particulares das palavras adequadas à boca (...) [e ainda mesmo] quando “não se fala” (ou não mais) às vezes é tão interessante como quando “se fala” (RYNGAERT, 1998, p. 29).

O termo drama fragmentou-se em um espectro de possibilidades, do épico grego ao de Bertold Brecht apenas as marcas gráficas foram mantidas, o século XX, pós-industrial e, em especial, o do pós-guerras, traz as marcas do fragmento, da fragilidade fronteira. O conceito da “arte da composição de peças de teatro” (PAVIS, 2005, p.113). parece não atender mais às possibilidades da palavra dramaturgia. A cena flerta com a diversidade e o híbrido se impõe (re)criando em

moto continuum. A primazia do texto como elemento principal do teatro, a quem a encenação deveria se submeter, irremediavelmente, como mera ilustração bem-feita do modelo apresentado, já não atende mais às necessidades da cena.

Da época pós-clássica à contemporânea, o teatro passou por uma série de transformações que, em face dos postulados de unidade, totalidade, reconciliação e sentido, afirmaram o direito do disparate, da parcialidade, do absurdo, do feio. (...) Nesse sentido, fala-se aqui renovadamente de teatro pós-dramático e definitivamente **não** em teatro que se encontra **além** do drama, sem relação alguma. Ele pode ser concebido muito mais como desdobramento e florescimento de um potencial de desagregação, de desmontagem, de desconstrução do próprio drama (LEHMANN, 2007, p. 69. Grifos do original.).

Segundo os estudos de Eder Rodrigues Silva acerca do histórico da dramaturgia, “paralelamente às transformações no campo da atuação, da encenação e da plasticidade, os modos de escritura também se modificaram de forma determinante” (SILVA, 2017, p. 17).

Na contemporaneidade, a emergência dos processos geradores, a contaminação entre todos os elementos constituintes, a superação da palavra (como único elemento do texto), a esfera espetacular e um novo conceito de escritura (e das novas formas de concebê-la), agregam indícios de que o trabalho do dramaturgo acontece numa perspectiva de trabalho plural e reconfigurada (SILVA, 2017, p. 48).

No entanto, o pesquisador chama atenção para o fato de que estas modificações também contribuíram para “(...) um certo recuo teórico sobre a dramaturgia enquanto objeto epistemológico, (...) e até dos escassos espaços de formação das universidades voltados para o campo dramatúrgico” (RODRIGUES, 2017, p. 17).

Pensar a dramaturgia como um espaço de experiência e o papel do dramaturgo como um articulador das potencialidades experienciadas neste espaço parece ser uma característica vigente do teatral atual, ou pelo menos, daqueles que tomam o percurso criativo como um território de experimentação dos próprios limites que as linguagens cênicas evidenciam. Mas não é tão natural que esta noção seja comumente discutida. Geralmente há muitas confusões em torno do eixo significativo que a própria palavra “dramaturgia” abarca, e, conseqüentemente, do papel que o seu profissional exerce (RODRIGUES, 2017, p. 31).

Às reflexões de Silva, juntam-se as lacunas percebidas durante as pesquisas para esta escrita, no que diz respeito ao apagamento de grupos e autores, textos e encenações, apontando para a necessidade de um urgente revisitar da historiografia do teatro brasileiro do século XX, de maneira a restituir-lhe as contas ausentes que, uma vez recolocadas em seus devidos lugares, por certo revelarão uma outra e nova história.

Ao longo dos capítulos anteriores, buscou-se reconstruir os passos de João Cabral e de sua escritura de *Morte e vida severina*, por entender que os rastros deixados pela historiografia oficial, além de não fazerem jus a ambos, haviam se cristalizado, muitas vezes de maneira deturpada, especialmente, em virtude da indústria de preparatórios para as grandes avaliações existentes no país.

Reconhece-se, no entanto, que se João Cabral não pode ser caracterizado como um diletante da escrita dramatúrgica, tampouco se pode esquecer que não era ele, um homem de teatro no sentido *stricto*. Sua escrita na seara do drama exigiu um reunir de leituras, pesquisas, vivências e lembranças, ancoradas em pontos, assim no tempo como no espaço, no traçar de uma jornada entre 1937 (aproximação ao grupo de Willy Lewin) a 1955 (ano de conclusão da escrita do seu “auto natalino”).

Embora, mergulhado em seu tempo e em conexão com uma grande gama de pensadores e artistas, não há nada a apontar para uma participação militante nas grandes discussões e transformações da cena brasileira que se impuseram, mais expressamente, a partir da década de 1960.

O próprio fato de João Cabral elaborar seu “auto natalino” a partir de uma solicitação, aponta para o recorte de uma proposta de encenação ancorada, ainda, na propositura da letra e, desta, como ponto de partida para a materialização da cena. Nesse sentido, tomando-se por referência a peça *O boi e o burro a caminho de Belém*, escrita pela diretora de O Tablado, no ano anterior à sua encomenda ao poeta pernambucano, fica claro que o texto do “auto pernambucano” de João Cabral chocava-se com a proposta de encenação da autora de *Pluft*. Tal constatação, no entanto, não invalida o fato de que temos um texto, previamente escrito, com claras intenções de ser levado à cena e que, portanto, carrega em si aquilo que João Cabral entende ser um texto dramático.

É pois, nas fronteiras desse período (1937-1955), ancoradas na ideia de que a escrita de um texto pensado para a cena (como no caso de *Morte e vida severina*), “existe com todos os seus traços estruturais antes de estarem criados os demais componentes da estrutura teatral” (VELTRUSKI, In: GUINSBURG, 1988, p. 164), que se buscam os pontos de convergência, os pequenos faróis que auxiliem a entender as escolhas e referenciais com os quais João Cabral irá erguer a arquitetura dramática do “auto dos Severinos”. Suas leituras, suas pesquisas, os contatos com os profissionais de teatro, as anotações deixadas em seu projeto de escrita do “auto” *A casa de farinha*, todo e qualquer vestígio, serviram como peças desse inventário a revelar as digitais da dramaturgia cabralina.

Assim, para o objetivo que aqui se estabelece, considerando a necessidade

da inclusão de João Cabral entre os dramaturgos brasileiros do século XX e tendo escolhido *Morte e vida severina* como testemunha-chave para esta inclusão, optou-se por demarcar a fronteira do texto dramaturgico, neste estudo, como aquele que se impõe sobre o papel com a intenção prévia de levá-lo à cena, independente da mancha que deixa sobre o sulfite, (ou a tela). Defende-se assim, para estas linhas, não as marcas gráficas que passaram a constituir o “auto pernambucano” a partir de sua publicação e que o transformaram em texto “para ser lido em voz alta”, mas, as da sua gênese primeva que o legitima e lhe restitui a identidade de “texto escrito para ser encenado”.

Jean-Pierre Ryngaert em seu *Introdução à análise do teatro* (1995) aponta para a escolha do título como uma primeira referência para que o leitor perceba o projeto do autor:

(...) Na prática, o título nos interessa como ‘primeiro sinal’ de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio (...) O mesmo se passa com o gênero da obra, cuja indicação segue-se em geral ao título (RYNGAERT, 1998, p. 24-25).

A partir desta premissa, temos no título *Morte e vida severina*, a descrição resumida do enredo da peça: o trajeto que se estabelece no arco morte-vida, sendo ambas, severinas. O estranhamento se estabelece na inversão do processo biológico, de vida-morte para morte-vida. O vocábulo utilizado como adjetivo “severina”, que, a princípio, parece apenas indicar sua ligação com o nome próprio, na verdade, antecipa uma condição de existência que será apresentada ao longo da peça. João Cabral acrescenta, ainda, o subtítulo “um auto de Natal pernambucano”, a informar que a história da tradição cristã sobre o nascimento do menino-deus será ambientada com as referências daquele estado nordestino.

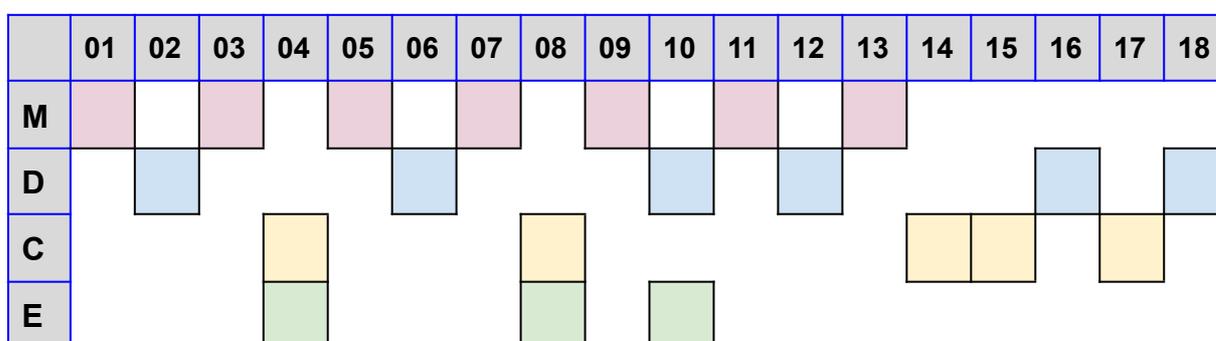
Distribuído em um total de 18 Quadros, o texto de *Morte e vida severina* pode ser dividido em duas partes: a que compreende a travessia de Severino da Serra da Costela até o Recife, chamado de “auto da morte”, que compreende os Quadros 01 a 12, e o “auto do nascimento”, que inicia-se a partir do Quadro 13 e se estende até o final da peça. Outra divisão pode ser realizada a partir do espaço que se distribui do Sertão pernambucano, passa pela Caatinga, Zona da Mata e culmina no litoral, na cidade do Recife. Uma terceira divisão pode ser realizada tomando-se das alternâncias entre os monólogos e diálogos que constituem a estrutura do texto. No entanto, acrescenta-se a estes, os instantes nos quais a personagem Severino se coloca na posição de espectador da cena e os que há a presença de um coro conduzindo a encenação em fala uníssona. Veja-se as divisões na tabela abaixo:

AUTO DA MORTE			
QUADRO 01	Sertão pernambucano	Monólogo de Severino	Apresentação da personagem principal, o problema da seca e das dificuldades de sobrevivência, situação compartilhada por muitos da região. Informa a decisão de migrar em busca de melhores condições. Início da peça.
QUADRO 02		Diálogo entre Severino e os “Irmãos das almas”	Encontro com os “Irmãos das almas” que levam um “defunto à sua morada”. Primeiro encontro com a temática da morte. Morte matada, motivada por questões de terra.
QUADRO 03	Caatinga	Monólogo de Severino	O retirante informa que o rio Capibaribe, que escolheu por guia, às vezes seca, dificultando continuar o caminho na direção correta. O rio também morre.
QUADRO 04		Coro X homem Severino como espectador	Severino chega a uma casa onde acontece um velório. Terceiro encontro com a morte. Dualidade entre os versos cantados para o morto pelo coro dos que estão dentro da casa e a paródia cantada por um homem, do lado de fora.
QUADRO 05		Monólogo de Severino	O retirante está cansado. Reflete sobre os encontros anteriores e resolve arrancar uma ocupação enquanto descansa da

			viagem.
QUADRO 06		Diálogo entre Severino e a “mulher da janela”	Severino conversa com uma mulher que está na janela. Um novo embate é estabelecido. Enquanto Severino apresenta todas as tarefas que pode desempenhar, a mulher informa que “apenas os roçados da morte compensam aqui cultivar”.
QUADRO 07	Zona da Mata	Monólogo de Severino	O retirante se anima com a mudança da paisagem. Reflete sobre a possibilidade de interromper a jornada, visto não ser necessário estendê-la até Recife, uma vez que “a terra se faz mais branda e macia/ quanto mais do litoral/ a viagem se aproxima”.
QUADRO 08		Coro canta e acompanha o enterro Severino como espectador	Severino acompanha o enterro de um lavrador. Os versos são cantados pelo coro dos que acompanham o enterro. O tom é de que, agora, na morte, o lavrador terá direito ao descanso e à terra.
QUADRO 09		Monólogo de Severino	Severino reflete que embora a mudança de cenário, as condições de vida permanecem severinas. Com receio de desanimar, resolve acelerar o passo e chegar logo ao seu destino.
QUADRO 10	Litoral	Diálogo entre os coveiros Severino como espectador	Ao chegar ao Recife, o retirante encosta-se ao pé de um muro para descansar, sem saber que é o muro de um cemitério. Escuta a conversa entre dois coveiros que discorrem sobre as diferenças sociais que permanecem mesmo na morte, visto que há o cemitério dos ricos e o dos pobres. Falam, ainda, sobre “esse povo lá de riba/ de Pernambuco, da Paraíba/ (...) [que] vêm é seguindo o próprio enterro”.
QUADRO 11		Monólogo de Severino	Impressionado com a conversa dos coveiros, Severino se aproxima do cais do rio Capibaribe e pensa em suicídio.
QUADRO 12		Diálogo entre Severino e Mestre Carpina	Mestre Carpina se aproxima e Severino procura saber do recém-chegado informações sobre o rio, ainda com as ideias suicidas.
AUTO DO NASCIMENTO			
QUADRO			Único monólogo que não é de Severino.

13	Litoral	Monólogo da “mulher” que anuncia o nascimento	Uma mulher vem anunciar o nascimento do filho de Seu José. Quadro que marca o início do “auto do nascimento”. Severino permanece “de fora [dos festejos], sem tomar parte de nada”, até o último quadro.
QUADRO 14		Coro canta louvores ao recém-nascido	Os moradores dos mocambos saúdam a chegada do recém-nascido descrevendo que tudo ao redor festeja o acontecimento
QUADRO 15		Coro entrega presentes para o recém-nascido	Os vizinhos compartilham seus poucos bens com o menino que acaba de nascer
QUADRO 16		Diálogo entre as ciganas	Duas ciganas se alternam para revelar o destino que aguarda o recém-nascido
QUADRO 17		Coro exalta as qualidades do recém-nascido	Os vizinhos cantam a formosura e beleza do menino recém-chegado
QUADRO 18		Diálogo entre Mestre Carpina e Severino	Mestre Carpina retoma a conversa interrompida pela notícia do nascimento de seu filho e diz para Severino que a própria vida respondeu a sua pergunta se valia saltar da ponte e da vida: mesmo quando é uma vida severina, o brotar de uma nova vida é sempre um espetáculo.

A partir da tabela acima, é possível vislumbrar a distribuição das falas e sugerir um possível planejamento de João Cabral, na distribuição de espaços, personagens e linhas dramáticas. Embora no quadro 10 haja uma pequena variação, é possível perceber a divisão presente na composição a separar o “auto da morte” e o “auto do nascimento”. Veja-se o gráfico abaixo:



M = monólogo; D = diálogo; C = coro; E = Severino como espectador

Uma observação importante a se fazer, é o fato de que, segundo escrito no texto, Severino “esteve de fora, sem tomar parte de nada”, durante os festejos do nascimento do filho de Mestre Carpina. Entende-se, neste caso, que o autor deixou a cargo da encenação a decisão de manter ou não o retirante como espectador. Por esse motivo, optou-se por não marcar a presença de Severino nestes quadros.

Em muitas entrevistas concedidas pelo escritor, bem como em diversas publicações de *Morte e vida severina*, é recorrente que, as referências utilizadas por João Cabral para a escrita da “retirada de Severino”, foram recolhidas do cancionero popular, dos estudos do folclorista Pereira da Costa, assim como textos e modelos utilizados pela literatura ibérica. Porém, é importante demarcar que todas estas informações restringem-se, de certa maneira, a como João Cabral elaborou o conteúdo de seu “auto”, mas, nenhuma delas esclarece os passos para o construto da forma escolhida pelo dramaturgo.

Não é demais recordar que João Cabral havia acompanhado os ensaios e a temporada de *A sapateira prodigiosa*, texto que traduziu para O Tablado no ano anterior (1953) e que, portanto, conhecia a proposta do grupo, bem como seu processo de construção da cena. Mas, na experiência com o texto de Garcia Lorca o exercício de João Cabral era o do tradutor, função muito diversa da que lhe é exigida para a escrita do “auto natalino”.

Infelizmente, não há um único lugar que reúna os acervos de João Cabral. Seu material encontra-se pulverizado, parte na Fundação Rui Barbosa, parte na Academia Brasileira de Letras, algumas peças leiloadas e, portanto, perdidas em parte, espalhadas em sebos que, muitas vezes, desconhecem o valor agregado. A ausência de um estudo dos seus originais, impossibilitado durante a realização desta dissertação, é outro fator complicador para a garantia de uma investigação

mais robusta. Desta forma, muito do que aqui foi levantado é resultante de informações subsidiárias. É nessa tentativa de reconstituição que se busca conectar as peças desse quebra-cabeças e, não raro, utiliza-se do improvisado para suprir as inúmeras lacunas das peças ausentes, talvez, perdidas para sempre.

Sabe-se, em virtude de algumas entrevistas concedidas, que João Cabral, na adolescência, teve acesso à obra completa de Luigi Pirandello, assim como, já adulto, em retorno ao Brasil, traduziu uma peça de Calderón de La Barca e outra de Federico Garcia Lorca. Sua proximidade com Hermilo Borba Filho, Eros Martim Gonçalves e Aníbal Machado, são, igualmente, pontos de contato do fazer teatral sem, contudo, fornecer elementos suficientes para que possam ancorar as marcas da dramaturgia cabralina.

Neste cenário, ao tomar-se por referente o *modus operandi* com o qual trabalhava a sua poesia e pelas entrevistas que concedeu a respeito, sabe-se que, para construção de seu “auto de Natal”, João Cabral partiu de pesquisas, reuniu anotações e ideias em fichários que foram então revisitados algumas vezes até que o resultado estivesse em condições de servir de ponto de partida para os ensaios, a partir dos quais, intencionava lapidar o texto. Embora os ensaios nunca tenham acontecido, a informação deixa claro que João Cabral entendia que seu texto seria o ponto de partida para o processo de encenação.

A mesma metodologia descrita acima para a escrita de *Morte e vida severina*, encontra-se registrada nas anotações de seu “auto” inacabado, *A casa de farinha*. Para sua elaboração, João Cabral reúne diferentes textos e pesquisas, sobre o universo ao qual pretendia ambientar sua peça, como informações sobre a Sudene, sobre o funcionamento da fábrica de farinha de Pumaty. Valiosas são, no entanto, as anotações a especificar a relação das personagens, seu perfil, inclusive

psicológico, os instantes alternados de otimismo e pessimismo que demonstrarão, os clímaxes etc. Curiosas e, sob certos aspectos reveladoras, são as anotações em que registra suas escolhas comparando-as com aquelas que estabeleceu para escrever seu “auto de Natal”:

— Importante: os choques serão entre raspadoras e raladores: eles farão dois climaxes tese-antítese (um antes da chegada do prensador outro depois). O choque quebrador forneiro é o final: intenso, mas curto, como o **diálogo Carpina x Severino**. (MELO NETO, 2013, p. 48. Grifos meus.).

Notas sobre teatralidade (escolhas a evitar)

— Buscar formas em teatro tem de ser buscar cenas. Mas sendo tudo nessa peça passado numa casa de farinha, com gente trabalhando, não é possível ação, propriamente. As cenas são os choques, as situações de choque que se armam, as discussões. As cenas se expressarão pelas palavras (no mesmo sentido em que o **encontro com a mulher na janela, o enterro no canavial e outros no Auto de Natal**) (MELO NETO, 2013, p. 72. Grifos meus.).

— A casa de farinha não tem a dramaticidade-viagem, fácil, do **Auto de Natal**. A dramaticidade dela tem de ser construída na base:

1 - da expectativa (criada pela conversa e referências à entrada dos carregadores).

No **A. de Natal a surpresa não precisava ser criada**.

2 - das discussões (as discussões): estas terão de ser muito mais fortes do que no **auto (aliás, no auto não há discussões, há conversas: a única discussão, e fraca, é Carpina x Severino)**. Agora as discussões têm de ser brigas (MELO NETO, 2013, p. 72. Grifos meus.).

Embora o objeto de estudo destas linhas não seja *A casa de farinha*, as transcrições acima, assim como as informações sobre a escrita de *Auto do frade*, auxiliam no sentido de apontar o *modus operandi* de João Cabral, um pouco das razões de suas escolhas, assim como seu entendimento sobre a escrita dramática. Nos estudos acerca do “auto” sobre os últimos instantes de vida do carmelita, Níobe Peixoto (2001), após apresentar um rol extenso de poemas, epígrafes, títulos e

citações que, de algum modo, dialogam com as personagens e/ou com o ambiente teatral, passa a elencar os aspectos historiográficos e mitológicos ligados ao protagonista, frei Caneca.

Relevante também destacar que, para a escrita de seu último Auto, João Cabral reproduz, em suas anotações, alguns trechos de *Dionysos suivi de l'amateur de théâtre*, de Pierre-Aimé Touchard, (lançados em Paris, respectivamente em 1938 e 1952)⁴⁴ não tendo sido possível identificar, no entanto, se o autor utilizou o mesmo referencial para a escrita de *Morte e vida severina*.

P.A. Touchard

“...au théâtre, Intérêt d'une action n'existe jamais en cette action même, mais dans la projection des caractères des conséquences virtuelles de cette action sur l'avenir”.

— “le mouvement théâtral réside à la fois dans l'évolution des situations et des caractères et dans le mouvement physique des personnages sur le plateau” (MELO NETO, 2013, p. 86).

Embora hipotéticas, algumas conexões entre a teoria apresentada por Touchard nas obras supracitadas e a estrutura de *Morte e vida severina*, parecem apontar para uma possibilidade bastante concreta de que a obra do teórico francês já há algum tempo marcava o seu território, se não na estante, muito provavelmente, nas leituras de João Cabral.

Recorda-se que sua intimidade com a literatura francesa inicia-se na adolescência, com a biblioteca de Willy Lewin. Ademais, a cidade do Recife recebeu grande influência da cultura francesa⁴⁵, a exemplo da arquitetura do Teatro Santa

⁴⁴ Sabendo-se que a publicação brasileira data de 1978 e que as anotações de João Cabral estão em francês, deduz-se que seu exemplar era da publicação original.

⁴⁵ Ver *À Francesa: A Belle Époque do comer e do beber no Recife*, de Federico Toscano. Editado pela Companhia Editora de Pernambuco - CEPE, em 2014.

Isabel, cujo projeto foi assinado pelo engenheiro Louis Lèger Vauthier, além da cidade ser uma das portas de entrada, no Brasil, das companhias teatrais vindas daquele país, antes de seguirem para suas turnês no Rio e em São Paulo.

Entretanto, são nas marcas esculpidas no próprio “auto cabralino” que encontram-se os pontos de ligação que permitem sugerir, ainda que hipoteticamente, uma certa ascendência de Touchard sobre a escrita dramática de João Cabral. Um ponto de convergência aparece de início: a escrita em versos.

No capítulo nove, intitulado de “O estilo”, o teórico francês dedica algumas páginas a analisar as transformações do teatro francês que, segundo o autor, teria entrado em decadência a partir do início do século XVIII, abandonando suas leis em favor das demandas da atualidade, o que lhe ocasionou a perda de um estilo que, em suas palavras seria “o bloco das qualidades de pensamento e de forma que permitem à obra de arte ter sua personalidade autônoma, independente das contingências da vida cotidiana” (TOUCHARD, 1978, p. 80).

Em sua análise, o teórico passa por nomes como Racine, Claudel e Giraudoux, Victor Hugo e Corneille, fala do abandono da unidade aristotélica, defende a existência de uma “língua do teatro” na qual, o uso de versos receberia tratamento divergente do que é elaborado na poesia. Fala dos dramaturgos que o usaram como dos que o abandonaram.

Se defendemos o teatro em verso, não será, pois, de modo algum em nome de uma poesia verbal ou puramente lírica, mas em função da poesia dramática cujo domínio está tanto na ação e na encenação quanto no estilo literário. O verso é aqui apenas o instrumento mais eficaz para ajudar a evocar um universo teatral. Naturalmente, esse *verso teatral* não é necessariamente o alexandrino e não exige também o apoio da rima. O verso de Claudel ou o de Péguy oferecem a mesma impressão de densa solidez e de exaltação da linguagem cotidiana. E seria abusar de uma aparência superficial chamar prosa ao estilo de Giraudoux em *Guerra de Tróia (...)* (TOUCHARD, 1978, p. 90).

Ao analisar a defesa de T. S. Eliot sobre a poesia como a linguagem ideal para o teatro, Peixoto (2001) compara a proposta do escritor com a escrita do *Auto do frade*, identificando pontos de convergência, mas, também, divergentes:

Apenas partes do discurso de Eliot podem ser aproveitadas na leitura do *Auto do frade*, discurso poético, discurso dramático e discurso social e histórico. Eliot, em *Muder in the Cathedral*, volta às origens rituais do drama, com a finalidade de provar a excelência do verso para o teatro e destacar o papel deste, enquanto catalisador social. João Cabral, quando recorre ao auto, apenas se utiliza de uma forma dramática medieval, que se ajusta a uma realidade específica e, ao mesmo tempo, aponta para realidades universais (PEIXOTO, 2001, p. 71).

Sobre a aproximação do texto de João Cabral à escrita de Federico Garcia Lorca, a autora aponta que “o enfoque poético diferente dos dois criadores não impede que eles se encontrem na dimensão da universalidade em que seus poemas dramáticos os colocam” (PEIXOTO, 2001, p.72). Desta forma, Peixoto conclui o capítulo reforçando a escolha de João Cabral pela forma dramática do “auto”,

(...) em função da opção estética que privilegia o verso, realidade racional para o poeta. Aqui, ele recorre a fatos e personagens exemplares para realçar seu modo de escrever e, ao mesmo tempo, apresenta uma situação objetiva e problematizante, que anseia por uma comunicação direta com a coletividade. Estamos falando da linguagem poética e teatral; de diálogos (PEIXOTO, 2001, p. 76).

Ao informar sobre a composição de *Morte e vida severina*, João Cabral também refere-se a não ser plausível ouvir alexandrinos da boca de um retirante. Explica ainda que, ao escrever para o povo, utiliza-se do romanceiro popular com o qual este já está adaptado.

Trata-se de **uma peça** destinada ao povo. O verso utilizado só podia 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. (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 106. Grifo meu.).

Em uma entrevista ao Jornal O Estado de São Paulo, em 1986, João Cabral comenta sua escolha para as falas de Frei Caneca e do povo em *Auto do frade*, demonstrando suas concepções e conhecimentos a respeito do uso dos versos.

(...) Para nós ibéricos, espanhóis, portugueses, hispano-americanos, brasileiros, o verso espontâneo é o de 7 sílabas. Para o francês o verso popular é o de 8 sílabas. Para o ouvido brasileiro o verso de 8 sílabas, sobretudo se você não acentua na quarta sílaba, soa como prosa. (...) De forma que eu procuro fazer o verso o mais próximo da prosa possível. (...) Você veja no *Auto do frade*. O frei Caneca fala em 7 sílabas, mas quando o povo está falando na rua, muda para 8 (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 96).

Outra aproximação curiosa entre Garcia Lorca e o “auto cabralino” é o fato de em *A sapateira prodigiosa*, texto traduzido por João Cabral para O Tablado cerca de um ano antes da escrita de *Morte e vida severina*, também iniciar com um prólogo, ainda que tenham objetivos completamente diversos. Enquanto Garcia Lorca escolhe o autor-personagem para falar “(...) dirigindo-se à plateia não só para lhe expor o tema, mas para tecer uma crítica, com nuances de humor, à relação que alguns dramaturgos estabelecem com seu público” (POLIDORO, 2017, p. 22), João Cabral utiliza o prólogo de forma a apresentar a personagem e seu objetivo: “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai” (MELO NETO, 2020, p. 170).

Polidoro (2017) ainda recorda que a presença do autor como personagem é uma clara referência a Pirandello. Ademais, para a pesquisadora, Garcia Lorca imprime na personagem principal de sua peça, uma mensagem de resistência, que “lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca” (LORCA In: POLIDORO, 2017, p. 23), assim como, ainda que de maneira diversa, João Cabral fará com Severino.

Assim como em outras peças lorquianas — *Yerma*, por exemplo —, há em *La Zapatera Prodigiosa* uma denúncia da condição da mulher que carrega nos ombros o peso da imposição de uma nulidade, que a simples designação do personagem já indica: apesar de levar esse nome, a “Zapatera” não exerce tal função; quem a realiza é seu marido, e o que ocorre é uma extensão feita à esposa, como um apagamento de sua individualidade. A saída que se apresenta é a persistência na luta, que, no caso da “Zapatera”, se dá por meio da rebeldia, da “língua afiada” que não se contém diante de qualquer tentativa de moldar a jovem. Nesse sentido, Cabral demonstra frutificar a sua experiência como tradutor de *La Zapatera*, na medida em que posteriormente seu *Morte e Vida*, ainda que o tom usado e a opressão sofrida pelo personagem Severino sejam de outra ordem, carrega em si a mesma mensagem. Mais do que isso: em ambas as obras, o labor, o trabalho rústico ao qual os personagens, por sua condição social, estão associados, simboliza essa resistência (POLIDORO, 2017, p. 23-24).

Retornando ao livro de Touchard, ainda no capítulo nove, intitulado de “O estilo”, o teórico francês trata da figura do encenador, apontando para a transição do encenador “pedagogo” e o “animador”. Enquanto aquele atuava como formador de atores, este apenas utiliza-se dos atores que estão à sua disposição. Na sequência, o teórico passa a tratar das transformações do cenário e defende que este deve estar a serviço da ação, sendo concebido a partir de cada peça e, por isso, não deve se submeter meramente aos avanços das inovações. Destaca ainda que o cenário se restringe aos painéis, telas ou mobiliários dispostos em cena. Para o teórico,

(...) elemento essencial da encenação, [o cenário] não pode preencher seu papel a não ser contendo-se em limites precisos (...) Ele [o cenário] começa lá onde o estilo literário e o ator são impotentes para dar, com o necessário vigor, a indicação do lugar em que se passa a ação” (TOUCHARD, 1978, p. 94).

Nesse sentido, assevera o teórico:

O cenário de tela e papelão não passa da parte material, mais grosseiramente sensível do verdadeiro cenário de uma peça. Há também o (..) cenário verbal, o cenário fornecido pelas palavras; há o cenário dos gestos e das evoluções dos atores; há o cenário das fisionomias; há, enfim, o cenário musical (TOUCHARD, 1978, p. 95).

A partir deste entendimento e ao considerar que João Cabral conhecia as ideias de Touchard quando da escrita de seu “auto de Natal”, pode-se compreender perfeitamente porque o espaço em *Morte e vida severina*, embora percorrendo um longo caminho geográfico, não se torna um problema para a encenação. Ademais, é possível reconhecer em alguns trechos da peça cabralina as alusões ao que Touchard chama de cenário verbal, qual seja aquele erguido por meio das descrições enunciadas “(...) pelas personagens, do lugar onde se encontram, e que se torna, não apenas supérflua como perigosa para o encenador, qualquer tentativa de realizar (...), com precisão” (TOUCHARD, 1978, p. 95).

Veja-se os exemplos na tabela a seguir:

Quadro	Trecho com referência ao espaço (cenário):
1 - Apresentação de Severino e de sua retirada	(...) é o Severino da Maria do Zacarias, lá da Serra da Costela, limites da Paraíba (...) serra magra e ossuda em que eu vivia.
2 - Encontro com os Irmãos das Almas	— (...) E de onde que o estais trazendo, irmãos das almas, onde foi que começou a vossa jornada? — Onde a Caatinga é mais seca, irmão das almas, onde uma terra que não dá nem planta brava. — (...) E onde o levais a enterrar, irmãos das almas, com a semente do chumbo que tem guardada? — Ao cemitério de Torres, irmão das almas, que hoje se diz Toritama de madrugada. — E poderei ajudar, irmãos das almas? Vou passar por Toritama, é minha estrada.
3 - O rio seca e o retirante não sabe por onde seguir	(...) ouço somente à distância o que parece cantoria. Será novena de santo, será algum mês de Maria; quem sabe até se uma festa ou uma dança não seria?
7 - O retirante chega à Zona da Mata	Bem me diziam que a terra se faz mais branda e macia quanto mais do litoral a viagem se aproxima. Agora afinal cheguei nessa terra que diziam. (...) Mas não avisto ninguém, só folha de cana fina; somente ali à distância aquele bueiro de usina; somente naquela várzea um banguê velho em ruína. (...) e aquele cemitério ali, branco na verde colina, decerto pouco funciona e poucas covas aninha.
11 - O retirante se aproxima do cais do Capibaribe	Nunca esperei muita coisa, é preciso que eu repita. Sabia que no rosário de cidades e de vilas e mesmo aqui no Recife ao acabar minha descida, não seria diferente a vida de cada dia. (...) E chegando, aprendo que, nessa viagem que eu fazia, sem saber desde o Sertão, meu próprio enterro eu seguia.

A partir dos exemplos acima é possível identificar o cenário verbal, em acordo com o entendimento de Touchard, a apresentar o espaço físico no texto de João Cabral, sendo este ora o lugar onde as personagens se encontram, ora de onde partem ou para onde se destinam, podendo informar, ainda, um espaço psicológico, uma atmosfera na qual se revelam os sentimentos das personagens.

Ryngaert (1995) esclarece que os textos dramáticos são organizados em partes e que a nomeação destas

(...) remete já a uma estética. Na prática tradicional fala-se em atos, ritualmente cinco para a tragédia e a tragicomédia, três para a comédia (...) divididos em cenas, de acordo com as entradas e saídas das personagens. A partir do século XVIII, os dramaturgos falam às vezes em *quadros*, referindo-se assim a uma concepção pictórica da cena, a uma unidade obtida pela criação de uma atmosfera diferente de cada vez (RYNGAERT, 1995, p. 25).

Retomando a tabela acima, pode-se perceber a presença de adjetivos aos espaços, como possibilidades de diálogo com as explicações de Ryngaert, como nos exemplos “serra magra e ossuda em que eu vivia” e “onde a caatinga é mais seca (...) e a terra não dá nem planta brava”, que instalam a atmosfera de desolação ou como a descrever uma tela, uma pintura em “Mas não avisto ninguém, só folha de cana fina; somente ali à distância aquele bueiro de usina; somente naquela várzea um banguê velho em ruína (...) e aquele cemitério ali, branco na verde colina, decerto pouco funciona e poucas covas aninha”.

Outro ponto de convergência entre o pensamento do teórico francês e a escrita dramaturgical de João Cabral é quanto ao entendimento de cena. Ao discorrer sobre a existência e a necessidade de uma técnica no teatro, Touchard acrescenta o “movimento aos outros três [elementos] (palco-diálogo-atores), em

geral admitidos como constitutivos do fenômeno teatral” (TOUCHARD, 1978, p. 123). Para o teórico, “(...) o movimento teatral reside, ao mesmo tempo, na evolução das situações e caracteres e no movimento das personagens no palco” (TOUCHARD, 1978, p. 124). Para ilustrar sua teoria, compara o tratamento de alguns elementos no romance, no cinema e no teatro.

A existência da *cena*, determinada unicamente pela entrada ou saída das personagens, é um fenômeno especificamente próprio do teatro (...) no romance o movimento evolui no tempo, de forma que as mudanças de capítulo são determinadas pelas mudanças de data ou hora; — no cinema, ele evolui no espaço e as mudanças de plano ou de focalização são determinadas pelas mudanças de lugar ou, no interior de um mesmo lugar, pela aproximação ou distanciamento da objetiva. Enquanto isso, no teatro, o movimento evolui com a *chegada ou partida das personagens*, com sua presença ou ausência (TOUCHARD, 1978, p. 124. Grifo do original.).

Nas anotações de *A casa de farinhas*, percebe-se que João Cabral usa esta mesma ideia como método. Na sequência do manuscrito, após escrever seis páginas sobre o enredo principal e algumas possibilidades que poderá usar no desenrolar da peça, o dramaturgo pernambucano inicia suas anotações a respeito do cenário, enumera as cenas a partir da entrada das personagens “— 1. carregadores entram e trocam notícias entre si. / 2. raspadeiras entram e pedem notícias: carregadores saem” (MELO NETO, 2013, p. 42), a seguir, indica o movimento da linha dramática que será desenhado na sequência das cenas (Figura 21).

17.9.966

1 – as raspadoras	
2 – as raspadoras os carregadores) anúncio pessimista?
3 – as raspadoras sós	
4 – as raspadoras os raladores] 1º climax
5 – as raspadoras os raladores os carregadores) anúncio otimista
6 – as raspadoras os raladores o prensador] 2º climax
7 – os carregadores as raspadoras os raladores o prensador) anúncio pessimista (quiproquó que dá lugar a optimismo?)
8 – as raspadoras os raladores o prensador o quebrador	
9 – as raspadoras os raladores o prensador o quebrador o forneiro] 3º climax
10 – as raspadoras os raladores o prensador o quebrador o forneiro os carregadores) anúncio do fato real (que esclarece o quiproquó)
11 – o forneiro	

Figura 21 - Transcrição digitada do manuscrito *A casa de farinha*. Fonte: MELO NETO, 2013, p. 46).

Relevante citar que nas anotações de João Cabral há várias indicações de aprofundamentos e revisões, bem como trechos tachados, demonstrando as alterações nas decisões do escritor conforme avançava em seus estudos.

A respeito da aproximação do “auto natalino” de João Cabral aos escritos por Gil Vicente, Maria Accioly Moura (2006) chama atenção para a caracterização das personagens a partir de tipos populares, “como o retirante Severino, protagonista da peça; a mulher da janela, as mulheres que cantam excelências, os

coveiros, os moradores do mangue” (MOURA, 2006, p. 53). No entanto, enquanto o dramaturgo português utiliza do humor e da sátira, o pernambucano constrói seu discurso sob a égide da crítica e da reflexão.

A força dos temas [em *Morte e vida severina*] não permite um humor exacerbado como ocorre em alguns autos vicentinos. Há, portanto, uma crítica que desperta o leitor/espectador, levando-o a uma tomada de consciência e incitando-lhe o desejo de mudanças urgentes nas políticas sociais do Brasil (MOURA, 2006, p. 54).

Salienta, ainda, a pesquisadora que o texto de João Cabral ora dialoga com a estrutura litúrgica dos autos medievais, ora deles se desvincula, para aderir aos modelos populares que se fixaram no Brasil, especialmente na região Nordeste, em forma de folguedos como o pastoril e a lapinha. Nesse sentido, lembra a autora que, a análise de *Morte e vida severina* a partir da leitura de um “auto dentro de um auto”, tem sido aceita desde sua propositura por Benedito Nunes, sendo o primeiro estudado como o “auto da morte”, que se estende pela peregrinação de Severino desde a Serra da Costela até sua chegada ao Recife, e o segundo, o “auto natalino” por excelência, com suas referências teológicas, iniciado a partir da anunciação do nascimento do filho de Mestre Carpina até o final da peça.

A partir da interrupção do diálogo entre Severino e Mestre Carpina, a estrutura das falas se modifica, “Severino se retira da ação da qual é protagonista e passa a presenciar uma outra – a comemoração do nascimento – representada para ele e para o leitor/espectador como um auto de Natal” (MOURA, 2006, p. 46).

Os moradores do mangue representam a visita dos pastores ao estábulo de Belém, trazendo as ofertas, os louvores, os pedidos de bênção, entoados por meio das loas e das jornadas. As loas cantadas pelos vizinhos lembram os pastoris que comemoram o nascimento de Cristo, porém com traços muito fortes de exaltação

do espaço ocupado pelos moradores do mangue, como também da natureza. Nessa passagem das loas e das jornadas evidenciam-se os traços líricos da obra, marcados pela linguagem poética (MOURA, 2006, p. 81-82).

É curioso destacar a escolha de João Cabral em colocar Severino como assistência durante a representação do “auto do nascimento”, deslocando a função de protagonista, a qual exerceu no percurso do desenrolar do “auto da morte”. Mais uma vez, é por meio de entrevista concedida pelo autor que chega a informação de que, originalmente, Severino não retoma mais a encenação a partir do início do “auto do nascimento”. O diálogo final entre o retirante e Mestre Carpina é resultado da alteração realizada para a encenação do TUCA e, posteriormente, acolhida pelo autor.

ÚLTIMA FALA DE SEVERINO:

— 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? (MELO NETO, 2020, p.197).

[...]

ÚLTIMO QUADRO: O CARPINA FALA COM O RETIRANTE QUE ESTEVE DE FORA, SEM TOMAR PARTE DE NADA

— 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,
ainda mais quando ela é esta que vê, Severina

mas se responder não pude à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu com sua presença viva.
E não há melhor resposta que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio, que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma, teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena a explosão, como a ocorrida;
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão de uma vida Severina (MELO NETO, 2020, p.
203-204).

Por certo que, todos os itens aqui levantados não esgotam as possibilidades de conexões e informações a revelar, ainda que hipotética e subsidiariamente, o processo de composição da escrita dramaturgical cabralina. Contudo, entende-se que, estes, atendem aos objetivos bem como ao espaço/tempo deste estudo, especialmente encarado como preliminar por tudo o que já foi anteriormente mencionado.

Dos caminhos apontados para esta jornada, resta, no entanto, em diálogo com o descrito no primeiro capítulo, investigar os elementos mitológicos presentes em *Morte e vida severina*, item ao qual será dedicado o subcapítulo a seguir e, o último destas linhas.

3.2 EDUCAÇÃO PELO MITO NA DRAMATURGIA SEVERINA

*Sempre pensara em ir/ caminho do mar./ Para os bichos e rios/ nascer já é
caminhar. Eu não sei o que os rios/ têm de homem do mar;/ sei que se sente o
mesmo/ e exigente chamar (MELO NETO, 2020, p. 117).*

João Cabral buscou fugir do lirismo, de uma poesia onde o sentimento do poeta fosse o centro de sua poesia. Como antídoto, investiu em uma poesia crítica

da realidade, em uma poesia concreta (factual), em uma poesia que pudesse despertar o leitor. Ao escolher a materialidade, construiu um discurso imagético que fala das realidades que o cercavam, mas, também que o atravessavam.

O homem terá sempre duas formas de linguagem: a matemática, da ciência, que é racional; e a afetiva, que não é só da poesia, mas também da música e das outras formas de expressão. Ela serve para compensar o excesso de linguagem racional (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 52).

Embora uma parte dos estudiosos de sua obra estabeleça uma cisão a partir da publicação de *O cão sem plumas*, ao considerar uma mudança da estética considerada hermética para um olhar social, o escritor, Lauro Scorel, amigo pessoal de João Cabral, em seu livro *A pedra e o rio*, é contundente em afirmar que,

(...) na escolha dos seus novos temas objetivos e sociais, o poeta continua preso às suas mais íntimas obsessões psíquicas, projetando na paisagem, nos seres e objetos de sua nova temática, os reflexos e as sombras inconfundíveis de sua “alma obscura” atormentada e irredenta. Estabelece-se, desse modo, um processo de revelação em que, de um lado, o poeta *designa* os objetos e, de outro lado, estes últimos o *designam* com proporcional expressividade (SCOREL, 1973, p. 56).

É exatamente nessa possibilidade de dupla revelação — temas objetivos e sociais — que se estende o gabarito para estes estudos sobre a engenharia da dramaturgia cabralina. Sugere-se que seja possível encontrar nestas imagens as pistas para dialogar com os escritos de João Cabral. Sem abandonar as características que o marcaram na escrita poética, João Cabral reúne os elementos angariados em sua jornada e dialoga com o momento histórico-cultural de seu país, para dar seu contributo, como escritor e homem amadurecido, à proposta de uma

dramaturgia renovada que fale do povo e ao povo.

(...) ao estabelecer diálogo com a tradição do mito e do gênero literário trágico e relacionar-se – em contrapasso estético – ao auto popular em seus signos e formas, e, ainda assim, permanecer acessível à compreensão de grande gama de espectadores e leitores, fugindo de academicismo ou de posturas pretensamente intelectualizadas, Melo Neto demonstra a maestria na realização dessa obra (FIGUEIRA IN: PREZOTTO, ARAÚJO e SILVA, 2021b, p. 162).

Para falar do povo e para o povo, João Cabral transita na fronteira do regional e do universal, para abordar o tema, sempre de grande interesse da humanidade em todos os tempos e, em especial, durante o medievo: a peregrinação do homem do nascimento até a morte.⁴⁶

No caso de João Cabral, pode-se apontar a temática da migração, especialmente presente no tríptico do Capibaribe, para tomar-se da imagem do rio, que, presente em *O cão sem plumas (1949-1950)*, *O rio (1953)* e *Morte e vida severina (1955)*, segundo Lauro Escorel, assume “esse caráter simbólico comum de uma peregrinação do homem” (ESCOREL, 1973, p. 71).

Para a composição do “auto pernambucano” que deveria contar o nascimento do menino-deus para o povo, João Cabral dialoga com a linguagem em versos do cancionero popular. Nesse sentido, é relevante lembrar que as primeiras manifestações teatrais em solo brasileiro, foram realizadas pelos representantes da Companhia de Jesus, sendo os Autos, Moralidades e Mistérios, as mais comuns, exatamente pelo seu caráter imagético e lúdico, convenientes aos objetivos pedagógicos e de conversão. Segundo Rosângela Silva, “boa parte dos expedientes literários utilizados nas peças de catequese são reaproveitados do

⁴⁶ Ver Lígia Rodrigues Balista. Auto e peregrinação: a metáfora da caminhada no “auto da alma” e em “morte e vida severina”. Detalhes nas referências deste trabalho.

Teatro de Gil Vicente” (SILVA, 2019, p. 126).

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 alcançaria o objetivo em vista. O povo só sente o romanceiro popular (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 106).

Embora na atualidade possa parecer pouco usual que um personagem fale em versos, é necessário lembrar que essa já foi uma prática muito comum, assim como as quadrinhas, provérbios e parlendas. A título de exemplo, é possível lembrar que o poeta Vinícius de Moraes, amigo de João Cabral, e igualmente, diplomata, ao criar sua dramaturgia, também utilizou do texto em versos como em *Cordélia e o peregrino* assim como, em *Orfeu da Conceição*.

Outro exemplo, bem mais recente, é o filme *Romeo + Juliet* (1996), de Baz Luhrmann, cuja estética ambientada em uma Verona contemporânea, mantém os diálogos shakespearianos, em versos. Ademais, não é possível asseverar que a linguagem em verso esteja em desuso na atualidade, quando se multiplicam as batalhas de *slam* e *rap*, tanto presenciais quanto, e principalmente, virtuais. Mesmo o cordel, mais tradicional, recentemente, ganhou algum espaço nas mídias e nos programas de TV.

Segundo Antonio Carlos Secchin, as mudanças ocorridas na literatura do século XIX, em especial, na poesia romântica, foram responsáveis pelo abandono de certas formas poéticas por parte da alta literatura, sendo acolhida por outras não tão valorizadas, como a literatura de cordel.

(...) Até o século XVIII, a poesia não tinha vergonha de contar uma história. Além de lírica, podia ser didática, narrativa, pastoril... Com a inflação do “eu” no século XIX, a lírica se assenhorou de todo o latifúndio do verso e relegou ao quintal da literatura, como forma sem relevo, as demais manifestações do poético. A narrativa em versos foi acolhida como sobrevivente em nichos pouco “nobres”, a exemplo da literatura de cordel, herdeira de uma tradição retirada da cena pelos grandes poetas dos séculos XIX e XX (SECCHIN In: MELO NETO, 2020, p. 13).

Ao construir o seu texto, João Cabral, declaradamente ateu, opta pela escolha de elementos que possam dialogar com o público que deseja alcançar, desta forma, utiliza-se dos aspectos mitológicos, mesclados de elementos de identidade regional como aponta Hermide Braga:

A trama do Auto, em sua concepção mística, opera a ligação entre o sagrado e a regionalização, entre um conteúdo com substrato mítico e um espaço regional, como vem indicado desde o subtítulo, *auto de Natal pernambucano*. Aqui, mesclam-se traços cristãos, já que há referência direta ao nascimento de Cristo, e traços regionais, como os que se caracterizam no adjetivo pernambucano. (BRAGA, 2002, p. 58).

Assim é que, o rio no sentido geográfico é o rio Capibaribe, que corta o Pernambuco. Seguindo o texto é possível localizá-lo em sua geografia, conhecer seu curso e suas características e, ainda que as informações oferecidas por Cabral não sejam de todo comprováveis — e nem precisem ser, afinal, estamos diante de uma obra ficcional — o referencial apresentado por Cabral auxilia na aproximação do espectador com a realidade que deseja colocar em cena ao tempo em que permite ao autor estabelecer, igualmente, conexões com suas próprias lembranças.

Morte e vida severina é minha experiência de infância, que guardo na memória e que nunca me saiu da cabeça, sobretudo quando estava fora. O poema é material de qualquer nordestino, é a reflexão sobre uma realidade, sem outro compromisso que não seja com a verdade (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 108).

Apesar dessa relevância geográfica, João Cabral apresenta o rio, pela primeira vez, apenas no terceiro quadro de *Morte e vida severina*, nas reflexões da personagem Severino, sob a personificação do guia. Em seu famoso livro *O herói de mil faces*, Joseph Campbell (2007) apresenta a figura do guia como a personagem com a qual o herói se encontra após aceitar o chamado. E embora, quase sempre, essa “figura que representa o poder benigno e protetor do destino” (CAMPBELL, 2007, p. 76), seja apresentada como um elemento de auxílio, “não é incomum que o aspecto perigoso da figura “mercurial” seja enfatizado; pois ele é o condutor do espírito inocente para os reinos da provação” (CAMPBELL, 2007, p. 77).

Ao eleger o rio por seu guia, Severino se sente seguro para empreender a jornada até Recife. No entanto, na terceira cena, ainda muito distante de seu objetivo ser alcançado, percebe o equívoco de sua estratégia.

(...)

Pensei que seguindo o rio

eu jamais me perderia:

ele é o caminho mais certo,

de todos o melhor guia.

Mas como segui-lo agora

que interrompeu a descida? (MELO NETO, 2020, p. 176).

A interrupção do rio, assim, estabelece um primeiro instante de conflito na peça, ao colocar em cheque se a decisão de Severino em retirar foi acertada.

Analisada a partir dos estudos de Esslin⁴⁷, esse momento se coloca na peça como um “elemento subsidiário de suspense” (ESSLIN, 1978, p. 50), necessário para manutenção da atenção da plateia enquanto o objetivo principal, no caso, a chegada ao Recife, não se concretiza.

No Quadro 05, o retirante retoma a reflexão, compara-se ao rio e pergunta a si mesmo, se vale a pena aquela jornada. Seguindo a estrutura dos autos, João Cabral apresenta uma construção que alterna monólogos e diálogos, em quadros, da mesma forma que os carroções das representações medievais. A semelhança da *via crucis*, a plateia é convidada a empreender pausas ao longo da jornada de Severino e, juntamente com este, rever o percurso realizado ou a realizar.

De acordo com os estudos de Hermide Menquini Braga, em seu livro *O sagrado e o profano em Morte e vida severina*:

(...) Severino Retirante pode ser visto como representante do humano em interação com o meio, já que o espaço onde se passa a obra é idealmente apresentado como um cenário natural, ou seja, abrange o território do Estado de Pernambuco. Seu relevo surge não só como ambientação ficcional, mas também como uma representação de caráter cosmogônico. Severino, deliberando em situações que exigem a superação do ambiente hostil, caracteriza a supremacia humana (BRAGA, 2002, p. 55).

Atravessando o estado de Pernambuco, o retirante se depara com as paisagens de quatro regiões — a zona da mata, o agreste, o sertão e o litoral — que são igualmente apresentadas ao público, ora na fala de Severino, ora na de seus interlocutores, influenciando diretamente no desenvolvimento das cenas e nos ânimos do retirante como da plateia.

A descrição da paisagem da vegetação, do relevo e do clima, longe de mera

⁴⁷ Ver ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zarah Editores, 1978.

caracterização geográfica, é utilizada por João Cabral para apresentar a relação do homem com a natureza que o cerca, dialogando assim, com os mitos e ritos agrários e de passagem, conforme elucida Hermide Braga:

Assim como os ritos de passagem demonstram-se como são, marcas sagradas na existência humana, o ciclo vegetal sacraliza-se pela renovação periódica do cosmos. Os processos de sacralização estão ligados à origem da vida humana, que por sua vez encontra-se mitologicamente ligada à origem agrária. Nessa perspectiva, a leitura que faço de João Cabral, ao buscar uma profundidade arquetípica volta-se para o chão, espaço que cultiva tanto a vida quanto a morte, favorecendo visões plurais, embasadas nos mitos primitivos (BRAGA, 2002, p.18).

Dessa forma, além das paradas da *via crucis* e dos quatro cenários na paisagem percorrida pelo retirante, é possível identificar a presença de ritos que podem ser lidos como suspenses secundários que mantêm a atenção dos espectadores que são convidados, enquanto acompanham a jornada de Severino, a observarem, igualmente, suas próprias jornadas.

Segundo Campbell,

Todos [os mitos] são verdadeiros em diferentes sentidos. Toda mitologia tem a ver com a sabedoria da vida, relacionada à uma cultura específica, numa época específica. Integra o indivíduo na sociedade e a sociedade no campo da natureza. Une o campo da natureza à minha natureza. É uma força harmonizadora (CAMPBELL, 1990, p. 58).

Ao decidir por iniciar a migração rumo ao Recife, Severino se coloca no papel do herói que principia a sua jornada. As palavras que pronuncia ao longo dessa trajetória, são etapas, estações, ou, na linguagem proposta por Campbell, portais a serem ultrapassados a fim de concluir sua missão.

O convite ao chamado surge com a insatisfação do retirante com a situação na qual se encontra, descrita na primeira cena. Apesar de normalmente ser retratada como monólogo, João Cabral deixa claro no título do quadro “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai”, que a plateia será sua interlocutora e confidente. A partir dos estudos realizados até o momento acerca dos ritos, seria possível estabelecer essa relação entre a personagem e a plateia como uma espécie de rito iniciático, de maneira que a fala de Severino confere à plateia o status de mentor, do qual não apenas espera o testemunho, mas, de alguma forma, a proteção. Por isso a necessidade de se identificar e de evocar a presença da plateia.

No segundo quadro, Severino encontra com os irmãos das almas que carregam um defunto numa rede. Como Severino, o defunto também caminha para seu destino, ou, nas palavras do texto, “viaja à sua morada” (MELO NETO, 2020, p. 172): a morada das almas. O diálogo se estabelece em tom de ladainha, com a recorrente evocação de Severino e dos carregadores ao se tratarem por irmão das almas. Ao fim, Severino toma o lugar de um dos carregadores na condução do defunto à sua morada no cemitério de Torres. Assim, sob o olhar protetor e cúmplice da plateia, Severino se integra ao cortejo e, por conseguinte, ao rito fúnebre. O primeiro portal foi transposto.

O defunto é guardado na rede, como o feto é guardado no útero, como a semente é guardada na terra, como o mistério é guardado no rito. Conforme esclarece Braga, “(...) nas tradições míticas, a casa do morto passa a ser a sua urna, portanto, a casa de Severino, o lavrador, passa a ser a rede que o envolve” (BRAGA, 2002, p. 56). A jornada de Severino, o retirante, exige o tributo: o óbolo de Caronte. Severino, o lavrador, está morto e é necessário que seja devolvido ao seio da terra para que Severino, o retirante, prossiga em sua jornada.

A imagem nos remete novamente para os estudos de Campbell sobre o ventre da baleia na qual “a ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou do ventre da baleia” (CAMPBELL, 2007, p. 91). Tal imagem constitui a necessidade do herói de passar por uma metamorfose, adentrando ao templo, a fim de purificar-se, abandonando as cousas da matéria e tornando-se assim, digno das cousas celestiais. João Cabral utiliza-se da imagem da noite, frequentemente associada aos mistérios e ao final do dia, e conclui a cena informando que a chegada ao campo-santo de dará na madrugada, enquanto a caminhada até lá, será realizada sob a noite fechada, que é o melhor lençol dos mortos (MELO NETO, 2020, p. 175).

É recorrente em algumas lendas e mitos, a representação do cemitério como uma espécie de portal entre os mundos dos vivos e dos mortos. As narrativas mitológicas assim como a literatura estão recheadas de histórias que envolvem o campo-santo em um véu de mistérios e, por conseguinte, mantém o interesse de leitores e espectadores.

Severino deixa o cemitério de Torres. Após refletir se vai continuar ou não o seu caminho, segue para um novo encontro, ou, um novo portal. Desta vez, perdido em seus pensamentos, Severino é atraído por uma cantoria. A cena é curta. A personagem apenas observa. O que poderia ser uma festa ou uma novena de santo, revela-se como as incelenças cantadas para um defunto (MELO NETO, 2020, p. 176-177).

A cena do velório inicia um novo momento da peça, instalando nas falas de Severino, a dúvida. Nas cenas anteriores, Severino percorria uma curva ascendente e reafirmava sua decisão de migrar, sentindo-se capaz de modificar o seu destino. A

partir do Quadro 04, ao som das incelenças, João Cabral apresenta os versos do não. A vida negada reflete uma morte igualmente manietada. Segundo Antonio Carlos Secchin, “se, no monólogo anterior, o modelo humano era imitado pelo rio, agora, quando começa a vacilar sobre a conveniência da retirada (...), é Severino quem pensa em imitar o rio” (SECCHIN, 2020, p. 144).

(...) Penso agora: mas por que
parar aqui eu não podia
e como o Capibaribe
interromper minha linha? (MELO NETO, 2020, p. 172).

Conforme a teoria de Campbell, não basta ao herói iniciar sua jornada, é necessário ser provado: “A partida original para a terra das provas representou, tão-somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação” (CAMPBELL, 2007, p. 110).

O próximo encontro (Cena 06) colocará Severino em confronto com os seus conhecimentos, testando seu caráter e persistência. Desejoso de parar, o retirante procura por trabalho, elenca seus conhecimentos e habilidades, apresenta suas credenciais. No entanto, a mulher da janela lhe revela um mundo para o qual não está preparado:

(...) Mas isso então será tudo
em que sabe trabalhar?
vamos, diga, retirante,
outras coisas saberá? (MELO NETO, 2020, p. 172).

Mais uma vez, os aspectos mitológicos podem ser aqui evocados. Severino é interpelado sobre ofícios dos mistérios, os ofícios da morte, aos quais a mulher da

janela demonstra ter pleno conhecimento. Estando no caminho para Recife, ou, bem poderia se dizer, no caminho da iluminação, Severino ainda se apresenta como um aprendiz. Nada sabe dos mistérios. Conforme análise de Antonio Carlos Secchin, “o confronto entre o protagonista e a rezadeira é um dos momentos fundamentais no embate dos dois termos que definem a condição severina (...) ‘viver da morte’ é a única via aberta para a sobrevivência na região” (MELO NETO, 2020, p. 144).

Compreendendo que estava longe do fim de sua jornada, Severino decide continuar. As próximas cenas, no entanto, permanecem a confrontar seus conhecimentos e a abater suas certezas. Ao chegar à zona da mata, descobre que embora a terra seja mais branda e macia, as dificuldades são as mesmas para os habitantes.

Segundo Hermide Braga,

As dezoito passagens da obra revelam situações em que os ritos são parafraseados, adaptados para a cultura regional. Nessas regionalizações, aparecem fatores socioeconômicos que foram a pauta de muitas reivindicações nas sexta e sétima décadas do século passado. Os muitos enterros de lavradores e as profanações destes revelam a situação social aflitiva (BRAGA, 2002, p. 17).

O instante é grave na composição das cenas. Recife, o alvo almejado, se revela como o ponto limite das resistências do retirante. A fala dos coveiros parece corroborar para apagar o último lume de esperança de Severino, em sua busca por uma vida melhor. Sobre esse momento, Secchin dirá que “a chegada ao Recife em nada altera a imersão de Severino num espaço saturado de desesperança” (MELO NETO, 2020, p. 146).

Nesse estado de ânimo, Severino se encontra frente à ponte do rio Capibaribe. Segundo Braga, “diante da ponte ele tem a opção de seguir ou de se

atirar, encerrando a aventura da busca e retrocedendo não só todas as léguas percorridas, mas também os processos transcendentais” (BRAGA, 2002, p. 45).

Se o rio se mostrou como símbolo da jornada, a ponte surge como o último portal a ser transposto e, portanto, prenúncio do fim. Campbell (2007) fala do ritual de passagem como a necessidade da transição do estado da infância para a maioridade em muitas culturas. Do ponto de vista mitológico, uma transição da mãe cuidadora para o pai, a quem deve enfrentar, a fim de conquistar a autoridade sobre si.

O indivíduo, por meio de prolongadas disciplinas espirituais, renuncia completamente aos vínculos com suas limitações e idiosincrasias, esperanças e temores pessoais, já não resiste à autoaniquilação, que constitui o pré-requisito do renascimento na percepção da verdade, e assim fica pronto, por fim, para a grande sintonia (CAMPBELL, 2007, p. 231).

No momento extremo de Severino, para composição da cena, João Cabral apresenta a figura paterna de José Carpina, que estabelece com o retirante o diálogo derradeiro. Mesmo antes do nascimento do filho de Mestre Carpina, instante que apresenta as características esperadas do “auto de Natal”, a posição de José Carpina é a de conselheiro, como pode ser percebido no diálogo que estabelece com Severino.

(...)
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.

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?

Severino, retirante,
o mar de nossa conversa
precisa ser combatido,
sempre, de qualquer maneira,
porque senão ele alarga
e devasta a terra inteira (MELO NETO, 2020, p. 195).

De seu lado, Severino amarga as dificuldades e questiona a validade de continuar a jornada, enquanto Mestre Carpina, por sua vez, apresenta sua própria experiência. Conforme Braga, “Carpina ensina a Severino formas de enfrentar a miséria: ele não tem as soluções, mas tem a atitude de procura. Sua experiência é válida, uma vez que ele é bem-sucedido em seu projeto de sobrevivência” (BRAGA, 2002, p. 74).

A lição é interrompida pelo chamado da mulher que vem avisar o nascimento do filho de José Carpina. Em entrevista concedida a Antonio Carlos Secchin, João Cabral informa que compôs a cena do nascimento a partir dos escritos do folclorista Pereira da Costa — um diálogo intertextual de relevância é estabelecido.

A cena do nascimento, com outras palavras, está em Pereira da Costa. “Compadre, que na relva está deitado” é transposição deste 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 (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p. 110).

As cenas, então, se desenrolam mais uma vez com Severino na condição de espectador. Em conexão com os ritos agrários, os símbolos se modificam. O ciclo se renova. O que antes eram os símbolos ligados ao solstício do inverno, agora, se ligam ao do verão. Onde antes era o oculto a noite, os mistérios, agora, é a revelação, o solar, a renovação.

Como diz José Carpina, em sua última fala, a vida mesma se encarrega de dar as respostas que muitas vezes, não podem ser dadas com palavras.

(...)

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;
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida Severina (MELO NETO, 2020, p. 176).

Mantendo-se uma análise a partir de uma leitura dos possíveis aspectos mitológicos presentes no texto de João Cabral, encontra-se a referência ao nascimento como elemento que se configura ao mesmo tempo, como ligação com o

divino, a renovação da aliança, da promessa revivida que sustentará mais uma estação, premiando aqueles que souberam permanecer no caminho, que souberam suportar o inverno das provações e os temores da noite, até o amanhecer de um novo dia.

Embora João Cabral tenha afirmado diversas vezes não ter conseguido atingir o povo, público a quem destinou *Morte e vida severina*, por tudo o que foi apresentado acima, entende-se que, seu “auto de Natal pernambucano”, abrange o regional ao falar ao sertanejo, ao homem de Pernambuco, e se estende ao universal porque fala, igualmente, à Humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao decidir por abrir um braço no rio da fortuna crítica sobre João Cabral, para dar fluxo ao leito dramatúrgico, necessário foi seguir seu traçado, lendo e relendo inúmeros escritos, apontamentos, livros, teses e dissertações, garimpando no amontoado de informações, as pepitas achadas, ainda que pequenas, se tornaram coadjuvantes importantes para revelar sua dramaturgia.

O revisitar dos muitos livros publicados, das monografias e teses acrescentadas àqueles, foi se confirmando um exercício exaustivo. Com uma vida literária que se estendeu por meio século, de *Pedra do sono* (1940) a *Sevilha andando* (1990), e um período de quase vinte cinco anos de sua partida (1999), o grande volume de obras dedicadas ao escritor exigiram páginas e mais páginas de leitura, durante vários meses, para que se encontrasse um grama de ouro revelador.

A busca em refazer os passos do menino guenzo, de maneira a encontrar os indícios que comprovam a existência de uma dramaturgia cabralina tão sólida e fértil quanto a sua poesia desenhou-se irremediavelmente estéril e exigiu constantes reconfigurações de rota e alterações no projeto inicial.

A investigação aqui realizada buscou abrir um braço no percurso dos estudos de Antonio Carlos Secchin e de outros biógrafos de João Cabral, para revisar o apagamento do poeta na dramaturgia brasileira. Para tanto, buscou-se extrair da gênese do “poeta da pedra”, dos elementos de seus anos de formação, as várias circunstâncias que contribuíram para a sua configuração como dramaturgo.

A infância vivida nos engenhos dos arredores do Recife, junto ao rio Capibaribe, seu contato com a literatura de cordel e a cultura popular recifense são evocadas em muitos dos seus textos. De igual maneira, seus processos migratórios, sua ida para o Recife na adolescência e a aproximação com o grupo de Willy Lewin,

bem como a transferência para o Rio de Janeiro e o convívio, em especial o poeta Carlos Drummond de Andrade, oportunizaram sua familiaridade com a literatura mundial e com os intelectuais e literatos, que culminaram com a publicação e recepção de seus primeiros livros.

Ademais, a carreira na diplomacia que lhe levou para a Espanha e à descoberta da literatura espanhola, das ideias marxistas e ao contato com os jovens escritores locais, bem como a produção gráfica que estabeleceu um rico intercâmbio entre Brasil e Espanha, com a tradução de escritores e poetas de uma língua para a outra, os estudos e contatos realizados com a cultura e a literatura dos países por onde passou, como Espanha, Inglaterra, França e Portugal, todos estes momentos, um a um, construíram a visão do escritor, evocada para a elaboração de sua dramaturgia.

Reunidas, essas experiências e vivências foram garimpadas para encontrar o dramaturgo escondido no “poeta das facas”, visto que alguns desses aspectos aparecem, de alguma maneira, na construção dos seus textos para a cena. Por tratar-se de um trabalho minucioso e em virtude da dispersão dos acervos pessoais de João Cabral, optou-se por vasculhar os indícios de sua escrita dramática, mantendo por guia os rastros de seu “auto” mais famoso e o único a ser levado em mais de uma ocasião aos palcos: *Morte e vida severina*. Tomou-se assim o percurso de caráter biográfico, sem a exclusão de outras fontes, por referencial teórico principal para mapear a biografia do poeta, auxiliando a apontar os elementos que contribuíram para a dramaticidade de seus textos e a criação das personagens sociais e mitológicas presentes em sua obra.

Deu-se especial destaque para as informações que pudessem desvelar os ditames de suas escolhas para a composição da arte da cena e, assim procedendo,

esperava-se demonstrar que as musas o procuraram algumas vezes para a arte de Baco, ainda que, por uma razão ou outra, o retirante pernambucano que atravessou o Atlântico para cantar em versos os traços do seu povo, tenha quase sempre optado pelos caminhos da poesia.

Desta forma, entende-se que, a reiterada inclusão dos textos *Morte e vida severina* e *Auto do frade* no conjunto literário da poesia de João Cabral, contribuiu, e permanece a obstar o reconhecimento da existência de um projeto literário cabralino pertencente ao gênero dramático, tornando-se assim, o motivo, talvez, pelo qual, seu nome não configure na lista dos dramaturgos com a mesma frequência com que, geralmente, corola as dos poetas brasileiros.

Nesta investigação literária, o diálogo com muitos outros pesquisadores, ainda que exaustivo, foram fundamentais para lançar as bases de estudos que, explicitamente, levam em consideração um projeto dramaturgic, ainda que mais exíguo, no conjunto da escrita cabralina. A partir dos roteiros percorridos para fins deste estudo, acredita-se ter sido possível revelar os indícios do dramaturgo escondido no “poeta da antilira”.

Embora seu lugar incontestado como poeta, a atuação e contribuição de João Cabral para a literatura brasileira (e hispânica) estendem-se para além da poesia. Os biografemas de João Cabral, especialmente os publicados na última década, demonstram que além de menino de três engenhos, o escritor pernambucano também foi um escritor de três mundos.

No Recife, durante a adolescência, sua interlocução com os intelectuais e artistas no Café Lafayette lhe aproximaram da poesia francesa, do teatro de Pirandello e das artes visuais. Como diplomata, retirante em terras espanholas, João Cabral dedicou-se aos estudos sobre a literatura daquele país e, como editor,

promoveu um importante intercâmbio entre as poesias hispano-brasileira. É ainda em terra estrangeira que sua escrita volta-se para o social a iniciar o traçado que será eternizado no tríptico do Capibaribe. De volta à cidade natal, em 1954, contribui com os Grupos do Gráfico Amador e com o Teatro Popular do Recife, enquanto escreve *Morte e vida severina*.

Ao desviar o curso dos estudos cabralinos da sua robusta lavra de poesias para seu simples arruado dramaturgico, obrigou-se a transitar por um leito não muito percorrido e que, por isso mesmo, carente de um aprofundamento. Por hora, os estudos aqui realizados somados aos de outros autores que se debruçaram sobre a vida e a pena de João Cabral, especialmente os recentemente publicados, apontam para um conjunto de textos que, tenham estes sido intencionalmente escritos para o teatro ou pensados como possibilidade de serem levados à cena, apresentam-se carregados de dramaticidade, permitindo assim legitimar a existência de uma dramaturgia cabralina.

Ainda que esparsas, as marcas dessa dramaticidade podem ser encontradas em várias contas do rosário de sua escrita, seja em *Os três mal-amados* (1943), escrita originalmente como uma peça com monólogos masculinos e femininos intercalados; no discurso direto e na personalização do rio Capibaribe como personagem em *O cão sem plumas* (1950) e *O rio* (1953); nas linhas de *Os dois parlamentos* (1960), iniciadas depois de assistir à peça de Antônio Abujamra, em Madri; nos estudos da literatura espanhola que subsidiaram a opção pelo subgênero Auto, presente em *Morte e vida severina* (1955) e *Auto do frade* (1984); ou na decisão de iniciar *A casa de farinha* (inacabado) após assistir à apresentação de *O&A*, do grupo de teatro Tuca, da PUC-SP.

Ao estender o olhar sobre o cenário teatral das décadas de 1950 e 1960, foi

possível encontrar a presença de João Cabral em marcas igualmente percebidas, na tradução da peça *Os mistérios da missa*, de Calderón de la Barca (1963) e *A sapateira prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca para encenação do Grupo “O Tablado” (1953) ou, ainda que de forma indireta, nas peças *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinícius de Moraes, que recebeu revisão e sugestões de João Cabral bem como em *Auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna, nascida no movimento teatral pernambucano, do qual também Cabral participa, justificando assim as aproximações entre os dois Autos, concluídos no mesmo ano e cuja inspiração remonta à cultura popular de influência hispânica em diálogo com as realidades locais.

Ao sair do universo dos poemas e dos romances e analisar o texto de *Morte e vida severina* como literatura dramática, foi possível ainda confrontar sua linha dramaturgica com alguns textos teatrais produzidos na década de 1950, um dos períodos mais férteis do teatro brasileiro. Tal possibilidade se enriqueceu quando se estendeu o olhar, em especial, para as obras de caráter social, que levaram aos palcos o Brasil das diversidades, das lutas pela sobrevivência, das margens de uma sociedade que se industrializava.

Diante dos quadros e autores apresentados, acredita-se ter demonstrado que o texto de João Cabral, *Morte e vida severina*, não se encontra deslocado ou isolado do cenário teatral da primeira metade do século XX, fase de sua formação como indivíduo, pernambucano, nordestino e brasileiro, bem como enquanto homem de letras. Escritor entre três mundos, como dito anteriormente, João Cabral estava atento ao seu tempo histórico e com ele, arquitetava sua engenharia vocabular, estando em perfeito diálogo não apenas com o seu projeto literário, mas, igualmente, com o contexto sociopolítico e cultural da dramaturgia brasileira do

século XX.

Ao dialogar com suas anotações em *A casa de farinha* e as muitas entrevistas sobre os processos de *Morte e vida severina* e *Auto do frade*, foi possível vislumbrar os traços de um dramaturgo que, em diálogo com as teorias do teatro, em especial, às elaboradas pelo teórico francês Pierre-Aimé Touchard, revela-se comprometido com a tarefa que abraça e ciente de que a escrita para a cena, ainda quando utiliza-se de verso, diverge daquela que serve à poesia.

As aproximações de João Cabral com os textos teatrais, seja por meio das leituras, das traduções, assistindo a apresentações ou escrevendo para estas, seja no convívio com homens e mulheres do teatro ou nos estudos sobre a arte da cena, fato é que, a exemplo do seu projeto enquanto poeta, João Cabral traz para a escrita de sua dramaturgia a estruturação prévia, a investigação e estudo meticolosos.

Estabelecidos os pilares de legitimação de um projeto de escrita dramática de João Cabral, foi possível apontar em *Morte e vida severina*, os elementos simbólico e mítico, em especial o rito iniciático e as simbologias do rio enquanto travessia, de maneira a revelar como esses elementos foram utilizados por João Cabral para construção de seu “auto natalino”, além de colocar sua escrita em perspectiva com o movimento teatral pernambucano e a cena dramatúrgica brasileira da época.

Homem das letras, João Cabral era um leitor experiente e seletivo, seus poemas testemunham uma parte pequena desse elenco de personalidades com os quais dialogou por convivência física ou por intermédio dos textos. As cidades e países por onde passou em virtude de sua carreira como diplomata igualmente se colocaram como interlocutores em seus escritos, a apontar em João Cabral uma característica indispensável aos que laboram na arte da cena: a de um observador

especializado. Ao lançar luz sobre o palco de sua vida e suas obras, foi possível entrever as personagens que desempenhou: o contador de causos nada confiável, o poeta dorminhoco que transita pela poesia solar, o antilírico que (se)emociona com a aspereza da seca, o literato que odeia música, mas canta a cultura andaluz e o geômetra que arquiteta seu erotismo e paixão.

Ao longo de mais de meio século, João Cabral foi, antes de mais nada, uma alma inquieta, motivo pelo qual carece de estudos que olhem através e para além da sua obra, a fim de desvelar as muitas camadas que foi erigindo e que, na maioria, permanecem ignoradas. Por tudo isso, conclui-se que o fato de João Cabral não ter produzido em igual volume para a dramaturgia quanto o fez para a poesia, não constitui alegação plausível para que seu nome não vigore com maior frequência nos estudos dedicados aos literatos brasileiros que escreveram para o teatro.

As palavras-feijão foram jogadas no alguidar destas folhas-virtuais. Catadas, sopradas, jogou-se fora as boiadas, algumas indigestas, outras imastigáveis. Tem-se a consciência de que se correu o risco de deitar fora algum grão vivo. Esta, contudo, se tranquiliza: palavras-feijão sempre podem ser resgatadas a fim de compor nova refeição. Assim, fecha-se estas páginas como as cortinas de uma encenação cuja temporada há de se fazer longa. Alimentadas pelo calor da estreia, resta a certeza de que muito do que desvelar da pena dramática de João Cabral, ficou escondido entre o soar do terceiro sinal e o apagar das luzes. Muitas personagens aqui apresentadas não ocuparam o espaço merecido, assim como algumas páginas da história foram atropeladas pelas exigências temporais. Longe do sentimento de frustração que poderia advir, concluída a sessão, é instante de celebrar e agradecer, enquanto se renovam as energias para as apresentações seguintes e, a exemplo de Severino, se aguarda o próximo espetáculo da Vida.

REFERÊNCIAS

ALFELD, Elizabete. **Chico Buarque das palavras (quase) cantadas em *Funeral de um lavrador***. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v.26, n.2, pp. 31-45, Belo Horizonte, 2016. Referência eletrônica. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18687/15564>. Acesso em: 08 nov. 2022.

ALMEIDA, Marina de. **O Espaço dos miseráveis no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960**. Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil. Tese (Doutorado) – PUCRS/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras, 2010. Referência eletrônica. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4067/1/000422272-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 20 out. 2022.

ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela, 1967**. DINA Sfat (Heloísa de Lesbos) em cena de O Rei da Vela. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Referência eletrônica. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20012/dina-sfat-heloisa-de-lesbos-em-cena-de-o-rei-da-vela>. Acesso em: 22 maio 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ANTUNES, Amauri Araújo. **O trapézio ficou balançando: teatro de Álvaro Moreyra**. Orientador: Prof. Dr. Enid Yatsuda Frederico. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – IEL-Unicamp, Campinas/SP, 1999. Referência eletrônica. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/186003>. Acesso em: 12 mai 2023.

ARAÚJO, Aline Pereira de; NUNES, Edson de Araújo; MAGALHÃES, Renan Vilas Boas de Melo. **São Severino do Ramos e devoção**. Anais do III Colóquio de História - Brasil, 120 anos de República, pp. 210-219. Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP, Recife, PE: 19 a 22 de outubro de 2009. Referência eletrônica. Disponível em: <http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/3Col-p.210-219.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2022.

ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BALISTA, Lígia Rodrigues. **Auto e peregrinação: a metáfora da caminhada no "auto da**

alma" e em "morte e vida severina". Orientadora: Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin de Bons. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). IEL-Unicamp, Campinas/SP, 2012. Referência eletrônica. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/852520>. Acesso em: 04 jun. 2023.

BEZERRA, J. D. de O.; AMORIM, A. K. J. de. Referência de fonte eletrônica. **Maria Sylvia Nunes: memórias, ensino e práticas teatrais em Belém do Pará.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 430-454, 2019. DOI: 10.5965/1414573102352019430. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019430>. Acesso em: 04 abr. 2023.

BRAGA, Hermide Menquini. **O sagrado e o profano em *Morte e vida severina*.** São Paulo: Zouk, 2002.

BRAGA, Teófilo. **Gil Vicente e as origens do teatro nacional.** Referência eletrônica. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstreams/176801fd-78fe-4657-aed0-c22c74af6b6a/download>. Acesso em: 12 jul. 2023.

CABRAL, Inez. Nota da organizadora. In: MELO NETO, João Cabral de. **Notas sobre uma possível A casa de farinha.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. **O herói de mil faces.** São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio de Mello e Souza. **Poesia ao norte.** Antologia: trecho. Universidade Estadual de Campinas - Sistema de Bibliotecas. IN: *Textos de intervenção* (2002). Referência eletrônica. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635983/3692>. Acesso em: 27 abr. 2023.

_____. **A personagem de ficção.** 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. **A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas.** Orientador: Prof. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges. Tese (Doutorado)

– Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras. Belo Horizonte: [s.n.], 2007. Referência eletrônica. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-6ZBE76/1/hel_nia_cunha_de_sousa_cardos_o_tese_de_doutorado.pdf. Acesso em: 18 fev 2023.

CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

CAVALCANTE, Vanessa Matheus. **O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da história para o povo brasileiro**. Orientador: Prof. Dra. Angela de Castro Gomes. Dissertação (Mestrado), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Rio de Janeiro: 2012. Referência eletrônica. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10369/O%20teatro%20de%20Viriato%20Corr%C3%AAa%20uma%20escrita%20da%20Hist%C3%B3ria%20para%20o%20povo%20brasileiro_UV.pdf. Acesso em: 25 maio 2023.

CORREIO DA MANHÃ. **O ano literário (2) ficção e teatro, 1964**. Reportagem de José Louzeiro. 2º. Caderno. Rio de Janeiro, 09 jan. 1965. Hemeroteca Digital. Referência eletrônica. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=60895&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 25 maio 2023.

DANTAS FILHO, João. **As velhas, de Lourdes Ramalho: dramaturgia e encenação**. Orientador: Prof. Dra. Antonio Barreto Hildebrando. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte: [s.n.], 2017. Referência eletrônica. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAP-B8HETB/1/jo_o_dantas.pdf Acesso em: 18 fev. 2023.

DIMITROV, Eduardo. **Vicente do Rego Monteiro: de expoente modernista a integralista esquecido**. Novos estudos CEBRAP, n. Novos estudos. CEBRAP, 2015 (103), nov. 2015. pp. 193-208. Referência eletrônica. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/nec/a/D998ZRTnYqwhNGwXrPHHn5d/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 fev. 2023.

SCOREL, Lauro. **A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

FALCÃO, Miguel. **Morte e vida severina.** / João Cabral de Melo Neto./ João Cabral de Melo Neto. – Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2009. 42 p.: il. ISBN 978-85-7019-468-8 Edição em quadrinhos realizada por Miguel Falcão. Referência eletrônica. Disponível em: https://portalgeek.com.br/pdf/posts/morte-e-vida-severina-obra-joao-cabral-de-melo-neto/morte_vida_severina_quadrinhos.pdf. Acesso em: 04 abr. 2023.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). **João Cabral de Melo Neto - arquiteto da poesia.** Templo Cultural Delfos, abril/ 2013. Atualizado em 17 abr 2015. Referência eletrônica. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2013/04/joao-cabral-de-melo-neto-arquiteto-da.html>. Acesso em: 25 abr. 2023.

FERRAZ, Eucanaã. (org.) **Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto.** 1ª edição, Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2021.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. **O teatro no Recife da década de 1930: outros significados à sua história.** Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, 2018. Referência eletrônica. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/browse?type=author&value=FERRAZ%2C+Leidson+Malan+Monteiro+de+Castro>. Acesso em: 13 maio 2023.

FITZ, Earl E.; NALINI, Eneida. **A pecadora queimada e os anjos harmoniosos:** Clarice Lispector como dramaturgas. Revista Cerrados, [S. l.], v. 20, n. 32, 2013. Referência eletrônica. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25914>. Acesso em: 22 fev. 2023.

FIUZA, Solange. **Textos fundadores da recepção crítica luso-brasileira de João Cabral de Melo Neto.** Revista Navegações | v. 12, n. 1, pp. 112-121, jan.-jun. 2018 | e-32561. Referência eletrônica. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/32561/18508>. Acesso em: 22 maio 2023.

FLORY, Alexandre Villibor. **Teatro e sociedade em “a pecadora queimada e os anjos harmoniosos”:** lições sobre o enunciado da forma. Revista Cerrados, [S. l.], v. 29, n. 54, p. 23–35, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/32537>.

Acesso em: 18 fev. 2023.

GALVE, Fernanda Rodrigues. **De um porto a outro**: um navegar histórico no multiverso da vida e obra de João Cabral de Melo Neto. Orientador: Prof. Dr. Antonio Rago Filho. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, 2012. Referência eletrônica. Disponível em:

<https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/12734/1/Fernanda%20Rorigues%20Galve.pdf>.

Acesso em: 18 fev. 2023.

GARCIA, Walter. **Apontamentos sobre uma canção para teatro: Funeral de um lavrador**. Revista Literatura e Sociedade, vol. 16, N°.15, pp.160-173. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo USP: São Paulo, 2011. Referência eletrônica. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/l/article/view/64553/67198>. Acesso em: 07 nov. 2022.

GODOY, José Roberto Araújo de. **Dois cães como objeto**: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto. Aproximações com o cinema. Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo - USP, 2009. Referência Eletrônica.

Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09032010-102922/publico/JOSE_ROBERTO_ARAUJO_GODOY.pdf. Acesso em: 08 jul. 2023.

GUINSBURG, Jacob; COELHO NETO, Teixeira; CARDOSO, Reni Alves. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

IMPÉRIO, Flávio. Referência de fonte eletrônica. **Morte e vida severina (1960)**. Página Oficial, acervo pessoal. Fotografia de Fredi Kleeman. s/d. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/507079>. Acesso em: 04 abr. 2023.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena**: o moderno teatro na Bahia. Salvador: EDUFBA | Fundação Gregório de Mattos. 1a. edição. 2006

LEITE, Rodrigo Moraes. **História do teatro no Brasil e na Bahia**: das primeiras ações teatrais jesuíticas ao Pré-Modernismo. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022. Disponível em:

https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/714726/2/eBook_Historia_do_Teatro_no_Brasil_e_na_Bahia.pdf. Acesso em: 19 fev. 2023.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. **Os nordestes e o teatro brasileiro**. Orientadora: Profa. Dra. Cleise Furtado Mendes. Tese (Doutorado). Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2017. Referência eletrônica. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/23648/1/COPIA%20COMPLETA.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2023.

LUCENA, Denize Moura Dias de. **Por uma dramaturgia cabralina**. Caderno Intersaberes. v. 11, n. 33 (2022): História de Leitores e Leituras. Editora Intersaberes: Curitiba, 26 jul. 2022. pp. 243-259. Referência eletrônica. Disponível em: <https://www.cadernosuninter.com/index.php/intersaberes/article/view/2277>. Acesso em: 08 jun. 2023.

MACHADO, Cleonice. **João Cabral de Melo Neto: o poeta?** Revista Eletrônica Posfácio. 30 de abril de 2012. Referência eletrônica. Disponível em <https://www.posfacio.com.br/2012/04/30/joao-cabral-de-melo-neto-o-poeta/>. Acesso em: 18 out. 2022.

MAGALDI, Sábado. **Os dramaturgos**. 2º Ciclo de Conferências | Cem anos de cultura brasileira, apresentada em 20 de outubro de 1997, na Academia Brasileira de Letras. Transcrição disponível em: <https://www.academia.org.br/eventos/os-dramaturgos>. Acesso em: 17 out. 2022.

MARQUES, Ivan. **João Cabral de Melo Neto: uma biografia**. 1ª. edição. São Paulo: Todavia, 2021.

MARTINS, Aulus Mandagará. **Poesia, experiência e autobiografia: João Cabral e a “descoberta da literatura”**. Texto Poético, Revista do GT Teoria do Texto Poético, GT da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) [S. l.], v. 14, n. 25, p. 469–481, 2018. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/516>. Acesso em: 18 ago. 2022.

MELO NETO, João Cabral de. **João Cabral de Melo Neto**. Cadernos de Literatura Brasileira, Nº 1. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1996.

_____. **João Cabral de Melo Neto: literatura comentada.** São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. **Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 Morte e vida Severina:** auto de Natal pernambucano/ João Cabral de Melo Neto — 1a ed. — Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

_____. **Poesia Completa.** João Cabral de Melo Neto; Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas Antonio Carlos Secchin; com a colaboração de Edneia R. Ribeiro. 1ª. ed., Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **A resistência sobe ao palco do teatro:** herdeiros do CPC sustentam crítica social e chamam a atenção do mundo. s/d. Referência eletrônica. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/a-resistencia-vai-ao-teatro>. Acesso em: 04 abr. 2023.

_____. **Os trabalhadores não usam black-tie.** Peça de Guarnieri retrata vida, ideias e sonho de família que mora na favela. s/d. Referência eletrônica. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/os-trabalhadores-nao-usam-black-tie>. Acesso em: 04 abr. 2023.

_____. **Premiado o 'auto da compadecida' no Rio.** Obra de Ariano Suassuna mescla circo, teatro popular e cultura ibérica. s/d. Referência eletrônica. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/auto-da-compadecida-satiriza-oligarquias>. Acesso em: 04 jun. 2023.

MICCOLIS, Leila. **A questão taxinômica do poema dramático e sua aplicação na construtura “Calabar” de Lêdo Ivo.** Orientador: Prof. Dr. Luiz Edmundo Bouças Coutinho. Dissertação (Mestrado) – UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, 2007. Referência eletrônica. Disponível em: <https://fdocumentos.tips/document/a-questao-taxinomica-do-poema-dramatico-e-sua-texto-a-s-nocoos-de-palco.html?page=3>. Acesso em: 10 out. 2022.

MIRANDA, Zelito. **Morte e vida severina. 1977.** Referência eletrônica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cVSLt7KmXI4>. Acesso em: 04 abr. 2023.

MORENO, Salvador. Tres estrenos mexicanos en Barcelona. Arquivo de Salvador Moreno.

Centro de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Referência eletrônica. In: MOURA, Maria José Acioly Paz de. **O auto da morte e da vida: João Cabral de Melo Neto e a forma dramática**. 2006. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, maio 2006. Referência de fonte eletrônica. Disponível em: <http://docplayer.com.br/21910269-Universidade-federal-da-paraiba-centro-de-ciencias-humanas-letras-e-artes-programa-de-pos-graduacao-em-letras.html>. Acesso em: 03 jun. 2023.

MORETTI, Tacyana Muniz Caldonazzo. **Uma mulher vestida de sol: a tragédia sob a ótica cristã**. Artigo apresentado ao Seminário de Pesquisas em Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Londrina/PR, 2010. Referência eletrônica. Disponível em: https://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/uma_mulher_vestida_de_sol_a_tragedia_sob_a_otica_crista.pdf. Acesso em: 01 jun. 2023.

MOURA, Carlos André Silva de. **Fé, saber e poder: os intelectuais entre a restauração católica e a política no Recife (1930 - 1937)**. Dissertação (Mestrado). Orientadora: Profa. Dra. Giselda Brito Silva. Programa de Pós-Graduação em História - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2010. Referência eletrônica. Disponível em: <http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/bitstream/tede2/6178/2/Carlos%20Andre%20Silva%20de%20Moura.pdf>. Acesso em: 17 maio 2023.

MOURA, Maria José Acioly Paz de. **O auto da morte e da vida: João Cabral de Melo Neto e a forma dramática**. 2006. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, mai. 2006. Referência eletrônica. Disponível em: <http://docplayer.com.br/21910269-Universidade-federal-da-paraiba-centro-de-ciencias-humanas-letras-e-artes-programa-de-pos-graduacao-em-letras.html>. Acesso em: 03 jun. 2023.

NEGRETE, Enid. **Proópera**, 28 jul. 2020. Referência eletrônica. Disponível em: <https://proopera.org.mx/ensayo/estrenos-mexico-barcelona/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

NUERNBERGER, Renan. **João Cabral em dois autos: algumas indagações acerca de *Morte e vida severina* e *Auto do frade***. Remate de males, Campinas-SP, v. 40, n. 1, p. 183-204, jan./jun. 2020. Referência eletrônica. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8657713/22550>. Acesso em: 15 out. 2022.

PARAENSE, Silvia. **Intermezzos líricos no auto do frade: o homem em situação**. Revista Letras de Hoje, do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Porto Alegre. v. 33,

n. 3, pp. 127-142. set. 1998. Referência eletrônica. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/15108/10001>. Acesso em: 15 jan. 2023.

PAVIS, Patrice, 1947 - **Dicionário de teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.

PEIXOTO, Níobe. **João Cabral e o poema dramático**: auto do frade (poema para vozes). São Paulo: Annableme; Fapesp, 2001.

PIMENTEL, Danúbia Tupinambá. **Morte e vida em Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto**. Dissertação (Mestrado) Orientadora: Profa. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval. Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ, 2005. Referência eletrônica. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=181036. Acesso em: 24 maio 2023.

POLIDORO, Francine Alves. **Auto do Frade: a dialética das vozes**. Dissertação (Mestrado) Orientador: Prof. Dr. Augusto Massi. Universidade de São Paulo - USP: São Paulo, 26 out 2017. Referência eletrônica. Disponível em: [2017_FrancineAlvesPolidoro_VOrig COMPLETO.pdf](#). Acesso em: 06 jun. 2023.

PREZZOTTO, Joseane; ARAÚJO, Orlando Luiz de; SILVA, Renato Cândido da. (Orgs.) **Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira**. Volume I. Catu: Bordô-Grená, 2021a. Referência eletrônica. Disponível em: https://www.editorabordogrena.com/_files/ugd/d0c995_aee4cee79fbe4b5fb78c2a6474cecd7e.pdf. Acesso em: 31 maio 2023.

_____. **Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira**. Volume II. Catu: Bordô-Grená, 2021b. Referência eletrônica. Disponível em: https://www.editorabordogrena.com/_files/ugd/d0c995_3bdf96c6cf5b4435b796e3fa2b41fbf5.pdf. Acesso em: 31 maio 2023.

QUERIDO CLÁSSICO. **Theatro de Brinquedo: esboço do teatro moderno brasileiro**. Jéssica Bandeira. 07 jan. 2021. Referência eletrônica. Disponível em: <https://www.queridoclassico.com/2021/01/theatro-de-brinquedo.html>. Acesso em: 12 maio 2023.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. **Fora de cena, no palco da modernidade**: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Tese (Doutorado) Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira. Centro de Artes e Comunicação - Departamento de letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife/PE, 2008. Referência eletrônica. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7268/1/arquivo3571_1.pdf. Acesso em: 06 maio 2023.

RIBEIRO, Edneia Rodrigues. **Um museu de duas faces**: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto. Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras, 2019. Referência eletrônica. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/32331/1/Tese%20Um%20Museu%20de%20duas%20faces%20-%20Edneia%20Ribeiro%20-%20completo.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

RODRIGUES, Daniella Carneiro Libânio. **A arte segundo Ariano Suassuna: a intermedialidade e a poética armorial**. Orientadora: Profa. Dra. Eliana Lourenço de Lima Reis. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras, 2015. Referência eletrônica. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9UYL78/1/disserta_o_daniella_libanio.pdf. Acesso em: 25 maio 2023.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Coleção Leitura e Crítica.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. **A violência contra o pobre em *Morte e vida severina***. revista de literatura brasileira : a journal of brazilian literature. Porto Alegre, RS. Vol. 32, n. 59 (2019), p. 103-119. Referência eletrônica. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/232426>. Acesso em: 18 out. 2022.

SANTOS, Gislaíne Goulart. **O teatro na vida e na obra de João Cabral de Melo Neto**: a escrita de notas sobre uma possível *a casa de farinha*. Guará, Revista de Linguagem e Literatura. Goiânia, v. 10, n. 1, p. 60-73, jan./jun. 2020. Referência eletrônica. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/guara/article/view/8560/5086>. Acesso em: 17 out. 2022.

_____. **O engenheiro esfarelado**: o processo criativo em Notas sobre uma possível A

casa de farinha, de João Cabral de Melo Neto. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Unicamp: Campinas / SP, 2019. Referência eletrônica. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1093645>. Acesso em: 10 out. 2022.

SANTOS, Wilquer Quadros dos. **O poema narrativo em Crime Na Calle Relator, de João Cabral de Melo Neto**. Dissertação (Mestrado em Letras Mestrado em Letras - Área de Concentração: Estudos Literários). UFMS: Três Lagoas, 2011. Referência eletrônica. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/jspui/bitstream/123456789/1632/1/Wilquer%20Quadros.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2022.

SCRAMIM, Susana. **Sobre a possibilidade de dizer “eu”**. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Referência eletrônica. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0039-1.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2023.

SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral de ponta a ponta**. Recife: CEFÉ, 2020.

SERPA, Afonso. **Morte e vida severina. 2010**. Referência de fonte eletrônica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VmB7-Spj5rY>. Acesso em: 04 abr. 2023.

SILVA, Carla Fernanda da. **Morte e vida severina na ditadura militar: o anarquista Roberto Freire e o teatro como resistência**. Anais do XV Encontro Estadual de História “1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado”. Referência eletrônica. s/d. Disponível em http://www.encontro2014.sc.anpuh.org/resources/anais/31/1403622754_ARQUIVO_CarlaFernandaSilva-MorteeVidaSeverinanaDitaduraMilitar-artigofinal.pdf. Acesso em: 25 mar. 2023.

SILVA, Éder Rodrigues da. **A dramaturgia performática de César Brie e Mickaël de Oliveira**: textos, contextos e processos de criação junto aos grupos Teatro de los Andes, da Bolívia, e Colectivo 84, de Portugal. Tese (Doutorado) Orientadora: Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, 2017. Referência eletrônica. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AL4GGF/1/tese_de_doutorado_der_rodriques_da_silva_ufmg_pdf.pdf. Acesso em: 03 nov. 2022.

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes da. **Rastros do auto medieval e vicentino no teatro do nordeste brasileiro**. Tese (Doutorado). Orientadores: Prof. Dr. José Augusto Cardoso Bernardes e Profa. Dra. Maria Zaira Turchi. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra. Coimbra: Portugal, 2019. Referência eletrônica. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/88843/1/Rastros%20Do%20Auto%20Medieval%20E%20Vicentino%20No%20Teatro%20Do%20Nordeste%20Brasileiro.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2022.

SIMÕES, Giuliana Martins. **Veto ao modernismo no teatro brasileiro**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. João Roberto Faria. São Paulo- SP, 2009. Referência eletrônica. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23112009-143058/publico/GIULIANA_MARTINS_SIMOES.pdf. Acesso em: 18 maio 2023.

SIMÕES, Manuel G. **Morte e vida severina: da tradição popular à invenção poética**. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 157/158, Jul. 2000, p. 99-103. Referência eletrônica. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=157&p=99&o=r>. Acesso em: 15 abr. 2023.

STEEN, Edla van. **Viver e escrever: volume 2/ Edla van Steen**. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008. 208 - Coleção L&PM Pocket; v.708. ISBN 978-85-254-1777-0

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, Marcos Vinícius. **Aníbal Machado: um escritor em preparativos**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo/ SP, 2011. Referência eletrônica. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-17082012-103315/publico/2011_MarcosViniciusTeixeira.pdf. Acesso em: 22 out. 2022.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. **Dionísio - o Amador de Teatro**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

UFSC. **Dicionário de termos técnicos e gírias de teatro**. Florianópolis/SC: Universidade

Federal de Santa Catarina, 2010. Referência eletrônica. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/195063/%5Beditar%5D%20Dicionario%20de%20termos%20tecnicos%20e%20gurias%20de%20teatro.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=ROTUNDA%3A%20Pano%20de%20fundo%2C%20em,sempre%20%C3%A0%20frente%20do%20ciclorama>. Acesso em: 08 jul. 2023.

VASSALLO, Lígia. **O sertão medieval**: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VIDAL, Ariovaldo. **Do dois ao três em João Cabral**. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 24, n. 30, p. 193-221, 2020. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i30p193-221. Referência eletrônica. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/167713> . Acesso em: 27 abr. 2023.