

## A literatura cabralina como introdução para um novo pensamento ético

FRANCISCO VERISSIMO\*

**Resumo:** O artigo em questão, tendo como base a filosofia de Jacques Rancière e a poesia “Morte e vida Severina” de João Cabral de Melo Neto, procura realçar a relevância do pensamento literário para a compreensão a respeito da Ética. Para tanto, procurou-se agrupar as teorias (utilizando-se perspectivas de ambos sobre a arte e o papel do artista) para, então, concebendo a possibilidade de encontro teórico, criar fissuras interpretativas e a ideação do pensamento de uma Ética do Severino.

**Palavras-chave:** Severino; Poesia; Literatura; Ética e Filosofia.

### **Cabralina literature as an introduction to new ethical thinking**

**Abstract:** The article in question, based on the philosophy of Jacques Rancière and the poetry "Morte e vida Severina" by João Cabral de Melo Neto, seeks to highlight the relevance of literary thought for the understanding of Ethics. To this end, we tried to group the theories (using both the perspective of art and the role of the artist) in order to conceive the possibility of a theoretical meeting, to create interpretative fissures and the idea of the thought of an Ethics of Severino.

**Key words:** Severino; Poetry; Literature; Ethics and Philosophy.



\* **FRANCISCO VERISSIMO** é Mestre/Doutor em Filosofia Moderna Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro com estudo focado na bifurcação entre a Filosofia e Literatura. Autor do Livro “Por uma Ética Severina”, onde estabelece uma relação entre a Filosofia de Gilles Deleuze e João Cabral do Neto e seu auxílio na produção de um novo tipo de Ética. Além disso, possui vínculo com os grupos de pesquisa: Derrida e aproximações (Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Filosofia Contemporânea: questões Ético-Políticas, estéticas e epistemológicas (Universidade do Estado do Rio de Janeiro); Filosofia Brasileira (Universidade do Estado do Rio de Janeiro).

## Introdução

a cultura humana [...] abrange, por um lado, todo o saber do mundo e toda a capacidade adquiridos pelo homem com o fim de dominar as forças da natureza e obter seus bens para a satisfação das necessidades humanas e, por outro lado, todas as instituições necessárias para regular as relações dos homens entre si e, em especial, a divisão dos bens acessíveis (FREUD, 2010, p. 23).

Em tons genéricos, Freud define a civilização como sendo o resultado direto do esforço que empregamos para a nossa própria sobrevivência. Para isso, ele divide o saber humano – inicialmente – em dois aspectos: a técnica usada para domar a natureza e as ações utilizadas para garantir o uso social destas técnicas. Assim, segundo ele, cada indivíduo desenvolve certo nível de conhecimento em decorrência direta do papel representado dentro das estruturas sociais em que convivem, papéis que (segundo ele) podem ser exercidos em decorrência de uma estrutura violenta ou não. Desta forma, a compreensão que o indivíduo tem do mundo é, de certa forma, atravessada pela maneira como o seu núcleo social experimenta sua existência. Ou seja, “não há, pois, como negar, sob este aspecto, que há, subjacente ao processo de percepção, um conjunto de sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Este conjunto, um agregado das questões psicológicas e sociais, estabelece os parâmetros constitutivos da percepção de cada indivíduo que, por sua vez, estabelecem automaticamente os limites da percepção/apreensão que poderão exercer. Nas palavras João Cabral:

Eu tenho a impressão que [morte e vida Severina] é um poema fracassado. Escrevi para esse leitor ou ouvinte dos romances de cordel,

para esse Brasil de pouca cultural, e esse Brasil nunca manifestou interesse por ele. Quem manifestou interesse por ele foi o Brasil das Capitais, o Brasil que vai ao teatro (NETO, 2008, p. XXXIII).

O sentimento de “fracasso” que João expressa não está vinculado à qualidade do texto, mas a estrutura. Apesar do reconhecimento da vida prática, da representatividade, os leitores de cordel vivem numa outra forma de representação estética e, por consequência, não se interessam pela informação ali processada. Neste ponto, como conhecimento derivativo, a compreensão estética está vinculada ao corte temporal/espacial proposto pelo artista e, por isso mesmo, “está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16), produzindo – por sua vez – a invisibilidade (de percepção) em certos grupos. Por isso, apesar de serem detentores da linguagem, eles não são possuidores da codificação específica e, com isso, não são capazes de partilhar a mesma experiência sensível – ainda que, neste caso, vivenciem elementos do próprio objeto artístico. Em outras palavras, sendo o mais direto possível, o “desabafo” de Cabral vincula-se ao fato de que o “Severino poético jamais será lido pelo Severino sertanista”.

Escrever, produzir artisticamente, é produzir dentro de certo prisma, dentro de uma estrutura de significados que seja capaz de comunicação. Mas, o significado estético não é a única coisa manifesta nesta ideia de “partilhar o sensível”, afinal, o termo partilha já estabelece em si a ideia de uma separação e, conseqüentemente, “define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (Ibidem, p. 16). Não ter a palavra, não ter a mesma capacidade de erudição, é tornar-se incapaz de participar, pois, todo

discurso resulta de uma estrutura ordenada que representa a ação do falante (do artista) e, por consequência, a relação de poder em que ele está inserido.

Partilhar o sensível é possuir mecanismos de estruturação com papéis definidos e estruturados: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2010, p. 16). Partilhar é estabelecer padrões de discurso (resultando da força empregada pela apreensão deste poder) e, ao mesmo tempo, determinar quem possui (ou não) as condições necessárias para ouvir. Há, então, nesta perspectiva, quem esteja tão a margem da estrutura de arregimentação do sistema social (da relação de poder) que se torne incapaz de codificar os signos necessários para a completa percepção da produção. Daí, então, a pesarosa fala de Cabral.

### Da prática estética

Segundo João Cabral: “a obrigação do poeta [artista] é criar um objeto [artístico]. Um poema, que seja capaz de provocar emoção no leitor” (NETO, 2008, p. XXVIII) e, além disso, complementado esta idéia, João afirma que “o Escritor [artista] não deve falar de política, deve limitar-se ao social”<sup>1</sup> (Ibidem, p. XXVIII). Tal percepção, aparentemente incongruente, pode ser associada com os apontamentos de Rancière:

uma arte crítica deve, portanto ser, a sua maneira, uma arte da indiferença, uma arte que construa o ponto de

<sup>1</sup> Vale, antes de continuar, a ressalva de que a expressão “política” empregada por João Cabral é, por sua vez, a compreensão de uma “expressão partidária/panfletária” e que, por outro lado, a representação do “social” trata de expressar as condições que – ao seu tempo – não só Ramsésre, mas a Filosofia, entenderá por política

equivalência de um saber e de uma ignorância, de uma atividade e de uma passividade (RANCIÈRE, 2010, p. 7).

O movimento da arte, então, como produção política, é ser capaz de expressar esteticamente certa parcela da realidade circundante, estabelecendo possibilidades para a reflexão/percepção de si mesmo e do mundo. O artista constrói, com isso, uma possibilidade reflexiva que até, então, não existia. Desta feita, “a arte (crítica) não se estabelece como produção de conhecimentos ou representações políticas, ela produz ficções<sup>2</sup> ou dissensos no seio de sua própria política” (Ibidem, p. 8). Assim, é

a partir desta estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

As ações de “ficção” e/ou “dissensos”, presentes na “arte crítica”, assim entendida por Cabral, se estabelecem como processo de seleção e organização de uma visibilidade que não existe, logo, agir socialmente é criar “cortes estéticos” que, por sua vez, ao mesmo tempo – através dos dissensos – submetem o público a compreensões que divergem da realidade vigente. Não acontecendo assim, mantendo-se intimamente ligada a “representação crua da realidade” a arte acabaria por se fundir a certos aspectos políticos (reacionariamente) e impedindo seu papel ficcionista, de criação de novas perspectivas e/ou apontamentos sociais na medida em que ela perderia em âmago

<sup>2</sup> Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e seu significado, o singular e o comum. (RANCIÈRE, 2010, p. 8)

a possibilidade crítica em relação ao contexto social e, por isso mesmo, seria responsável pela manutenção da estrutura social. Ainda sob este aspecto, Cabral afirma que “o [artista], de um país subdesenvolvido como o Brasil, não pode desprezar a realidade dolorosa que o cerca” (NETO, 2008, p. XXVIII), ele é, bem como precisa ser, uma espécie de agente social (criador de novas ficções). Assim, ao mesmo tempo em que Cabral descreve a realidade dos retirantes em “morte e vida Severina”, dando visibilidade aos elementos constitutivos do Sertão, ele propõe – através da ficção – novos processos de ruptura da realidade aparente e, por isso mesmo, auxilia na criação de novas interpretações, ou ainda, de novas práticas de existência para o apreciador.

Em síntese, a obra de arte é a combinação da subjetividade do artista e do corte que proposto no plano do real, ou seja, ela é a uma junção daquilo que se pensa com aquilo que se escolhe para ser pensado. Assim sendo, é preciso levar em consideração que as instruções recebidas/entendidas, a emoção sentida/pensada, ainda que espontaneamente, “são o resultado do eco de alguma coisa que você leu, ouviu ou percebeu, de qualquer maneira” (Ibidem, p. XXIX). Isto é, a produção artística mantém (em maior ou menor grau) elementos de ligação com o Social<sup>3</sup> quando dá visibilidade estética, quando transforma em uma prática de arte, um elemento que se mantinha com características usuais. Daí, um autor-social, nas palavras de Cabral, tendo ciência de *modus operandi* da produção

<sup>3</sup> A expressão “SOCIAL” não é utilizada por Rancière, mas por uma questão de estilo adotou-se neste contexto e refere-se a (...) quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como às formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais.

artística, deveria ter a consciência do papel “transformador” do seu produto final.

Além disso, forçoso considerar também, que a manifestação do processo artístico não é linear<sup>4</sup>. Há uma espécie de embaralhamento nas identidades, entre autor e apreciador. A “objetividade” da obra é, em suma, produzida pela subjetividade de quem produz e de quem observa (da partilha empregada). Por isso, talvez, João Cabral diga que “não se deve escrever para criar ambigüidades” (Ibidem, p. XXIX). Sua clareza, a maneira como o autor se expressa, bem como, cria suas ficções, estabelece os limites de suas ações/provocações. Não há, pois, como negar – mesmo na arte que se propõe revolucionária – a presença dos elementos da superestrutura (ainda que seja no processo de negação).

Não há como restringir o produto do artista as suas próprias manifestações psicológicas como foi dito no início, a percepção do indivíduo se desenvolve em certo núcleo social, a genialidade do artista está no processo de decodificação de um fato específico, de como sua capacidade criadora recorta e produz esta (ou outra) realidade. Em João, assumir a estrutura social é, então, assumir a existência de um determinado agrupamento social que se impõe sobre o outro.

Se, por outro lado, não há como afastar-se de sua própria objetividade (atrelada aos limites intrínsecos de sua subjetividade), então, a fala do dominante jamais será capaz de criar a fala do dominado: “como a teoria é também apenas uma ação, o teórico não representa (fala por) o grupo oprimido” (SPIVAK, 2014, p. 39). Logo,

<sup>4</sup> As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.

para tentar chegar a esse ponto, o poeta [artista] necessita pôr em jogo, até onde não possam mais, todos os recursos de que dispõe: todo seu intelecto, sua sensibilidade, sua intuição, sua razão, sua sensualidade, sua experiência, seu vocabulário, seu conhecimento, seu senso de humor [e] a cada momento, intuir o que interessa e o que não interessa naquilo que o acaso e o inconsciente oferecem (CÍCERO, 2012, p. 15).

A produção, interativa ou não, de um objeto artístico está intimamente ligada ao interior etiológico de seu criador – não há como escapar aos elementos constitutivos do processo. Esta perspectiva política (não partidária, segundo Rancière) enquadra-se como o elemento social (natural) produzido pelo seu criador, uma vez que a arte e a política são apenas formas de se organizar o sensível. Quem se exprime, indistintamente, se faz na perspectiva de ser entendido, em busca do outro e, para tanto, utiliza seus elementos lingüísticos (sua consciência histórico/geográfica) para este angariar tais resultados.

Por outro lado, o recorte provocado não é atemporal. O objeto artístico, fruto do conhecimento de alguém, através dos tempos, se alicerça na produção intelectual do outro. Este outro, por sua vez, possui um regime interpretativo que não está dentro da mesma esfera do seu produtor. É claro, pois, que há algo sendo conservado, mas por outro lado a representação metafórica da obra jamais será a mesma. Neste ponto, então, apesar da certeza de que o dominante jamais poderá falar pelo dominado, tanto quanto qualquer pessoa poderá assumir a representatividade de um “outro”, entende-se que através da obra arte, da perspectiva crítica da arte, a produção de um artista é capaz de gerar visibilidade a pontos não percebidos e, por consequência, “certas fissuras

interpretativas” que – em última instância – podem gerar a possibilidade percepção/interpretação de “um outro”. Contudo, fique claro, não é uma tentativa de falar “pelo outro”, mas de “falar com o outro” e, fundamentalmente, no caso de “*morte e vida severina*” da visibilidade a este outro.

Desta forma, o objeto artístico, então, é o “produto final” resultante de certa prática estética<sup>5</sup> que, aplicada a outras formas de fazer, em um tempo/espaço específico, imprimem uma representação estética dividido em três aspectos segundo Rancière. O primeiro perfil apresentado é identificado enquanto “uma *arte pública*, que se inscreve na paisagem da cidade e da vida em comum, distinta da que é vista nos museus” (RANCIÈRE, 2010, p.1). O segundo perfil remete-se a arte exposta nos *locais de exposição*, enquanto o terceiro mantém-se na ligação entre os *locais de exposição* e a *arte pública*. Forçoso considerar que, além da especificação dos modos de produção do regime estético, neste caso, Rancière também reconfigura (mais uma vez) os elementos políticos da arte:

todos os três nos mostram que a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política, antes de mais nada, pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... (RANCIÈRE, 2010, p. 3).

Dentro desta perspectiva percebe-se que não há, na visão de Rancière, uma espécie de finalidade/objetivo para a

<sup>5</sup> Formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum. (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

produção artística. O importante é a forma da representação, o corte instituído. Se, por um lado, “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar [...] posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repatriações do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26), por outro, cabe-nos pensar qual o tipo de empréstimo que está sendo feito. Em última instância, poderia o artista ser capaz de criar uma obra isenta, ou ainda, não influenciada pela ideologia<sup>6</sup> a ponto de tornar o observador ativo (em negação da passividade normal produzida pela obra da ideologia dominante) sem tornar-se meramente um objeto de doutrinação ideológica? Negar a impossibilidade da influência política estrutural sobre a subjetividade é, no mínimo, acreditar que a produção artística possui elementos constitutivos num mundo além do mundo físico, daí a arte jamais poderá perder seu papel de crítica ao projeto social ou, não fazendo isso, correr o risco de tornar-se panfletária.

a arte é considerada política é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transforma-se em prática social (RANCIÈRE, 2002, p. 52).

Se, por um lado, a política é, segundo Rancière<sup>7</sup>, uma percepção de tudo aquilo

<sup>6</sup> Entende-se por ideologia, neste trabalho, não apenas o exercício do poder, mas os elementos constitutivos da própria práxis: gostos, desejos, ações e etc. Com isso, não há como fugir deste processo, produzir artisticamente é produzir dentro de um contexto ideológico (de apoio ou crítica), por isso, é fundamental que se assumam um papel crítico-político desde a sua gênese.

<sup>7</sup> A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que se é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2015, p. 17).

que pode ser visto e dito, ou seja, ela se estabelece como certo processo de racionalização (entendimento?) do espaço em seu acontecimento temporal; a arte é o recorte deste mesmo espaço/tempo dentro de uma percepção/linguagem, que pode ser partilhada, com conteúdos diversos e sem nenhuma pressuposição estabelecida. Daí sua afirmação: a arte faz política antes que os artistas o façam. Afinal, independente dos anseios artísticos, o objeto da arte é representação espaço/temporal de um algo independente das relações de causa/efeito e, com isso, criar as possibilidades de percepção de, por exemplo, tantos e tantos “Severinos iguais em tudo na vida [...] / e iguais também porque o sangue / que usamos tem pouca tinta” (NETO, 2009, p. 100).

### **O nascimento de uma prática ético-estética em Cabral**

Tendo como base apenas a percepção ocidental, Rancère, distingue a Arte em três aspectos: ético, poético e estético. No primeiro aspecto, primeiro regime de identificação, a arte não é identificada enquanto tal, “mas se encontra submissa na questão das imagens” (RANCIÈRE, 2009, p. 28) e, por consequência, Trata-se, neste regime, do modo de ser das imagens converte ao ethos, a maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão “impede a arte de individualizar enquanto tal” (Ibidem). O segundo regime, por sua vez, abarca a idéia de uma Arte representacional, ou seja, a expressão artística segue determinados padrões, determinadas formas de ser que, naturalmente, pois, “é a noção de representação ou *mimesis* que organiza essa maneira de fazer, ver e julgar” (Ibidem, p. 28). O último regime é, na verdade, uma contraposição ao regime anterior. Sua distinção não segue mais os padrões da maneira de fazer da

arte, mas “pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (Ibidem, p. 32).

No regime ético, a produção artística possui um caráter de educação/instrução. Há, neste aspecto artístico, a propagação de uma ideologia, uma moral da história. No regime poético, por sua vez, o fundo motivador é a imitação do mundo, sem deixar de manter os laços de ligação com a comunidade para qual se dirige: “a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade de seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. Se antes a ideologia estava marcada direta no texto, representada na lição da moral de toda história, no segundo regime está demarcada nas hierarquias sócias: há quem deve falar e há quem deve ouvir.

O terceiro regime, o estético, é filho da modernidade e, por consequência, possui laços sociais mais “afrouxados”. Suas criações não obedecem mais aos padrões estabelecidos: não há moral específica hierarquia (de temas, de gênero ou da própria arte). Dentro desta nova possibilidade, outro aspecto artístico nasce: a criação. Ao abandonar as características anteriores o novo regime é capaz de criar novos mundos e não representar mundos existentes.

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído as suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não saber, logos idêntico a um pathos, intenção do intencional (Ibidem, p. 32).

O novo regime de arte possibilita a criação de uma nova percepção no

processo de criação. De uma arte heterogênea, na medida em que não é preciso mais seguir as tendências. O espectador é emancipado, não se consagra como mero receptor e passa, neste caso, a criar novas interpretações. Ela funda, então, principalmente, “a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma [...] momento de formação de uma humanidade específica” (Ibidem, p. 34). Será que, então, neste aspecto é possível ocorrer uma transgressão dos valores ético/ideológicos? Será que, nesta nova perspectiva, a arte é capaz de tornar-se política sem ser essencialmente politizada?

Este novo regime “identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas” (Ibidem, p. 34), isto posto, com o passar do tempo permite aos artistas um rompimento com a estrutura natural dos movimentos artísticos e com a produção dos novos tipos de arte. É claro, o “pulo para fora da *mimesis* não é em absoluto uma recusa da figuração” (Ibidem, p. 34), “nenhum verso é livre” (NETO, 2008, p. XXX) a questão fundamental é destituição da maneira como ela se formara: “os regimes de arte não se consagram a oposição entre o antigo e o novo, mas aos regimes de historicidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

Nesta terceira perspectiva a Arte não possui qualquer relação com a verdade<sup>8</sup>, sua produção é independente e seu resultado mantém-se apenas na ligação direta entre seu criador e seu receptor<sup>9</sup>. O

<sup>8</sup> A poesia não tem contas a prestar quanto à verdade daquilo que diz, por que, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos.

<sup>9</sup> Para Rancière as expressões artísticas atuais perderam o seu processo padronizado e, por

produto da arte é, tão somente, a ficção do artista e, claro, sua criatividade para romper os limites. Aliás, é neste contexto (da liberdade visceral da arte) que se situa uma arma do artista para a negação da ideologia dominante.

Apesar da forte influência dos movimentos sociais e de um ideário social com viés progressista, bem como, de uma estrutura de “auto natalino”, ou seja, elementos do primeiro (ético) e do segundo (poético), a textualidade poética apresentada por João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina*, apresenta uma série de produtos de pensamento que rompem com as formas de produção anterior. A viagem de Severino, antes de qualquer viagem, é um processo de depuração do sistema de “morte-vida” que estava inserido para a compreensão de outro tipo de vida a “Severina”. Contudo, o processo de descobrimento desta vida, em nenhum momento, deu-se dentro dos elementos ideológicos ou dentro de estruturas ficcionais que só repetem o mundo; Severino, ao perder tudo, possibilita o exercício de uma severinidade que o auxiliará na construção de uma nova forma de Ética.

### O discurso Severino e a prática estética

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  
(NETO, 2009, p. 148).

De uma maneira geral a estrutura nominativa procura substituir por um signo aquilo que é indicado e, por consequência, estabelecer os mecanismos que possibilitam a comunicação. Neste

---

consequência, precisam apenas da interação com um determinado grupo social.

caso, a identificação do Severino-poético como um emigrante é a identificação de um alguém que é incapaz de ter suas raízes caracterizadas. Severino é como o Rio Capibaribe, na perspectiva Cabralina, não possui um passado nominativo que o caracterize enquanto ser vivente é alguém sem história que se resume ao processo ininterrupto de emigração e que, por consequência jamais será de capaz de ser. E, não sendo, segue sendo uma espécie de coletividade:

E se somos Severinos  
iguais em tudo na vida,  
morremos de morte igual,  
mesma morte Severina  
que é a morte de que se morre  
de velhice antes dos trinta,  
de emboscada antes dos vinte  
de fome um pouco por dia  
(de fraqueza e de doença  
é que a morte Severina  
ataca em qualquer idade,  
e até gente não nascida)  
(Ibidem, p. 148).

Coletividade invisível, composta por seres inomináveis, sem passado ou futuro que possa ser esperado afinal, este jeito de ser Severino ataca em qualquer idade. A Severinidade como prática da existência é o reflexo de uma invisibilidade que se manifesta ao nascer e se testifica na morte. O destino está traçado, delimitado, sem nenhuma possibilidade de mudança.

E, neste caso, poetizar a experiência de vida deste indivíduo é trazer para dentro quem este à margem. Dentro da perspectiva de Rancière é dar visibilidade a um regime que não é perceptível:

O poeta alfabetizado manipula, por meio de letras, palavras e regras linguísticas, a fim de produzir assim um modelo de experiência para os outros. Dessa forma, ele acredita ter introduzido uma experiência concreta própria (sentimento, pensamentos, desejo) na língua e

com isso ter tornado acessível aos outros a experiência e a língua modificada por meio dessa experiência (FLUSSER, 2010, p. 120).

No caso de João, a utilização das palavras é, antes de tudo, a utilização da estrutura artística como denúncia e/ou, ao mesmo tempo, de uma crítica ao poder instituído:

O papel do intelectual [artista] não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso (FOUCAULT, 2010, p. 42).

A estrutura social da arte, neste caso, não é politização panfletária, mas é a percepção que: “os enunciados [...] literários fazem efeito no real [...]. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modo do ser, modos do fazer e modos do dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). Com isso, uma estrutura artística é capaz de reconfigurar o mapa social e inferir novas possibilidades de percepção. Se, por um lado, João Cabral, lamenta a impossibilidade de percepção do Severinos (em decorrência de sua impossibilidade de compreensão) é fundamental que o Brasil das capitais discuta sua obra.

Não cabe ao artista, então, estabelecer verdades. A obra de João, *Morte e Vida Severina*, não é a estruturação de um cânone da sofrida vida nordestina, ao contrário, ela é o resultado de um processo de estudo/análise das condições de existência de certo povo. “O intelectual [artista] não tem mais que desempenhar o papel daquele que dá conselhos” (FOUCAULT, 2006, p. 86), afinal. “cabe àqueles que se batem e se

debatem encontrar, eles mesmos, o projeto, as táticas, os alvos de que necessitam” (Ibidem, p. 86).

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade (Ibidem, p. 42).

Por outro lado, é fundamental que este discurso da margem não seja cooptado. João ou qualquer outro deve estabelecer os mecanismos necessários para a discussão, mas não deve ser a única forma de compreensão. Os Severinos, sem passado ou futuro, já falam e produzem. A questão é que, da mesma maneira que eles não nos entendem, nós não os entendemos talvez, fosse melhor, não queremos ouvir. O discurso poético pode, em sua primeira instância, dar clareza para novas representações sociais e/ou formas de existências, mas a ética enquanto prática de existência de um indivíduo sem passado ou futuro só pode ser processada enquanto o produto resultante de um indivíduo em fluxo de migração.

Migração que, na tentativa pela busca de um local menos difícil de viver, se institui sob orientação do Rio Capibaribe, seguindo seu fluxo: “Pensei que seguindo o rio / eu jamais me perderia” (NETO, 2009, p. 107). Contudo o Rio some, levando “o caminho mais certo, /de todos o melhor guia” (Ibidem, p. 107). Mas, encontrando-se sozinho, sem nenhuma orientação, Severino afirma: “ouço somente à distância / o que parece cantoria” (Ibidem, p. 107). Neste

momento, então, dirigindo-se na direção deste som, um novo percurso Ético se inicia. É preciso levar em consideração que num lugar castigado pelo Sol a presença do Rio é, antes de tudo, a presença da vida e, claramente, tê-lo como guia na sua tentativa de “fuga” é ter uma segurança. Assim, o Rio não é apenas uma presença da vida no Sertão, mas também o esteio de uma vida pós-sertão. Contudo, é preciso considerar que nenhuma mudança é feita seguindo-se os velhos padrões. Era preciso romper com isso, abandonar as velhas formas de procedência, não há novo caminho Ético sendo norteados pelo antigo. Então, assim foi feito. Mas, a maneira como Severino rompe é abrupta e imensamente relevante. Ao abandonar o “fluxo” que seguia, Severino ouve uma “cantoria” e resolve ir a sua direção. Metaforicamente, Severino abandona os códigos morais para seguir a Arte.

Ao chegar ao local do canto, Severino percebe que “não era uma festa”, como esperado, mas que eram carpideiras que ali se apresentavam. A mudança não seria fácil, o caminho ainda longo. Aliás, somente o primeiro passo foi dado: Severino tinha deixado seu velho proceder ético para trás. Na seqüência do poema, Severino chega em vilarejo e encontra “uma mulher na janela” com quem conversa sobre a possibilidade de emprego – era o primeiro momento de desistência, de dúvida pela mudança empregada. Estabelecendo o diálogo, Severino, expõe todas as coisas com as quais já trabalhou, mas a “mulher na Janela” responde:

Como aqui a morte é tanta,  
só é possível trabalhar  
nessas profissões que fazem  
da morte ofício ou bazar (Ibidem, p. 114).

A insatisfação com a ausência de emprego, com as dificuldades pelo

caminho, obriga Severino a continuar seu trânsito na busca pela Capital. Contudo, depois da longa jornada, Severino ouve um diálogo de dois coveiros e percebe que, apesar de toda viagem, a vida na capital não era tão diferente da vida do Sertão e que, por isso mesmo, as dificuldades ali também estavam presentes. Sem o esteio do Capibaribe, bem como, das formas de seu próprio sustento, nosso personagem resolve se matar. Tendo abandonado sua “moral-de-rio” e seus empregos, faltava apenas abandonar sua vida. De pé, numa ponte que avistou e para qual se dirigiu, perguntando ao Mestre Carpina que ali estava:

Sabes me dizer se o rio  
A esta altura dá vau?  
Sabes me dizer se é funda  
Esta água grossa e carnal? (Ibidem, p. 131).

E a esta pergunta, responde o Mestre Carpina

Severino, retirante,  
Jamais o cruzei a nado; (Ibidem, p. 131)

Em seqüência, uma profunda e longa conversa se desenrola. Severino, na tentativa de matar, acaba estabelecendo um diálogo e expõe as dificuldades pelas quais passou o Mestre Carpina, respondendo as indagações, tenta dissuadi-lo da morte. Quando Severino faz a sua indagação final:

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? (Ibidem, p. 134)

Neste momento, logo após a pergunta, uma mulher anuncia o nascimento do filho do seu José Mestre Carpina.

Acompanhando-o até o local em que se encontrava seu filho, após uma longa exposição sobre a vida que se iniciava, seu José dará a seguinte resposta a Severino:

— Severino, retirante,  
deixe agora que lhe diga:  
[...]  
ela, a vida, a respondeu  
com sua presença viva.  
[...]  
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 (Ibidem).

A narrativa de seu José Mestre Carpina, na linha de tudo que foi falado, não apresenta apenas os elementos de um personagem, ela justifica a própria existência do retirante. A presença de uma “vida Severina” não é realizada por uma significação exterior. A construção que o Severino fez, ao longo do trajeto entre o Sertão e Recife, elaborou os elementos constitutivos de um novo pensamento Ético, uma conduta “pura”, estruturas fundamentais de uma “Vida Severina”. Perder sua conduta moral (representada pela perda do fluxo do Capibaribe), a impossibilidade do exercício do seu trabalho e, por fim, o desapego a própria vida são dados, na narrativa poética, os que atestam a existência de uma nova forma de proceder. Assim, ao invés de uma leitura moralizante sobre a obra “morte vida Severina”, diagnosticando a dificuldade da vida do retirante – que obviamente existe – é preciso perceber que a distância social do Brasil da capital e o exercício da vida realidade pelo personagem Severino, produz “ficções e dissensões” que nos auxiliam na

elaboração de novos procedimentos Éticos, de uma nova prática da existência.

#### Referências

- CÍCERO, A. **Poesia e Filosofia**. Ed. Civilização brasileira, RJ, 2012.
- EAGLETON, T. **Marxismo e a crítica literária**. Tradução: Matheus Corrêa. Ed. Unesp, SP, 2011.
- FLUSSER, V. **A escrita: Há futuro para a escrita?** Tradução: Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Ed. Annablume, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.
- FREUD, S. **O futuro das ilusões**. Tradução: Renato Zwick. Ed. L&PM Pocket, RJ, 2010.
- NETO, J. **Poesia completa**. Organizador: Antonio Secchin. Ed. Nova Aguilar, RJ., 2008.
- \_\_\_\_\_. **Morte e Vida Severina: e outros poemas**. Ed. Objetiva, RJ, 2009.
- RANCIÈRE, J. **Expectador emancipado, o**. Tradução: BENEDETTI, Ivone C. Ed. Martins fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Partilha do sensível, a**. Tradução: NETO, Mônica C. Ed. 34, SP, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Política da Arte. 2010**. Tradução: Mônica Costa Neto. In: Urdimento: Revista de estudos em artes cênicas programa de pós-graduação, n. 15, outubro de 2010. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010045/9471>. Acesso em 18.05.2020.
- SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Ed. UFMG, BH, 2014.

Recebido em 2020-05-27  
Publicado em 2020-06-07