

## O AUTO DO FRADE DE JOÃO CABRAL:

### A velha e a nova história

ARNALDO SARAIVA  
(Univ. do Porto)

225

Quando se pensa na presença da história na literatura quase nunca se pensa no teatro e na poesia, nem mesmo na épica; pensa-se em crónicas, memórias, biografias ou então nos romances que se dizem históricos, como se houvesse romances que o não são. Se, em quase todas as literaturas, estão em voga os estudos sobre o “romance histórico”, são muito raros os estudos sobre o “teatro histórico” ou sobre a “poesia histórica”. E no entanto é possível encontrar numerosos textos teatrais ou poéticos que exemplificam, talvez melhor do que muitos romances, as relações directas ou oblíquas, superficiais ou profundas, estruturais ou pontuais entre a literatura (ou a poética) e a história. Um desses textos é o *Auto do Frade* de João Cabral de Melo Neto, composto em 1981 e 1983 e publicado em 1984.

Em princípio, parecerá estranho que João Cabral seja convocado como exemplo de uma boa relação entre a literatura e a história, já que ele é visto comumente como poeta a-histórico. Toda a crítica o define como ele próprio se definiu: um poeta do espaço, visual e concreto, que até no último poema que publicou (por sinal o único poema publicado que não escreveu, porque o ditou) concebia a poesia como «coisa de se ver» ou «coisa sobre um espaço»<sup>1</sup>. E todos sabemos o que ele também não se cansou de repetir: que não tinha nenhum apreço ou gosto pela música – arte por excelência do tempo. Nisso contrastaria com o seu primeiro grande mestre, Drummond, que quis fazer do tempo a sua matéria, que celebrou vários acontecimentos “históricos”, fossem eles episódios da Segunda Guerra Mundial ou da vida pública brasileira, e que se aplicou na reconstituição da atmosfera cultural e social da sua infância e juventude nas séries dos *Boitempo*. João Cabral poderia assumir certamente o mesmo empenho drummondiano na contemplação ou no conhecimento do «tempo presente», dos «homens presentes», da «vida presente», mas parecia algo avesso à ideia de recuperação ou de representação do passado. No primeiro livro que publicou, *Pedra do Sono* (1942), já incluía o poema intitulado «Dentro da perda da memória», que fala de amigos sentados «a engolir regularmente seus relógios»<sup>2</sup>. E no primeiro dos poucos textos críticos que nos deixou, em 1941, «Considerações sobre o poeta dormindo», já

<sup>1</sup> «Pedem-me um poema», in *Terceira Margem*, n.º 1, Porto, 1998, p. 41.

<sup>2</sup> *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994, pp. 44-45. Como vamos usar repetidamente esta edição, daqui por diante limitar-nos-emos a indicar, no texto, a respectiva página.

se revelava atraído pela «ideia de abstracção do tempo, de ‘fuga’ do tempo, que Jorge de Lima considera[va] ‘a pedra de toque do verdadeiro poeta’» (p. 687).

Embora tendendo para a abstracção do tempo, João Cabral não podia deixar de ser sensível à passagem do tempo, nele e fora dele:

«Onde cada um com a receita  
herdada dentro da família,  
se põe a demonstrar que o tempo  
não soa sempre em água lisa.

O tempo então é mais que coisa:  
é coisa capaz de linguagem,  
e que ao passar vai expressando  
as formas que tem de passar-se.  
...  
o tempo que de nós se perde» (p. 329).

Para o poeta, como para alguns filósofos e físicos, incluindo o seu contemporâneo Ilya Prigogine, o tempo é uma corrente, irreversível e vária, que todavia pode confundir-se com o espaço:

«da sala da vida à da morte  
é ir entre salas sem saída.» (p. 385).

O tempo «ocorre vazio» (p. 355), «corre vazio» (p. 365), e torna-se habitável por dentro:

«Viver seu tempo [...] viver  
A agulha de um só instante, plenamente.» (p. 354);  
«[...] vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo» (p. 365).

O tempo mede-se pelas coisas, é «tempo em coisa» (p. 364); e se se pode conceber um «museu de tudo», esse museu só contém o que «aí está», só guarda o que é «sem mofo: coisa fresca» (p. 376), vale como um «circo-feira» ou um «teatro» «onde o tudo está vivo e em uso» (p. 379). Até um rio pode estar como um «cão vivo» (p. 114) na memória; e o poeta pode no presente sevilhano precaver-se contra o esquecimento futuro auto-injectando-se com lembranças que afinal se perderão ou diluirão, sem que isso justifique lamentos nem saudosismos: «o que perdeu de exacto/ de outra forma recupera».

A ideia do a-historicismo e anti-historicismo de João Cabral talvez derive do seu horror ao monumental (salvo o da aspirina) – porque não pode falar-se do seu horror ao documental. Aliás, nem faltam provas extra-poéticas do seu interesse pela história, mesmo que não tenha sido tão intenso e constante como o do seu irmão Evandro Cabral de Mello ou do seu parente José António Gonsalves de Melo: sabe-se que gostava de ler obras históricas, que gostava de se demorar em memórias e genealogias, que gostava de referir datas e eventos e que ele próprio fez as pesquisas históricas de que dá conta o volumoso e esquecido livro *O Arquivo das Índias e o Brasil*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1966.

No entanto, mais importante do que isso é assinalar que a poesia cabralina, a partir de *A Escola das Facas* (1980), denunciou um bem maior compromisso com a história, já não disfarçando as sugestões autobiográficas nem evitando o uso dos pronomes “eu”, “meu”, “me”, “mim”, e evocando experiências da sua vida diplomática, contando “histórias” como a «História de mau carácter», lembrando “episódios” como o da «Guerra civil espanhola», e fazendo uso de registos cronográficos como estes:

- «na poesia/ de seu depois dos cinqüenta» (p. 376);
- «A cana e o século dezoito» (p. 445);
- «O Recife até os anos quarenta» (p. 524);
- «Conversa em Londres, 1952» (p. 525);
- «Agora aos sessenta e mais anos,/ quarenta e três de estar em livro» (p. 584);
- «Cantei mal teu ser e teu canto/ enquanto te estive, dez anos» (p. 651).

Mas nenhuma obra de João Cabral mergulha mais clara e demoradamente na história do que *Auto do Frade*, que por sinal, e talvez em parte por isso, é o seu livro menos estudado e apreciado. Com exceções raras, como as de Vera Lúcia Follain de Figueiredo<sup>4</sup>, Alfredo Bosi<sup>5</sup> e Níobe Abreu Peixoto<sup>6</sup>, quase todos os numerosíssimos críticos de João Cabral, incluindo alguns dos seus melhores especialistas como João Alexandre Barbosa e Antônio Carlos Secchim, esquecem ou passam rapidamente pelo *Auto do Frade*, que como regra é arrumado entre as obras secundárias ou as que alguns chamam de “segunda água” (Benedito Nunes), enquanto outros, como Rubem Braga, as chamam “poemas em voz alta”, pensando certamente na classificação do próprio Poeta que se lê em subtítulo do *Auto do Frade*: «poema para vozes». Os “poemas para vozes” são os seus poemas dialogais ou teatrais: *Os Três Mal Amados* (1943), *Dois Parlamentos* (1960), *Morte e Vida Severina* (1966).

Apesar de vir depois, o *Auto do Frade* nem de perto nem de longe tem tido o sucesso ou a repercussão de *Morte e Vida Severina*, com cerca de 6 dezenas de edições autônomas, com premiações, com representações em palco ou em tv, com versões musicadas ou interpretações musicais por artistas como Maria Bethânia e Elba Ramalho, o que faz com que alguns dos seus versos sejam conhecidos por quase todos os brasileiros.

O *Auto do Frade* não põe em cena, como *Morte e Vida Severina*, um retirante ou um homem simples e pobre do interior pernambucano, mas um recifense que se tornou culto e famoso – Joaquim da Silva Rabelo que, ao tomar o hábito carmelita, em 1796, passou a chamar-se Joaquim do Amor Divino, nome a que depois acrescentaria o apelido Caneca, por que se tornaria mais conhecido (Frei Caneca), em homenagem ao seu pai português, que no Recife exercia a profissão de tanoeiro ou latoeiro. Graças a obras recentes como as organizadas por Socorro Ferraz, *Frei Caneca – Acusação e Defesa*<sup>7</sup>, e por Evandro Cabral de Mello, *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*<sup>8</sup>, podemos avaliar a personalidade de quem se devotou à causa religiosa e eclesíastica, pois foi ordenado padre em 1801, mas também ao ensino, à investigação e à escrita, mas também à família, pois a sua condição de frade não o impediu de ter cinco filhos, mas também a causas revolucionárias.

<sup>4</sup> «*Auto do Frade – A hora e a vez de Frei Caneca*», in *Literatura e Memória Cultural*, Anais do 2.º Congresso ABRALIC, vol. III, Belo Horizonte, ABRALIC, 1991, pp. 267-273.

<sup>5</sup> «*O Auto do Frade: as vozes e a geometria*», in *Cêu, Inferno*, São Paulo, Livraria Duas Cidades / Editora 34, pp. 145-153.

<sup>6</sup> *João Cabral e o Poema Dramático – Auto do Frade*, São Paulo, Annablume, 2000.

<sup>7</sup> Recife, Editora Universitária da UFPE, 2000.

Seduzido pelas ideias enciclopedistas e pelos ideais da independência dos Estados Unidos e da Revolução Francesa, Frei Caneca declarou-se inimigo de “todo governo arbitrário, iliberal, despótico e tirânico”, e comprometeu-se com a Revolução Pernambucana de 1817, que chegou a constituir um governo independente. Tal comprometimento valer-lhe-ia quatro anos de prisão na Bahia. Libertado em 1821, pouco depois da derrota do absolutismo em Portugal, e de regresso ao Recife, aí passa a cumprir tarefas pedagógicas e ideológicas que o levarão a publicar o jornal *Typhis Pernambucano* e, em oposição ao governo carioca, aí se envolverá com outros em ações de cariz republicano e separatista que em 1824 levaram à proclamação da Confederação do Equador. As forças imperiais conseguiram dominar e prender os principais responsáveis desse movimento. Frei Caneca, em fuga para o Ceará, foi capturado em 29 de Novembro de 1824, foi levado para uma prisão do Recife e foi sumariamente condenado à morte por enforcamento. Em 13 de Janeiro de 1825, depois de exautorado ou “execrado de sua qualidade de sacerdote”, é levado para o largo da Fortaleza das 5 Pontas; aí, como nenhum carrasco se dispôs a enforcá-lo, acabou por ser fuzilado, sendo o seu corpo levado para um sepulcro da igreja do Convento do Carmo.

Antes de João Cabral, já o cearense Cláudio Aguiar, formado em Direito no Recife, publicara e fizera representar, em 1977, o “oratório dramático” *Suplício de Frei Caneca*<sup>9</sup>, construído em 18 cenas que, com excepção da primeira, que diz respeito à ordenação sacerdotal, focam, sincopadamente, o Frei Caneca revolucionário, preso e condenado. Mas João Cabral também já falara de Frei Caneca antes da publicação do *Auto do Frade* e em poemas que não eram “para vozes”. Em *Museu de Tudo* (1975) figura o poema «Frei Caneca no Rio de Janeiro» que começa assim: «Ele jamais fez por onde,/ sequer desejou, ser mártir» (p. 411); e em *A Escola das Facas* (1980), no poema «Descrição de Pernambuco como um trampolim», dá Pernambuco como «oficina que ensina/ a aguçar setas, pedras» e pergunta: «quem melhor soube usar/ disso que Frei Caneca?» (p. 427). Frei Caneca comparece ainda num poema do livro imediatamente posterior ao *Auto do Frade, Agrestes* (1985), onde João Cabral invoca e invectiva a padroeira do Recife e da Ordem dos Carmelitas por ter visto «matar Caneca/ sem qualquer intervenção» (p. 534).

Vê-se por estas citações o que extensamente se vê no *Auto do Frade* – a empatia ou a simpatia do enunciador em relação a Frei Caneca, que poderia parecer problematizada pela epígrafe inicial de Gertrude Stein: «I salute you and I am not displeased I am not pleased, I am not pleased I am not displeased» (p. 462). Essa empatia ou simpatia não a justificaria o escritor que Caneca também quis ser, mas o recifense e revolucionário, por quem João Cabral poderia traduzir a sua pernambucana e nunca disfarçada aversão às poderosas cidades do sul, que não “celebrou” (a “cidade maravilhosa” era para ele o Recife, ou Sevilha) e a sua distância em relação aos ditadores militares dos anos 1964-1985.

Assim, não há no seu auto nenhuma tentativa de “nacionalização” de Frei Caneca – que realmente «não chegou a ser uma figura nacional»<sup>10</sup>, e que concebia a nação ou a pátria como «a cidade ou lugar em que nascemos» ou «aquele em que estamos estabelecidos», onde não deve caber o despotismo ou a escravidão e todos devem ter direito ao «bem-ser» ou ao «feliz ser da república»<sup>11</sup>. Compreende-se também que João Cabral não tenha dedicado a Frei Caneca uma epopeia de tipo moderno, uma tragédia ou um drama; preferiu a forma humilde mas pregnante do “auto” que o Nordeste tanto apreciava e aprecia e que já testara com êxito em *Morte e Vida Severina*. Este era um auto

<sup>8</sup> São Paulo, Editora 34, 2001.

<sup>9</sup> 3.ª ed., Rio de Janeiro, Editora Calibán, 2001.

<sup>10</sup> Evaldo Cabral de Melo, *op. cit.*, p. 15.

<sup>11</sup> Id., p. 68 e p. 98.

de Natal (pernambucano, dizia o subtítulo); mas o *Auto do Frade* é um verdadeiro auto da paixão, dividido em estações que constituem a metade da via-sacra. Sucessivamente, vamos vendo o frade na cela, à porta da cadeia, entre a cadeia e a Igreja do Terço, no adro do Terço, entre a Igreja do Terço e o Forte, na Praça do Forte, e no Pátio do Carmo.

Nos dois autos estamos perante “narrativas” de viagens, do sertão para o litoral ou da prisão para a forca (e para o sepulcro); e nos dois autos se concebe a existência da vida degradada ou a degradar-se, da vida como morte, e se insinua a identificação da viagem com a da passagem da vida para a morte, como se os vivos seguissem «o seu próprio enterro» ou antecipassem «um enterro em que o morto caminharia» (p. 475). Ao longo da viagem de Frei Caneca vamos ouvindo, cruzada ou sucessivamente, vozes distintas – do carcereiro, do provincial, do próprio Frei Caneca, do meirinho (que desde a segunda cena anuncia como que em refrão a execução), de um oficial, do vigário geral... – e vozes anônimas – do clero, da tropa, da justiça, de gente, de grupos... Essas vozes traduzem às vezes a gravidade e a solenidade de situações dramáticas, cumprem às vezes funções idênticas às do coro da tragédia, comentando, aconselhando, argumentando, anunciando, lamentando os acontecimentos, mas outras vezes são ingênuas, paródicas e burlescas, denunciando um sotaque nordestino e popular que a estilização cabralina torna ainda mais saboroso.

João Cabral respeita os eventos históricos ou os documentos, tal como respeita as coordenadas espaciais recifenses; mas não resistiu à tentação ou à graça de duas ou três transgressões metalépticas, que implicam uma visão onisciente do tempo. Numa delas, sai da boca de “gente das calçadas” este comentário: «Não há música, é bem verdade,/ ainda não se inventou o frevo» (p. 474). Noutra, aparece o próprio Frei Caneca a falar em Malevitch e em Brancusi (p. 495). E noutra, referido o “duro não” de Frei Caneca ao Império, segue-se esta previsão de “gente das calçadas”: «Cem anos depois um outro homem / dirá “nego”, a uma igual questão.» (p. 484). É de supor que esse homem só podia ser Luís Carlos Prestes, que em 1924 liderou o movimento tenentista e formou a célebre Coluna.

Tal como em *Morte e Vida Severina* também a viagem do *Auto do Frade* exige paragens; numa delas, procede-se à exautoração de Frei Caneca, que assim regressa à condição de leigo; nessa altura também a procissão ou a via-sacra é dessacralizada, ideia reforçada pelas vozes insultuosas e pelo latim paródico<sup>12</sup>. Publicamente convertido outra vez em Joaquim da Silva Rabelo, outra vez passa a ser visto apenas na sua natureza de «homem plantado e terrestre» (p. 487). Por isso, faltar-lhe-á o apoio da poderosa instituição religiosa e nenhum indulto virá do Sul para deter a «morte mecânica» (p. 507) de quem pretendeu «dar o Norte à gente do Norte» (p. 472). Mas nada poderá impedir que essa mesma falta ou falha determine no Nordeste a projecção mítica do herói ou do “santo” mártir que jamais quisera sê-lo.

O auto que começava com a referência ao “negro alcatrão” da cela onde estava preso Frei Caneca termina com a referência à noite pesada em que o seu corpo morto é devolvido ao chão. Mas a verdade é que ele pudera ver a luz clara do Recife, pudera garantir que «as coisas estão mais nítidas» (p. 492), pudera sonhar com uma «civil geometria» urbana (p. 492).

No conjunto da produção de João Cabral, o *Auto do Frade*, mau grado as semelhanças que possa ter com *Morte e Vida Severina*, ocupa um lugar muito distinto porque se vale, como nenhuma outra das suas obras, de um importante episódio da vida bra-

<sup>12</sup> Não sabemos se há gralhas ou deturpações intencionais na versão do latim que aparece tanto na 1.ª ed. do *Auto do Frade* como na versão da *Obra Completa*.

sileira (de um tempo que não foi o seu), porque se centra na figura fascinante de um frade revolucionário, porque recolhe ou selecciona factos de natureza social, cultural, política ou religiosa, porque se move em horizontes do primeiro quartel do século XIX sem deixar de estabelecer relações com séculos anteriores e com o século XX.; mas tem a marca inconfundível do seu estilo ou da sua arte poética, a começar pela construção rigorosa dos “quadros”, pela dicção sem falhas, pela linguagem concreta e oralizante, pela densidade expressiva, pelo jogo tenso de repetições e de variações métricas, rimáticas, rítmicas, pela imaginação ousada e pela fuga à banalidade das ideias ou pela envergadura simbólica. A qualidade desta obra distingue como nenhuma outra, de cariz histórico ou literário, a figura de Frei Caneca; mas ao mesmo tempo como que a arranca da história para a lançar num espaço mágico onde, como nas metalepses, o passado encontra o futuro, o real o imaginário, a história a estória, e a verdade a lenda, ou o mito.

Mas isso também resulta do modo como João Cabral se posiciona perante o real, histórico ou não: ele não se limita a representá-lo, porque o interpreta e o projecta no real-a-vir, porque injecta nele um sentido novo que pode contribuir para que a história, pernambucana, brasileira ou outra, avance em novo e mais justo sentido.