
Pode o Severino falar?

Alexandre Pilati

Mestrando em Literatura Brasileira / UnB

1. Um salto transculturador entre duas consciências

Morte e vida severina confirma a ligação da obra poética de João Cabral de Melo Neto à concretude das coisas, deixando definitivamente de lado possíveis ilusões místicas relativas ao fazer poético, presentes na pesquisa fenomenológica de *Psicologia da composição*, *Fábula de Anfion* e *Antiode*. Diria o crítico pernambucano Sebastião Uchôa Leite que o poeta estava pronto para dar seu “salto participante”¹, tomando a poesia como instrumento de conhecimento da realidade brasileira.

Esse salto é percebido em outros termos pelo crítico João Alexandre Barbosa, que, ao tratar dos textos de João Cabral da década de 50, afirma que se dá um esforço em sua obra para uma apreensão da realidade modulada pela poesia. Segundo ele, os textos de Cabral da década de 50, como *Morte e vida severina*, acabam levando a termo as tensões expostas no tríptico *Psicologia da composição* com a *Fábula de Anfion* e a *Antiode*. Nas palavras de Alexandre Barbosa: “Fundado numa intensa negatividade acerca das relações entre poeta e poesia, o tríptico (...) prepara o caminho para uma apreensão corrigida da realidade”².

É tendo como horizonte este “salto participante” ou “apreensão corrigida da realidade” que se analisará aqui o poema *Morte e vida severina*, buscando perceber em que medida e de que maneira a história do retirante pode dar voz ao oprimido. Isso implica saber também em que termos ela é

uma forma de conhecimento do caráter nacional, tendo em vista que, como afirma Ferreira Gullar, “o caráter nacional, contraditório à universalidade, deve ser superado pela obra conquanto constituinte de sua estrutura e de seu processo formativo”³.

Severino deve ser visto, portanto, como um oprimido brasileiro que em sua caminhada vai descobrindo que sua opressão transcende as causas físicas e climáticas locais e, no mesmo passo, vai perdendo a voz e o espaço dentro da estrutura da obra.

Se a literatura pode ser um local em que a voz do oprimido se manifesta, estabelece-se uma problemática cruel. Se a voz do oprimido pode ser ouvida em termos literários, o caminho está aberto para que se estetize o grito do vencido tornando-o peça de museu, ou objeto pitoresco.

Mas, no poema de Cabral, Severino, o oprimido, o vencido pelo processo modernizador, não pode falar, sua voz é silêncio. A literatura, então, nesse caso, questiona a si própria, pois assume em sua constituição suas falhas e contradições históricas, que, de resto, pertencem à constituição da própria sociedade brasileira. Se Severino não fala, a literatura impõe-se a si mesma como um problema para o próprio escritor, que não vê outra saída senão perceber e assumir que a literatura em um país como o Brasil é um beco sem saída, é eco de voz nenhuma.

Nesse sentido, um dos aspectos mais relevantes na análise de uma obra como *Morte e vida severina* é a capacidade de formalização das contradições e do processo modernizador no Brasil, que estabeleceram relações muito peculiares entre oprimidos e opressores, entre centro e periferia, entre ambiente rural e ambiente urbano.

Aprende-se com Antonio Candido⁴ que o artista é guiado em sua produção por forças sociais condicionantes, que determinam a ocasião de a obra ser produzida, a necessidade de ela ser produzida e a sua capacidade de tornar-se um bem coletivo. Portanto, a literatura brasileira não pode deixar

de ser analisada com a consciência de que o escritor tem sua produção inserida em certas condições sociais, uma vez que a literatura aqui sempre cumpriu papel diverso daquele que a ela se atribui em países centrais. Certos autores, entre os quais se pode incluir João Cabral, têm profunda consciência das complicações que possui a arte literária em um país como o Brasil, e, por conseguinte, das forças sociais que o impelem à escritura.

Outra lição de *Candido* refere-se ao modo como uma obra de arte é capaz de absorver aspectos sociais em sua forma, e, com isso, dar a conhecer um aspecto da realidade. Para *Candido*, “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”⁵.

Em *Morte e vida severina*, o que se pretende observar é exatamente a formalização da relação discursiva entre as classes sociais no Brasil, que sempre foi, em termos gerais, a da exploração cordial, a do atraso glorificado, a do calar a voz por meio da concessão que dissimula a exploração.

Primeiramente, é preciso ver a viagem do retirante Severino como uma passagem de uma espécie de consciência amena do atraso brasileiro, que aqui será representada pelo que se chamará *consciência da seca* para a consciência catastrófica do atraso, chamada aqui de *consciência da miséria*. Em segundo lugar, em termos formais, pode-se dizer que a apreensão da história de Severino em uma forma teatral arcaica, um auto, também pode representar a impossibilidade da fuga à periferia econômica, social, cultural e artística. Resta saber se, de dentro de tal cela, pode o Severino falar.

2. Retirar: caminhada para a denúncia da catástrofe

Para observar, em *Morte e vida severina*, a viagem do retirante como uma representação da consciência catastrófica da realidade excludente do capitalismo é preciso perceber certas estratégias literárias utilizadas por João

Cabral de Melo Neto na composição do personagem e da narrativa.

A análise de aspectos das cenas do *auto* poderá contribuir, portanto, para uma melhor reflexão sobre a capacidade que tem a forma literária de absorver e evidenciar as contradições que habitam a forma social e também a forma literária que quer representá-la.

Na primeira cena do auto, Severino apresenta-se ao leitor e fala sobre características gerais de sua vida e sobre a necessidade de emigrar. O heptassílabo cadencia a fala e será uma constante nos monólogos do personagem, dando ao Severino uma fala cortada ou entremeada de pausas para respirar, como cansado da caminhada. Duas das estratégias narrativas mais interessantes da primeira cena residem na caracterização dos interlocutores do texto. Cabral dá voz ao Severino, que é o eu-lírico da passagem. Note-se, todavia, que, ao fim do texto, essa mesma voz constatará que, mesmo falando, isso se deu para comunicar o abafamento de sua voz. Do outro lado da voz de Severino, o leitor encontra a si próprio, incluído no texto pela forma de tratamento *Vossas Senhorias*. Nessa forma encontra-se toda carga semântica da cidade letrada, destino último do personagem, e que segundo o crítico uruguaio Angel Rama é lugar da modernização e da vigência do poder. Segundo Rama:

A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo⁶.

A literatura foi peça fundamental nessa ideologia de construção da modernização da América Latina. Por isso, a caracterização dos interlocutores na primeira cena de *Morte e vida severina* impõe ao leitor, posto que antes havia imposto ao autor, o dilema de representar uma situação de exclusão criada também pela literatura. Mas também é preciso ver a literatura como recurso para lutar contra essa exclusão. Está proposto, desde a primeira cena, o problema da literatura que se quer participante e o

questionamento da possibilidade de ela dar voz ao vencido. Assim, nos próprios interlocutores apresentados na primeira cena percebe-se o conflito entre regionalismo e o cosmopolitismo, entre personagem oprimido e o distante público leitor, *Vossas Senhorias*, os habitantes da cidade letrada. Por trás disso, a constatação de que se por acaso a literatura puder dar voz ao oprimido, ela não é dirigida ao vencido. Por trás disso, a dor de consciência do autor.

Sugestiva é também a impossibilidade de Severino definir-se a si próprio. A tentativa esbarra sempre na existência de mais um ou dois Severinos com nomes iguais ou parecidos, com vidas idênticas em sofrimento. A auto-definição operada pelo protagonista é aqui realizada não no sentido do geral para o particular. O percurso é inverso e de casos particulares chega-se ao nome genérico Severino. A partir da constatação de que:

Somos muitos Severinos/iguais em tudo na vida/na mesma cabeça grande/que a custo é que se equilibra/no mesmo ventre crescido/sobre as mesmas pernas finas,/e iguais também porque o sangue/que usamos tem pouca tinta⁷.

Se são muitos, a história a ser contada não é de um só, mas de todos. Por isso, o personagem não consegue definir-se, não pode ser o Severino, mas um Severino, como deixa claro o monólogo.

A segunda cena do *auto* é uma evidente denúncia à questão da divisão fundiária no Brasil. É o primeiro golpe da morte na caminhada de Severino. Aparecem outros personagens. São os irmãos das almas que carregam um defunto chamado também Severino, o que aponta para o destino do protagonista. Sugestivo também é o motivo da morte do defunto Severino. Fora morto pela “ave-bala”, pois cometera o crime de:

- Ter uns hectares de terra,/irmão das almas,/de pedra e areia lavada/que cultivava (*MVS*, 174).

Na terceira cena, Severino fará duas comparações importantes para a desilusão que sofrerá ao final. O personagem, que comparou o Capibaribe ao seu próprio caminho, teme o corte do rio devido à seca. Segundo diz o

próprio Severino:

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 sua descida (MVS, 176).

É o momento do abandono de Severino pela natureza e a constatação de que a jornada será de fato muito difícil. É mais um golpe em sua amena *consciência da seca*.

A outra comparação para o caminho de Severino é a metáfora do rosário, que representa o próprio caminho do retirante. Seu caminho é ditado também pela religião.

Nesse segundo monólogo, a desilusão é com a natureza. É descrita uma situação natural desoladora, sem bichos, planta ou vida humana, *nem almas mortas nem vivas* habitam o sertão. Os que ali vivem são excluídos de tudo.

A quarta cena é a representação da paródia que faz um homem às excelências cantadas a um defunto. Diante da devoção religiosa com que se encomenda o defunto, surgem ironias sobre a situação do morto, mais um de nome Severino.

Falam as excelências e o parodiante:

- Finado Severino,/quando passares em Jordão/e os demônios te atalharem/perguntando o que é que levas.../Dize que levas cera, /capuz e cordão/mais a virgem da Conceição./Finado Severino,/etc.../- Dize que levas somente/coisas de não:/fome, sede, privação (MVS, 177).

Às prevenções espirituais contra os demônios, o parodiante contrapõe a materialidade da existência do finado Severino, que não tem absolutamente nada. Note-se que *as coisas de não* citadas têm todas elas profundas implicações humanas e políticas, pois trata-se daquilo que poderia ser garantido com ações políticas capazes de diminuir a privação das populações rurais. Tem-se aqui a tensão entre o discurso da cidade letrada arcaizado, representado pela religião, e a verdade do sertão.

A quinta cena é mais um momento em que Severino reflete sobre sua

situação e desilude-se. Ainda há aqui a *consciência da seca*. Constatada ele:
Desde que estou retirando/só a morte vejo ativa,/só a morte deparei/e
às vezes até festiva (MVS, 177).

Severino, neste momento, decide interromper a viagem para procurar um trabalho que lhe garanta a sobrevivência até que seja seguro seguir novamente o caminho.

Na sexta cena, o diálogo de Severino é com uma rezadeira. São feitas reflexões sobre a questão do trabalho rural, reduzido pela seca a poucas possibilidades. Severino é progressivamente excluído do trabalho pois o que faz é produtivo e a economia do lugar, segundo diz a mulher, é baseada na morte. Duas mudanças econômicas são tratadas pela mulher que fala da chegada das usinas como forma de exclusão do trabalho e a ausência dos bancos que não querem financiar mais os roçados, contribuindo também para o estacionamento da produção. São dois indícios para a passagem à *consciência da miséria* operada na narrativa. Diz a rezadeira:

Esses roçados o banco/já não quer financiar (MVS, 179).

E também:

Com a vinda das usinas/há poucos engenhos já (MVS, 180).

Mais uma vez Cabral expõe a chaga das contradições entre os processos modernizadores do país, que resultam em uma espécie de indústria da fome e da morte. Representantes da cidade letrada modernizada, o doutor e o farmacêutico, ganham dinheiro com a morte do sertão, impondo uma modernidade excludente, que serve apenas para ampliar os desníveis sociais. Conforme diz a rezadeira:

Imagine que outra gente/de profissão similar,/farmacêuticos coveiros,/doutor de anel no anular,/remando contra a corrente/da gente que baixa ao mar,/retirantes às avessas,/sobem do mar para cá./Só os roçados da morte/compensam aqui cultivar (MVS, 182).

Com mais este golpe, o monólogo seguinte, na sétima cena, é o estabelecimento da *consciência da miséria*, com a chegada do retirante a um latifúndio na zona da mata. A chegada a um ambiente em que a seca não

é mais presente, e no qual a terra “se faz mais branda e mais macia” enche de esperança o Severino.

Diante da visão paradisíaca do ambiente natural, que é representação da *consciência da seca*, diz o retirante:

Como ela é uma terra doce/para os pés e para a vista./Os rios que correm aqui/têm água mais vitalícia./cacimbas por todo lado;/cavando o chão água mina./Vejo agora que é verdade/o que pensei ser mentira (MVS, 182).

É o ápice da *consciência da seca*, que começa a se desmanchar pela nódoa que a mesma cena propõe em seu fim:

Mas não avisto ninguém,/só folhas de cana fina;/somente ali à distância/aquele bueiro de usina;/somente naquela várzea/um bangüê velho em ruína./Por onde andarás a gente/Que tantas canas cultiva? (MVS, 183).

Mas o Severino, ainda com esperança, imagina que os homens estão “feriando”, graças à fartura da terra.

A oitava cena é a mais pungente da obra e marca a queda para a *consciência da miséria*, pois Severino assiste ao enterro de um trabalhador da zona da mata, que, não obstante o clima propício à agricultura, morre como os outros Severinos, sem nada em vida, sem nada na morte severina. Nos versos mais fortes do poema, com ironia e tragicidade, Cabral consegue absorver a tensão do momento e transformá-la em versos como:

É uma cova grande/para tua carne pouca,/mas a terra dada/não se abre a boca (MVS, 184).

E a terra, o “brim do Nordeste”, dará aquilo que o homem não teve em vida: a roupa, o chapéu, o sapato. Não são excelências o que se canta. Canta-se a tragédia da própria morte, não transcendente, mas miserável, física, corruptora da carne pouca do homem. Nesse momento especial, o rosário vira “milho negro e ressecado” e não objeto de ligação com o transcendente. Ele é agora “semente inerte e sem salto”. A tomada da *consciência da miséria* é também a quebra da ilusão da religião. É a percepção de que com ou sem ela o destino é a cinza em que o homem se tornará envolto pelo chão:

Esse chão te é bem conhecido/(bebeu teu suor vendido)/Esse chão te é bem conhecido/(bebeu o moço antigo)/Esse chão te é bem conhecido/(bebeu tua força de marido) (MVS, 185).

A força dos versos denuncia a prisão do sistema que atinge ao miserável por mais que este esteja perto da fartura. Atinge ao Severino do sertão; atinge ao Severino do latifúndio e sela-lhe o destino desde o nascimento.

A nona cena é o monólogo de tomada total de *consciência da miséria*. Nesse sentido, são exemplares os versos:

Mas não senti diferença/entre o Agreste e a Caatinga/e entre a Caatinga e aqui a Mata/a diferença é a mais mínima./Está apenas em que a terra é/por aqui mais macia;/está apenas no pavio,/ou melhor, na lamparina:/ pois é igual o querosene/que em toda parte ilumina (MVS, 187).

Diante dessa constatação, só resta a Severino seguir seu caminho até o Recife, “derradeira ave-maria do rosário”. Se o retirar é caminho para a modernização da cidade letrada, ele é também o fim de Severino, que perderá a voz ao chegar lá.

A décima cena, em que se vê a conversa de dois coveiros possui também uma profunda ironia à divisão burocrática da existência humana na cidade letrada, estabelecida além da própria vida. Os coveiros falam da divisão do cemitério e são escutados por um Severino já desiludido e imerso na *consciência da miséria*. Na indicação da cena, o autor diz que Severino escuta tudo “sem ser notado” pelos coveiros. É o princípio da transformação de Severino em uma espécie de fantasma da exclusão, que escuta a sentença dos coveiros:

- E esse povo lá de riba/de Pernambuco da Paraíba,/que vem buscar no Recife/poder morrer de velhice,/encontra só, aqui chegando,/cemitérios esperando./- Não é viagem o que fazem,/Vindo por essas caatingas, vargens;/Aí está o seu erro:/Vêm é seguir seu próprio enterro” (MVS, 191).

Há aqui o início da dor de consciência do autor ao retirar o personagem de cena para dar-lhe uma voz muda.

O golpe final da *consciência da miséria* é dado na décima primeira cena, na qual o retirante percebe que havia seguido seu próprio enterro e que:

A solução é apressar/a morte que se decida/e pedir a este rio,/que vem também lá de cima,/que me faça aquele enterro/que o coveiro descrevia (MVS, 192).

A seguir, na décima segunda cena, tem-se o último diálogo de Severino com o Mestre Carpina, morador dos mocambos, que o livra da morte física, mas ao mesmo tempo o silencia, levando-o a contemplar o nascimento do menino. Mas, no diálogo com o Mestre Carpina, Severino, na verdade, repete sempre a mesma fala, que pode ser resumida pelas últimas palavras ditas pelo personagem no *auto*:

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

As últimas seis cenas do *auto*, da décima terceira à décima oitava, representam a invasão da cultura popular arcaica, o que contribui para o silenciamento do protagonista e sua retirada de cena.

Os personagens que são os vizinhos, os amigos e as duas ciganas festejam o nascimento do menino de um modo muito “belo”, se se ignorar a dor por que passou o Severino, o protagonista do *auto*, que agora é totalmente excluído, em nome da vida severina que chega. No entanto, o nascimento não transforma nada, a previsão das ciganas condena-o a uma vida de privações no mangue ou na fábrica. Seu destino é o proletariado. Que tipo de esperança ele pode representar para Severino?

Além disso, a fixação exemplarmente popular da situação do nascimento de Cristo faz sucumbir a voz de Severino, que, como diz o autor na explicação à última cena, “esteve de fora, sem tomar parte em nada”.

Com o nascimento do menino, como mostra a fala de um dos personagens:

Cada casebre se torna/no mocambo modelar/que tanto celebram os/

sociólogos do lugar (*MVS*, 196).

O desfecho do *auto* é a prova de que a literatura pode operar o processo inverso daquele a que o seu autor se propôs. Querendo retratar a falta de resistência do Severino à opressão, Cabral não consegue fugir a um desfecho que soa também como a bela e esperançosa consciência amena do atraso, representada pelo menino que nasce. Prova da percepção dessa problemática pelo autor é a formalização na estrutura da peça dessa consciência, com a saída de cena de Severino. E Cabral dá os versos dessa constatação ao Mestre Carpina:

É difícil defender,/só com palavras, a vida,/ainda mais quando ela é/esta que vê, severina (*MVS*, 201).

É difícil fazê-lo, mas talvez, para poetas como Cabral, mais difícil ainda seja fugir a tentar fazê-lo, nem que isso signifique assumir em seu texto as contradições da própria literatura como forma de defesa da vida.

3. Forma e religião na construção do silêncio contra-hegemônico

A forma arcaica do auto de Natal e a presença de fortes referências à religião católica são passos fundamentais para a construção do silêncio do Severino.

O retratar de uma situação tipicamente brasileira em termos ibéricos arcaizados foi interpretado por Marly de Oliveira, a organizadora da *Obra completa* de Cabral para a editora Nova Aguilar, dessa forma:

Morte e vida severina é uma homenagem às várias leituras ibéricas: os monólogos do retirante têm em comum com o romancista ibérico o uso do heptassílabo e a assonância; a cena do Irmão das Almas homenageia o romance catalão do conde Arnaud; a cena do velório é pernambucana; a da mulher na janela é um poema narrativo em português arcaico, incorporado ao folclore pernambucano. A cena dos coveiros é, curiosamente, escrita em verso livre, quem sabe com intenção de continuar a levar adiante uma conquista modernista. O diálogo do retirante com Mestre Carpina segue os processos da tenção galega; o resto é 'romance' castelhano. O nascimento de Cristo se tornou um fato realista; a cena dos presentes, como outras, tem relação com os autos pernambucanos do século passado. As ciganas estão nos autos antigos,

prevedo o futuro nascimento da criança. Estão em Pereira da Costa, na obra sobre o folclore pernambucano”⁸.

Mas não se pode esquecer a complexidade histórica da formação da cultura popular nordestina, fortemente marcada pela presença de elementos ibéricos medievais e pelo atraso em termos de modernização.

A escolha da forma auto, com todos os seus matizes ibéricos arcaizados, pode ser um sintoma de que a modernidade, literatura incluída, não pode chegar onde não há modernização material. Uma forma literária arcaica é, pois, um modo de denunciar a perpetuação da exploração operada pelas formas pelas quais a colonização se deu, sejam elas estéticas, sociais, políticas, econômicas. Vê-la como homenagem é vê-la como mero requinte literário.

Para melhor perceber isso, é necessário tomar a narrativa de *Morte e vida severina* como transculturadora, na acepção que dá ao termo Angel Rama. A atitude transculturadora busca “insertar-se en la cultura dominante [para] imponer en tierra enemiga su cosmovisión y su protesta”⁹.

Formas arcaicas de representação cultural puderam representar resistência aos impactos homogeneizadores de subseqüentes etapas de modernização. Uma dessas formas é a religião católica, que, segundo Rama, “pertencia al beligerante impacto externo, pasó a ocupar la defensa del campo interno desde el siglo XIX, oponiéndose a las ideologías que entonces visualizó como ‘foráneas’”¹⁰.

E ainda afirma Rama que a religião católica “es la que cuenta con mayor tiempo de asentamiento y más honda penetrabilidad popular. En el último tercio de XIX en que se produjo la modernización positivista, llegó a ser el modo expresivo de las reivindicaciones rurales contra la aculturación violenta a que se estaban siendo sometidas las poblaciones de las regiones internas”¹¹.

Mas a ação de *Morte e vida severina* não se passa no século XIX, e o sintoma da religiosidade no auto é o da perda da batalha da aculturação.

Na época a que se refere o poeta, meados do século XX, a modernização positiva já havia ganhado a batalha e a religião católica e suas formas expressivas parecem deixar de ser modo operador de reivindicações para ser prisão do atraso. É importante não esquecer que o Severino faz de sua viagem um rosário, símbolo da religião católica, que guiará Severino para a beira da morte e para o silêncio

Morte e vida severina, visto por esse prisma, é resistência contra-hegemônica pois é a cristalização da derrota e a reflexão sobre as próprias possibilidades do discurso contra-hegemônico.

Pode-se encontrar a prova disso na própria estrutura do texto. Acrescentando-se ao combate cultural entre centro e periferia a questão da luta de classes, pode-se perceber que as formas arcaizadas em *Morte e vida severina*, mais do que resistência popular ao impacto externo, são denúncias da forma como se deu, cultural ou economicamente, a modernização na região nordeste do Brasil.

Em *Morte e vida severina*, a estratégia da folclorização homogeneizadora é denunciada quando se vê que, ao final do texto, Severino sai de cena, não fala mais nada, e os elementos religiosos do catolicismo, junto a outros de origem popular ibérica tomam conta da cena e fazem calar o desespero do retirante.

Reside aí a crítica à própria impossibilidade da literatura de interferir de modo contra-hegemônico na vida social. Se o retirante Severino, como personagem, é “esquecido” pelo autor, se acompanha de fora, sem se manifestar, o desenrolar da ação mais folclorizada e religiosa do auto, isso pode querer dizer que a apreensão literária da cultura a que estão ligadas essas populações severinas pode ser espaço não de resistência contra a hegemonia do centro, mas de manutenção da opressão. Na literatura de um país colonizado, as formas populares de cultura mudam de natureza, disfarçam-se, e contribuem para a perpetuação do silêncio de Severino.

É possível, pois, ver na obra de Cabral a profunda contradição que habita o texto de todo grande escritor latino-americano, e que foi assim comentada por Rama: “La modernidad no es renunciabile y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a si mismo para aceptar-la”¹².

A resposta a *Pode o Severino falar?* encaminha-se para a negativa, diante do que foi apresentado até aqui. Mas é preciso assumi-la como um questionamento de dois níveis. Para o primeiro, que é ligado à questão da voz de Severino ser emitida de dentro de suas próprias formas culturais, como o caso da estrutura popular ibérica arcaica representada em *Morte e vida severina*, a resposta à questão é, na maioria das vezes: Severino não pode falar, pois a literatura dos países de periferia pode utilizar-se da cultura popular a favor da força hegemônica capaz de silenciar o oprimido.

Para o segundo nível do questionamento, a resposta pode ser relativamente mais otimista. Tendo em vista que é o escritor, representante da cidade letrada, pelo fato de dominar os códigos da modernização, o agente capaz de lutar contra a hegemonia da literatura, a resposta à pergunta pode ser: sim, pode falar o Severino, mas não de maneira sempre evidente. Mesmo quando sua fala é um aborto de voz, como se vê ao final do poema, o que nos diz Severino é que ele não pode falar, nem dentro, nem fora da literatura. À literatura impõe-se, então, o problema da participação eficaz no debate cultural e político. João Cabral assume o problema e seu duplo viés dando a chance de mostrar que a voz de Severino é voz vencida porque, no Brasil, a literatura sempre funcionou como arma hegemônica do colonizador. Por outro lado, é apenas dentro dela própria que se pode corroer sua hegemonia. A escolha de Cabral pela forma arcaica do auto é exatamente a exposição dessa contradição e a afirmação de que a literatura é cela para o oprimido e também mordaca para sua voz, mesmo parecendo servir-lhe de púlpito. Assim, o desfecho de *Morte e vida severina* é o próprio questionamento do poder da literatura como voz da modernidade.

A diluição da voz do personagem é uma forma cruel de exposição de Severino, que, na verdade, ganha poder de enunciação para mostrar sua própria incapacidade de resistência diante dos dilemas da modernidade de um país como o Brasil.

Notas

¹ Leite, Sebastião Uchôa. *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.

² Barbosa, João Alexandre. “João Cabral ou a Educação pela poesia”, em *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996, p. 241.

³ Gullar, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 96.

⁴ Candido, Antonio. “A literatura e a vida social”, em *Literatura e sociedade*. S. Paulo: Publifolha, 2000, p. 23.

⁵ Candido, Antonio. “Crítica e sociologia”, em id., p.6.

⁶ Rama, Angel. *La crítica de la cultura em América Latina*. Selección y prólogos por Saúl Sosnovski y Tomás Eloy Martínez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

⁷ Melo Neto, João Cabral de. *Morte e vida severina*, em *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.172. Daqui em diante, todas as referências ao poema serão dadas no corpo do texto, sob a sigla *MVS*.

⁸ Marly de Oliveira, “Prefácio” a id., p. 18.

⁹ *Apud* D’Allemand, Patrícia. “Angel Rama: el discurso de la transculturación”. *Nuevo Texto Crítico*, nº 16-7, 1996, p. 139.

¹⁰ *Apud* id., p. 47.

¹¹ *Apud* id., p. 72.

¹² *Apud* id.. p. 138.