

Auto do frade: um auto profanado

*Francine Alves Polidoro*¹

Resumo

A relação entre a escrita de João Cabral de Melo Neto e elementos da cultura hispânica não é novidade: “Todas as manifestações culturais espanholas me abalam profundamente”, afirmou o poeta certa feita. No entanto, ainda que muito se tenha estudado sobre a presença temática da Espanha na obra cabralina, pouco se abordou em relação às formas tradicionais ibéricas, ao menos de maneira detida. O projeto de pesquisa exposto no II Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, da FFLCH – USP, tem, portanto, o intuito de analisar a presença dessa tradição em *Auto do frade: poema para vozes*, de 1984. Tal presença se dá por meio de dois gêneros ibéricos, *auto* e *romance*. Para isso, recorrer-se-á a estudos sobre essas duas formas, para que se verifique de que modo se deu a apropriação delas por parte de João Cabral, o que compôs um percurso dramático na obra do poeta. Sucedendo uma geração de escritores que tinham em vista as vanguardas, o poeta pernambucano parece propor a releitura e, conseqüentemente, a atualização de uma tradição popular, a serviço de uma poética de forte cunho social.

Palavras-chave

literatura brasileira; poesia; auto; romance ibérico

¹ Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista Capes. E-mail: fpolidoro88@gmail.com.

A dissertação cujos resultados parciais são apresentados no II Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, da FFLCH – USP, tem, como eixo, a relação entre João Cabral de Melo Neto e a Espanha. A admiração do poeta pernambucano pela cultura espanhola é velha conhecida. Sua função como diplomata possibilitou-lhe passar pelo país por seis vezes e conhecer, a fundo, toda a sua tradição literária, além de mergulhar – quase como se fosse ele mesmo um espanhol – em elementos culturais dos mais entranhados, aos quais, em geral, somente um nativo teria acesso. A obra cabralina, por si só, denuncia isso: poemas como “Alguns toureiros” e “Estudos para uma bailadora andaluza” são representações, em sua poética, de temas hispânicos importantes, como a tourada e o flamenco. Além disso, um breve levantamento bibliográfico já indicaria uma quantidade significativa de estudos que se detiveram nessa relação.

Há, no entanto, de se destacar uma perspectiva relativamente ainda pouco explorada. No que diz respeito à forma, João Cabral também recebeu forte influência da tradição ibérica. *Morte e vida Severina: auto de natal pernambucano* (1956), obra consagrada do poeta, é exemplo disso. Além de se valer, já de saída, do gênero *auto*, cuja origem remonta à Península Ibérica da Idade Média, os versos que compõem esse texto se valem da forma *romance*, também nascida no período medieval (e que, inclusive, influenciou na formação da literatura de cordel no Brasil).

Outra obra na qual se verifica a presença desses dois gêneros é *Auto do frade: poema para vozes* (1984), menos conhecida e aclamada do que *Morte e vida severina*, ainda que nela se sustente o mesmo nível de qualidade poética. Ambas fazem parte do *corpus* de pesquisa para a já referida dissertação. *Auto do frade*, no entanto, foi escolhido para encabeçar o percurso de estudo. Por ser ter sido objeto de poucas análises – ao menos se comparado a *Morte e vida severina* –, acredita-se que optar por esse caminho torna-se um privilégio por conta de haver um olhar menos carregado de vícios, principalmente quando se trata da obra de um poeta tão contemplado pela crítica como João Cabral.

Auto do frade é o segundo e último auto que João Cabral publica. Essencialmente,

trata dos momentos finais de Frei Caneca, da cadeia rumo à execução. O trajeto, como observou Alfredo Bosi (2003) no importante ensaio “As vozes e a geometria”, constante no livro *Céu, Inferno*, remete metaforicamente à Via-Crúcis. Esse ponto da leitura de Bosi é bastante significativo no sentido de indicar que João Cabral aliou o gênero *auto* ao simbolismo de algo que era, de fato, representado por meio dessa forma. Em outras palavras, os *autos*, que nasceram da necessidade de a Igreja doutrinar seus fiéis, tinham, como um dos focos, a encenação da paixão de Cristo, nas festas de Corpus Christi. Portanto, a representação da Via-Crúcis originalmente tinha clara intenção religiosa. Constatase, portanto, que João Cabral subverte essa intenção na medida em que ressignifica o martírio (agora não mais de Jesus Cristo, mas sim de Frei Caneca) no sentido de lhe dar matizes sociais e políticas. Assim, o poeta revelaria sua releitura da tradição, na medida em que se valeu de uma matriz ibérica, juntamente com uma transgressão de padrões.

Dessa maneira, foge-se do que costumeiramente se trata quando se menciona a escolha, por parte de João Cabral, do gênero *auto*, isto é, de que o poeta, por seus fins didáticos, teria optado por uma forma que, em essência, se dá justamente a esse objetivo, já que servia inicialmente para doutrinar. De fato, o caráter didático dos *autos* vai ao encontro da escrita cabralina. Mas acredita-se que esse não teria sido o único motivo da escolha do poeta, principalmente quando se analisa o simbolismo contido em *Auto do frade*.

Para tratar da questão do *auto*, a dissertação foi contemplada por exemplos do que seria próprio do estilo do dramaturgo espanhol Calderón de la Barca. Isso se deve ao fato de ele ser considerado um grande autor do gênero no período barroco. Dessa forma, há na escrita calderoniana peculiaridades que não são mencionadas nos manuais de literatura, quando se trata da acepção de *auto*. Inclusive, João Cabral traduziu para o português uma de suas obras: *Os mistérios da missa* (1963). Isso também é significativo no sentido de indicar uma possível influência sobre a poética cabralina, ainda que tal tradução tenha sido uma encomenda de Maria Clara Machado, fundadora do teatro O Tablado.

A grande característica de Calderón que pode, de alguma maneira, embasar a análise de *Auto do Frade* diz respeito ao grande tópico do período barroco, o qual é bem explorado pelo dramaturgo espanhol, que é o do mundo como representação. Duas obras calderonianas podem ser citadas para exemplificar isso: *La vida es sueño* e *El gran teatro del mundo*. Com isso, justifica-se a ideia já mencionada no estudo realizado por Níobe Abreu Peixoto (2001) de que há na obra cabralina um “auto dentro de outro”. Essa ideia pode ser mais desenvolvida no sentido de mostrar que o próprio ritual de execução de Frei Caneca, por si só, já teria um caráter de representação, e João Cabral teria evidenciado isso por meio das falas das personagens, as quais demonstram grande consciência de seus papéis e de todo o protocolo envolvido para a execução do padre.

Essa representação teatral primeira, que seria, então, o próprio percurso de Frei Caneca até a sua morte e tudo que o envolveu, pode ser encarada como um *auto* com finalidade de doutrinação, assim como nos *autos* primitivos, mas, nesse caso, essa doutrinação adquiriria um sentido metafórico, deixando de lado o viés religioso e assumindo um caráter político e social. Em outros termos, a morte de Frei Caneca serviu de exemplo perverso ao povo, para que a ordem política e social se mantivesse.

Por outro lado, a representação segunda, que seria a própria obra cabralina, ou seja, a ficcionalização da execução de Caneca, carrega, por meio do simbolismo da Via-Crúcis, uma “redenção às avessas”, já que, em vez de almejar o transcendente, tal como os *autos* medievais e barrocos, tem em vista uma imanência que urge justiça, já que o texto de João Cabral revela, em alguma medida, uma sociedade desigual e repressora. Assim, o poeta pernambucano teria sobreposto um significado ao outro: se a história se mostrou injusta e repressora, a ficção, por meio de uma releitura, forjou uma redenção, ainda que em um sentido mundano. Frei Caneca continuaria sendo uma figura exemplar, mas agora fora de um contexto perverso.

Conforme o já dito, afora a importância da escolha da forma *auto* por João Cabral, a dissertação também põe foco no uso do *romance* ibérico. Sendo um gênero popular, possivelmente fruto dos cantares de gesta na Espanha, o *romance* vai ao encontro de

uma escrita que dá voz, majoritariamente, a personagens que, de fato, compõem a camada popular da sociedade. Além disso, há de se ter em conta o renascimento dessa forma por conta de nomes como Federico García Lorca, tendo em conta a Espanha, e, aqui no Brasil, Cecília Meireles, com seu *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Para esse último caso, há de se destacarem alguns paralelos com *Auto do frade*: ambas as obras tratam de heróis que foram executados por participarem de movimentos separatistas. A diferença se faz presente quando se percebe que, enquanto Cecília compôs um romanceiro, João Cabral embutiu uma espécie de romanceiro em um *auto*. Sendo o *auto* também um gênero popular, o poeta pernambucano marcou duplamente esse caráter em sua obra.

Mas, apesar de os *romances* possuírem alguns parâmetros no que diz respeito à forma – em geral, são composições com versos octossilábicos e rimas assonantes nos versos pares –, João Cabral se valeu do que foge à regra geral para, possivelmente, produzir alguns efeitos. Exemplo disso é o uso de rimas consoantes para compor o que seria a fala do Clero. Ou seja, para uma camada privilegiada da sociedade, João Cabral optou por um tipo de registro considerado culto, fugindo nesse ponto, então, do que imprime ao gênero um cunho popular.

Esses são, portanto, alguns dos aspectos levantados na análise de *Auto do frade*. Há na versão original, maior detalhamento no que se refere às origens do *auto* e do *romance* e muitos outros elementos característicos desses dois gêneros que podem apontar para um entendimento mais amplo dessa obra cabralina. O que se há de ter em conta, enfim, é a possibilidade de afirmar que o poeta pernambucano empreendeu, de fato, uma releitura da tradição, no sentido mais criativo da expressão. Cabral não somente resgatou gêneros primitivos da literatura espanhola (e que tiveram clara influência no Brasil), em um momento que sucedeu o privilégio das vanguardas, mas o fez de forma que esse resgate fosse ao encontro de sua ética e de sua estética de poeta.

Referências bibliográficas

BARCA, Calderón de La. *El gran teatro del mundo*. Madrid: Cátedra, 1989.

_____. *La vida es sueño*. Madrid: JM, 1999.

_____. *Os mistérios da missa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

BOSI, Alfredo. “O *Auto do frade*: as vozes e a geometria”. In: _____. *Céu, Inferno*. 2^a edição. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. [1988].

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade (poema para vozes)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.