UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

FRANCINE ALVES POLIDORO

Auto do Frade: a dialética das vozes

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Auto do Frade: a dialética das vozes

Francine Alves Polidoro

Dissertação de mestrado apresentada ao
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculos da Universidade de São Paulo
para obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Augusto Massi

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2017

POLIDORO, Francine Alves. **Auto do Frade: a dialética das vozes**. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: Augusto Massi – Presidente.

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: Aprovada.

Assinatura: _____

Prof. Dr.: Alcides Celso de Oliveira Villaça – Titular.

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: Aprovada.

Assinatura: _____

Profa. Dra.: Vilma Sant'anna Arêas – Titular.

Instituição: UNICAMP

Julgamento: Aprovada.

Assinatura: _____

Aos meus pais dedico este trabalho, fruto também de suas lutas.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Augusto Massi, pela confiança e pelo incentivo, inabaláveis até o fim. As discussões, os materiais compartilhados, a leitura cuidadosa e a amizade oferecida, foram, sem dúvida, imprescindíveis para a realização deste trabalho.

À Vilma Arêas e ao Alcides Villaça, pela presença na minha banca de defesa e por todos os apontamentos feitos, generosos e bastante estimulantes.

À Valéria de Marco e ao Ricardo Souza de Carvalho, pelo auxílio prestado por meio de suas sugestões no exame de qualificação.

À Margareth dos Santos, com quem cursei uma das disciplinas de pós-graduação, pela devolutiva atenciosa e certa.

À Jussilene Santana, pesquisadora responsável pela criação do Instituto Martim Gonçalves, por generosamente compartilhar comigo, de seu acervo, o raro prefácio de João Cabral à tradução da peça *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico García Lorca.

À Julia Carrera e Laura Araújo, funcionárias do teatro O Tablado, por toda a atenção dedicada aos meus *e-mails* e pela prontidão em enviar-me a versão datilografada de *A Sapateira Prodigiosa*, juntamente com o programa da peça.

Aos meus pais, Arminda e Nilson, pela obstinação amorosa com que estimularam os meus estudos e pela fibra, que sempre tomarei como exemplo.

Aos meus irmãos, Priscila e Bruno, porque de seus gostos brotaram muitos dos meus, incluindo-se nisso a poesia cabralina.

À minha sobrinha, Catarina, por ser o nosso sol.

Aos vários amigos que, por palavras ou atitudes, me deram a mão em algum ponto deste caminho, senão em todos eles.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida entre 2014 e 2016, para que eu me dedicasse exclusivamente às atividades de pesquisa.

“Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei,
o qual depois me definirá.”

João Cabral de Melo Neto, *Os Três Mal-Amados*

RESUMO

POLIDORO, Francine Alves. ***Auto do Frade: a dialética das vozes***. 2017. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este trabalho propõe uma leitura da obra *Auto do Frade* (1984), de João Cabral de Melo Neto, considerando a vertente teatral do poeta, iniciada pela tradução de duas peças espanholas, *A Sapateira Prodigiosa* (1951), de Federico García Lorca, e *Os Mistérios da Missa* (1963), de Pedro Calderón de la Barca. Parte-se do princípio de que esses dois trabalhos, nos quais estão presentes formas tradicionais ibéricas como o *romance* e o *auto*, serviram de estopim para que João Cabral construísse a sua própria obra dramática. O poema narrativo *O Rio* (1953) seria uma mediação entre a sua experiência enquanto tradutor e a elaboração de seus dois *autos*, *Morte e Vida Severina* (1955) e *Auto do Frade*, na medida em que configura um monólogo dramático pelo qual o poeta, propositalmente, vale-se de uma linguagem prosaica, como tentativa de estabelecer a comunicação com o público. *Morte e Vida Severina*, por sua vez, representaria a evolução dessa experiência formal, pelo caráter dialógico, adquirido em uma dicção que seria marcadamente cabralina: o *auto* estruturado pelo *romance*. Finalmente, *Auto do Frade* sintetizaria esse trajeto, sendo o seu ponto máximo. Defende-se a hipótese de que, nessa obra, aquelas duas formas tradicionais ibéricas são usadas para a criação de sentidos vinculados a seu próprio conteúdo: tudo o que circunda os momentos finais da vida de Frei Caneca. Isso sem que se perca a inclinação de João Cabral ao moderno, comprovada pela epígrafe da escritora norte-americana Gertrude Stein, com o que ela pode significar em relação a essa obra. Arrematando toda essa abordagem, buscou-se analisar as anotações que João Cabral realizou para a composição do que seria o seu terceiro *auto*, *A Casa de Farinha*, com o intuito de compreender o processo criativo do poeta, um recurso a mais para a interpretação de *Auto do Frade*.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; literatura brasileira; auto; romance ibérico.

ABSTRACT

POLIDORO, Francine Alves. ***Auto do Frade: dialectic of voices***. 2017. 164 f. Dissertation (Master's Degree) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This research proposes an interpretation of the text *Auto do Frade* (1984), by João Cabral de Melo Neto, considering this poet's theatrical aspect, which was initiated with the translation of two Spanish plays, *A Sapateira Prodigiosa* (1951), by Federico García Lorca, and *Os Mistérios da Missa* (1963), by Pedro Calderón de la Barca. It is assumed that such two pieces, where traditional Iberian forms such as the *novel* and the *auto* are present, served as a trigger for João Cabral to construct his own dramaturgical work. The narrative poem *O Rio* (1953) would be a mediation between his experience as a translator and the elaboration of his two *autos*, *Morte e Vida Severina* (1955) and *Auto do Frade*, since it constitutes a dramatic monologue in which the poet purposefully uses prosaic language as an attempt to establish communication with the public. *Morte e Vida Severina*, in turn, would represent the evolution of this formal experience in its dialogical style, acquired by a diction that would be markedly 'Cabralian': the *auto* being structured by the *novel*. Finally, *Auto do Frade* would synthesize this trajectory, being its maximum point. The hypothesis defended is, then, that in such a text those two traditional Iberian forms are used for the creation of meanings pertaining to their own content: all of which surround the final moments of Frei Caneca's life. This happens without losing João Cabral's inclination to the modern, evidenced by the epigraph featuring American writer Gertrude Stein, accounting for what it can mean in relation to the Brazilian author's work. Thus, the aim of this study was to analyze the notes that João Cabral made for the composition of his third *auto*, *A Casa de Farinha*, in order to understand the poet's creative process, serving as a further resource for the interpretation of *Auto do Frade*.

Key-words: João Cabral de Melo Neto; Brazilian literature; auto; Iberian novel.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1	
Ensaaios para uma forma dramática: as traduções teatrais de João Cabral.....	15
1.1 <i>A Sapateira Prodigiosa</i> , de Federico García Lorca.....	17
1.1.1 O pedido de Maria Clara Machado.....	17
1.1.2 Da versão original.....	21
1.1.3 Retorno às tradições populares.....	24
1.1.4 Breve história do <i>romance ibérico</i>	26
1.1.5 Um primeiro exercício dramático.....	28
1.2 <i>Os Mistérios da Missa</i> , de Pedro Calderón de la Barca.....	33
1.2.1 Uma escolha inesperada.....	33
1.2.2 O <i>auto</i> como ensinamento religioso.....	36
1.2.3 Marcas cabralinas na peça calderoniana.....	38
1.3 A trajetória de Martim Gonçalves e suas intersecções com a de João Cabral.....	40
1.4 A forma traduzida: de tradutor a autor.....	49
Capítulo 2	
A fortuna crítica de <i>Auto do Frade</i>.....	50
2.1 Preparando terreno: resenhas e ensaios da década de 1980.....	51
2.2 Duas dissertações de mestrado.....	56
2.3 Outras vozes sobre <i>Auto do Frade</i>	64
Capítulo 3	
<i>Auto do Frade</i> e suas linhas de força.....	69
3.1 <i>O Rio</i> : um monólogo dramático.....	70
3.2 <i>Morte e Vida Severina</i> : diálogos dramáticos.....	71
3.3 <i>Auto do Frade</i> : um poema polifônico.....	75
3.3.1 O <i>auto</i>	76
3.3.2 O <i>romance</i>	87
3.3.3 Variações em torno de uma epígrafe.....	93
3.3.4 Sob o sol inabitável de Sophia de Mello Breyner.....	99
3.4 O processo criativo para <i>A Casa de Farinha</i>	105
Considerações finais.....	111
Referências.....	113
Anexos.....	119

INTRODUÇÃO

Poucas vezes uma literatura cingiu um poeta tão coeso e de tão fina qualidade quanto o foi o nosso pernambucano João Cabral de Melo Neto. Poucas vezes a comoção mais fecunda desabrochou da escrita mais árida. Como ficar indiferente à obstinação cabralina em não se render ao derramamento emotivo, em propor, meticulosamente, outra beleza, cerebral, cuidada, enxuta, plena de ética, mas não menos apreciável? Ritmada aos moldes do que é profundamente brasileiro, a tradição popular, sua poesia não deixa de emocionar o leitor sensível. No entanto, é redundante enumerar esses aspectos que possibilitam a sistematização de sua obra. Muitos já o fizeram. Mas há meandros inexplorados desse tecido, que, embora muito bem entrelaçado, tem sempre exposto um pequeno fio solto, insinuando ao leitor o puxar que o guie a novos achados. A leitura feita nesta dissertação de mestrado considera que o *Auto do Frade (Poema para Vozes)*, de 1984, obra de João Cabral de certo modo ainda preterida, abriga alguns desses fios. Destecer um pouco dessa trama é constatar um fazer que sempre surpreenderá pela sofisticação.

É amplamente sabido que *Morte e Vida Severina*, de 1955, consagrou João Cabral junto ao grande público. A triste — mas bela — trajetória do oprimido retirante Severino, sedento de um pouco mais de vida, drama de um Nordeste até hoje desprezado, figura entre as peças mais populares que temos. O fato de vir à lume em um dos momentos duríssimos da história do Brasil, o da ditadura militar, sem dúvida contribuiu para que esse texto, imbuído da crítica social e política mais cortante, fosse alçado ao patamar de obra-prima — contrariando corajosamente o regime que se impunha. Todavia, o poeta não queria render-se a esse sucesso. Embora tenha se comovido com a ovação que dominou o teatro onde *Morte e Vida Severina* foi encenado para o Festival de Nancy, na França, em 1966, Cabral temia que nesse texto residisse uma fissura em que escapasse certo sentimentalismo, para ele um ponto fraco. Mas é possível que a sua rigorosa ética não o tenha deixado entrever os matizes desse êxito. Talvez houvesse nesse clamor do público, além do reconhecimento de uma belíssima peça, a sábia percepção, ainda que inconsciente, de que ali surgia um grande dramaturgo.

Entretanto, também é possível que Cabral, apesar dessa sua esquivança, tenha, sim, entendido o recado. Não à toa, quase três décadas depois, o poeta realizou nova incursão no teatro, retratando os momentos finais da vida de um outro nordestino, a

personalidade histórica de Joaquim da Silva Rabelo, o Frei Caneca. Apesar de se repetir o tema da morte, dessa vez quase não há apelo emotivo, embora os versos do monólogo do frade clarifiquem uma materialidade tão pungente, que, embora por vias menos óbvias, não deixa de provocar certo abalo no leitor.

É provável que a menor carga de emoção e o viés histórico tenham condenado esse texto, ainda nos dias de hoje, a um lugar quase oculto dentro da obra cabralina, pois a cultura brasileira é atravessada pela vazão de sentimentos e pelo esquecimento de sua história. Mas não há nada mais injusto. Temos, nessa peça, o ponto alto de quem sempre acreditou na escrita pacientemente construída, norteadas por um projeto que, depois de definido, nunca se corrompeu. Esse dramaturgo bissexto só não produziu mais porque o seu fazer artesanal, incluindo a sua concepção, demandava tempo, como demanda tempo tudo aquilo que é extremamente bem feito. O resultado foi, nas duas peças publicadas, a mescla muito bem enredada entre poesia, narrativa e drama. Por isso mesmo, *Auto do Frade* possui o valor do mais refinado teatro.

Mas é, no mínimo, descuidado acreditar que *Morte e Vida Severina* representa o marco zero dessa vertente dramática, principalmente porque estamos tratando de João Cabral de Melo Neto, o poeta da forma depurada, conquistada não como um susto, mas por um desabrochar atento. E é a fase de ainda botão que evidenciamos no primeiro capítulo deste trabalho, que se detém a duas traduções teatrais suas, *A Sapateira Prodigiosa* (1951), de Federico García Lorca, e *Os Mistérios da Missa* (1963), de Pedro Calderón de la Barca. O ofício de tradutor, especialmente de um texto artístico, equivale a um grande laboratório. Exige-se não somente o domínio da língua que será vertida, mas o aguçamento de uma sensibilidade para compreender e decodificar o que está nas fendas do dito e do não dito, aquele espírito único, quase inexplicável, que toda cultura, dentro de seu próprio tempo, contém. E, principalmente, despertam-se no tradutor reflexões sobre a forma usada, sobre seus significados e suas possibilidades.

Tentamos explorar, na primeira etapa deste percurso, as circunstâncias que envolveram essas duas traduções — incluindo-se nisso os gêneros a que os respectivos dramaturgos recorreram durante as suas composições, o *romance ibérico* e o *auto sacramental* —, extraíndo delas o que possivelmente serviu a João Cabral como aprendizado para a fatura de suas próprias obras teatrais. Procuramos, também, colocar em relevo uma figura praticamente esquecida, embora bastante importante para as artes cênicas brasileiras de meados do século XX, o cenógrafo Martim Gonçalves, que desempenhou papel muito importante nessa empresa cabralina de traduzir para o teatro.

O primeiro capítulo procura, então, iluminar o que, deixado sempre à parte pelos críticos, representaria os ensaios do poeta pernambucano para finalmente se arriscar na escrita dramatúrgica própria, evoluindo a dramaticidade que sempre demonstrou em sua poesia, por vezes morada de conflitos.

Para o segundo capítulo, decidimos levantar uma parcela da escassa fortuna crítica de *Auto do Frade*. Entendemos que realizar tal movimento a essa altura, depois de expor o trajeto inicial do poeta pernambucano nas veredas teatrais e antes de partir para a análise dessa peça de 1984 no terceiro capítulo, seria fundamental para munir o leitor — já então sintonizado a essa vertente cabralina menos explorada — de um panorama do que se disse acerca da obra, ideias que fundamentam uma compreensão essencial de *Auto do Frade* e assentam as bases do que desenvolvemos na última parte deste trabalho.

Enfim, no terceiro capítulo, tentamos traçar o percurso do poeta desde quando produz *O Rio* (1953), espécie de monólogo que anuncia um trabalho com a forma dramática, fazer transitivo porque aberto à narração, à comunicação com o outro, passando por *Morte e Vida Severina*, em que finalmente se atinge o tom cênico próprio, em que se passa do puro monológico para o também dialógico, por causa da inserção do elemento humano, até alcançar sua última experiência dramatúrgica, síntese desse caminho, em *Auto do Frade*. Exploramos essa peça por duas perspectivas que consideramos essenciais, por serem eixo do fazer cabralino: a da tradição, representada pelo uso das formas *auto* e *romance*, e a da modernidade, pela escolha da epígrafe da escritora norte-americana Gertrude Stein e por anacronismos produzidos no texto, como a menção à poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen. Tudo isso ecoando o que abordamos nos outros dois capítulos.

Sobre o primeiro aspecto, a intenção foi procurar desvendar a opção de João Cabral pelo *romance ibérico* e pelo *auto sacramental*. Tanto uma quanto outra forma pertencem à tradição popular ibérica, o que, por si só, já seria justificativa razoável, pois o poeta, que, enquanto diplomata, morou em diversos países, era um apaixonado especificamente pela Espanha. Mas, novamente: estamos tratando de João Cabral de Melo Neto, um criterioso nas escolhas, e somente essa razão não basta. Há quem diga, ainda, que esses gêneros são populares e didáticos, o que se alinha à ética cabralina. Isso também é bastante pertinente, mas intuímos que haveria uma causa mais intimamente relacionada à matéria exata que seria trabalhada e é o que tentamos comprovar. Quanto à epígrafe de Gertrude Stein, escritora que manteve vínculos estreitos

com o movimento vanguardista do início do século XX, nosso intuito foi interpretá-la tendo em vista procedimentos formais adotados pelo poeta pernambucano e o sentido do próprio *Auto do Frade*. Por fim, partindo dos versos “sob o sol inabitável / que dirá Sofia um dia”, buscamos demonstrar, brevemente, a longa relação de amizade que Cabral e Sophia de Mello Breyner mantiveram, o que, sem dúvida, influenciou nas poéticas de ambos.

No arremate deste estudo, aproveitamos a recente publicação que a filha do poeta, Inez Cabral, possibilitou em 2013 — *Notas sobre uma possível A casa de farinha*¹. Logo no ano de 1966, depois que *Morte e Vida Severina* foi levado a palco pelo TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo), o pernambucano iniciou as anotações para esse outro *auto*, que teria como cenário, justamente, uma casa onde se fabrica artesanalmente a farinha de mandioca. Até o fim de sua vida, essa peça passou por um processo de maturação, sem que, no entanto, fosse finalizada. Mas suas notas revelam o trabalho criativo de um poeta metódico, e acreditamos que uma análise delas poderia ajudar-nos a descortinar os bastidores de um Cabral dramaturgo.

Os “fios soltos” mencionados no início e que quisemos puxar são os aspectos que, embora pertençam a um fazer literário previsível pela repetição, pela costura muito bem definida e acordada com o leitor, apontam alguma sutileza recôndita, alguma laçada ainda não descoberta. Talvez seja mesmo essa a função de um trabalho como o que se apresenta, principalmente quando o objeto é a obra de um poeta tão consagrado. Tentar encontrar no texto a “sua chama e seu mais-que-chama” é aquilo a que nos propomos com esta dissertação.

1 MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. São Paulo: Objetiva, 2013.

CAPÍTULO 1

Ensaio para uma forma dramática: as traduções teatrais de João Cabral

“não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola”

João Cabral de Melo Neto, “*Psicologia da Composição*”

Algumas declarações do poeta João Cabral de Melo Neto, especialmente aquelas dadas em entrevistas, devem ser relativizadas ou encaradas com cautela. Apesar de partirem de um dos escritores mais rigorosos no uso das palavras, nem sempre elas expressam de forma íntegra a sua opinião a respeito de determinado assunto, ao contrário do que se passa em seus poemas, que, nascidos da mais clara consciência, alcançam a mesma exatidão do cálculo de um engenheiro. Um bom exemplo desses comentários capciosos revela-se quando o poeta afirma ser o teatro “a coisa mais cacete do mundo”², pois se isso, na condição de espectador, parecia-lhe algo menor e até mesmo ridículo, como poeta o gênero serviu-lhe, de maneiras mais ou menos expressivas, como base para grandes obras. Para dar uma medida mais justa da importância que o teatro desempenha dentro da poética cabralina, é fundamental comentar detidamente o seu trabalho como tradutor de duas peças, que, não por acaso, têm origem espanhola: *A Sapateira Prodigiosa* (1951)³, de Federico García Lorca (1898 – 1936), e *Os Mistérios da Missa* (1963)⁴, de Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681). Ambas, frequentemente desconsideradas pelos críticos, podem ser ótimos exemplos de como João Cabral perseguiu um aprendizado formal do gênero, transformando-o, ao

2 Declaração feita em entrevista a Vinícius de Moraes, *Manchete*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1953.

3 LORCA, Federico García. *A Sapateira Prodigiosa*. Tradução de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Agir, 1951.

4 BARCA, Calderón de la. *Os Mistérios da Missa*. Coleção Universitária de Teatro. v. 1. Tradução de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

mesmo tempo, em objeto de reflexão crítica.

Em *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade (poema para vozes)*⁵, a pesquisadora Níobe Abreu Peixoto observa muito bem que, na obra cabralina como um todo, “o gênero dramático é uma realidade”⁶. Além de pontuar que a sua poesia lírica, por si só, já carrega uma dramaticidade, ela afirma que esse gênero “se manifesta de forma direta”, quando os textos possuem uma “estrutura dramática”, tais como *Os Três Mal-Amados* (1943), *Morte e Vida Severina* (1955), *Dois Parlamentos* (1960) e *Auto do Frade* (1984), e “de modo indireto”, nos momentos em que versos de dramaturgos surgem como “epígrafes de livros e poemas”, no uso frequente de um léxico que diz respeito ao universo do teatro, relacionando “o palco e a linguagem literária”, nas “declarações e intenções” do próprio João Cabral e “quando o poeta transforma autores teatrais em motivo da poesia”⁷. Como exemplo desse último caso, a pesquisadora recorre aos primórdios da carreira poética do pernambucano, antes mesmo de sua estreia, pela publicação de *Pedra do Sono* (1941), com a escrita de “Pirandello I” e “Pirandello II”, em 1937, poemas inspirados no dramaturgo italiano considerado por Cabral um dos grandes criadores do século XX.

Aliás, Níobe Abreu Peixoto articula, de maneira muito interessante, as obras de Luigi Pirandello (1867 – 1936) e de Cabral por meio da afirmação de que, no primeiro momento da poesia cabralina, “existe a procura por um autor e existe a procura do autor”⁸, referência ao *Seis Personagens à Procura de um Autor* (1921), do dramaturgo italiano. À época em que escreve esses dois poemas e mesmo algum tempo depois, ainda no seu segundo livro, *Os Três Mal-Amados*, Cabral está obviamente em processo de maturação do que viria a ser o seu estilo. João, Joaquim e Raimundo, personagens desse texto de 1943, emprestados do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), são facetas dessa procura, a do autor por si próprio, que se inicia por uma vertente mais próxima do surrealismo (João) e desemboca em ideais de clareza e concretude (Raimundo), passando, para isso, pelo processo de destruição do sujeito poético confessional, tal como ele aprendera (Joaquim). Aliás, essa procura diz respeito não somente a uma objetividade maior, que viria a consagrá-lo mais tarde, mas também a um viés dramático que, como já se disse, perpassa toda a sua obra. Prova disso é uma

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

6 Ibid., p. 31.

7 Ibid., p. 32.

8 Ibid., p. 31.

declaração feita pelo próprio Cabral sobre *Os Três Mal-Amados*: “foi uma peça de teatro que eu tentei, mas que depois, quando chegou ao fim, eu percebi que ficara mais poemática que poética. (...) Na verdade é o pedaço de uma peça que eu não tive coragem de acabar”⁹.

Contudo, tanto nesse importante estudo de Níobe Abreu Peixoto quanto em outros que abordam a obra cabralina por uma linha semelhante, pouco se comenta sobre a primeira experiência efetiva do pernambucano na composição de um texto teatral, que se deu — ainda antes de *Morte e Vida Severina*, é importante que se diga — no ofício de tradutor, com as já referidas peças *A Sapateira Prodigiosa* e *Os Mistérios da Missa*, que merecem destaque pelo quê de contribuição ao amadurecimento de um Cabral inclinado ao drama. Essas duas traduções compõem um núcleo de pesquisa por parte do poeta, que o auxiliaria na composição de seus próprios textos dramáticos.

1.1. *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico García Lorca

1.1.1. O pedido de Maria Clara Machado

João Cabral desenhou uma longa carreira diplomática, assumindo diversos postos em variados países. O principal deles foi a Espanha, onde ao todo serviu por catorze anos, passando por Barcelona, Sevilha e Madri. A Espanha — especialmente Sevilha — de fato o impactou: “Todas as manifestações culturais espanholas me abalam profundamente”¹⁰, disse o poeta certa feita. A tourada e o flamenco aclararam-lhe simbolicamente — como outrora haviam feito as ideias de Le Corbusier sobre arquitetura — elementos de um projeto poético latente, em franco processo de consolidação. A literatura espanhola, desde a sua primeira manifestação, o *Cantar de Mío Cid*, deu-lhe matéria para uma poética da concretude e voltada ao popular. Em 4 de setembro de 1947, em carta a um dos expoentes do Modernismo brasileiro, Manuel Bandeira (1886 – 1968), Cabral demonstra o quanto estava imerso nas leituras hispânicas:

(...) a Espanha de hoje é aquele seu estribilho, lembra-se?¹¹ Eu o tenho

9 Declaração feita em entrevista ao poeta Felipe Fortuna, *Jornal do Brasil*, caderno Idéias, Rio de Janeiro, 03 out. 1987.

10 Trecho de depoimento dado pelo poeta em 28 de agosto de 1968, encontrado no acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

11 João Cabral valeu-se do poema “No vosso e em meu coração”, de Manuel Bandeira (publicado na coletânea *Belo Belo*, da edição das *Poesias Completas*, de 1948), como uma espécie de guia para a

sempre na cabeça e permanentemente estou examinando o que há de sim e de não nas coisas que vou encontrando. (...) Há uma 'Espanha-sim' realmente indestrutível. Nessa estou mergulhado desde que cheguei: *Mio Cid*, Fernán González, Berceo, Arcipreste de Hita, Góngora, Góngora, Góngora, etc.¹²

É nessa esteira que se pode contextualizar o pedido feito por Maria Clara Machado, atriz e diretora do grupo teatral O Tablado, para que Cabral traduzisse *La Zapatera Prodigiosa*¹³, de García Lorca: muito provavelmente essa encomenda foi feita ao pernambucano por conta de seu vínculo já então estabelecido com a cultura espanhola. O poeta, inclusive, logo em 1949, dois anos após a sua chegada à Espanha, já empreendia traduções de alguns poetas catalães¹⁴, dentre eles Joan Barat, Tomás Garcés, Rosa Leveroni, Josep Palau e Salvador Espriu — este último, a propósito, além de poeta, foi dramaturgo e romancista e teve grande importância para a literatura catalã, sendo considerado um renovador de sua prosa.

Aliás, é interessante saber que o inverso também ocorreu: o artista catalão Joan Brossa traduziu três poemas de Cabral, resultado de uma amizade que muito teria influenciado as concepções de Brossa sobre poesia. Nos *Cadernos de Literatura Brasileira*¹⁵, o artista revela-nos que Cabral foi quem lhe mostrou um caminho de escrita em que houvesse um comprometimento social sem, no entanto, oprimir a força individual do poeta. Brossa seguiu um estilo distinto daquele praticado pelo pernambucano, a sua poesia não era tão cerebral. Mesmo assim, levou consigo esse aprendizado de imprimir em sua arte uma crítica, algo que, entre o final da década de 1940 e início dos anos de 1950, não era debatido pelos artistas que estavam sob o jugo do franquismo.

Aceito, então, o convite de Maria Clara Machado, a tradução de João Cabral teve uma recepção crítica positiva. O semanário *Flan*, por exemplo, jornal atuante no Rio de Janeiro da década de 1950, noticiou a encenação do espetáculo, na edição nº 20, de 23 a 29 de agosto de 1953, referindo-se à tradução como “excelente”. Nas fotos da peça, uma sapateira com vestimenta semelhante a de uma dançarina de flamenco — e interpretada pela própria Maria Clara Machado — reforça a carga ibérica do texto.

realização de suas leituras.

12 SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.32.

13 Título do original em espanhol, publicado em 1930.

14 MELO NETO, João Cabral de, comp., introd. e trad. Quinze poetas catalães. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, 2(4):38-9, fev. 1949. il. Bilingue.

15 *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, nº 1, SP, mar. 1996, pp. 16 e 17.

Figura 1 – A atriz e diretora Maria Clara Machado e o ator Paulo Padilha em publicação do periódico *Flan*, em agosto de 1953.¹⁶

Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil (2017).

Figura 2 – Croquis dos figurinos da versão d'O Tablado para *A Sapateira Prodígiosa*, elaborados por Kalma Murtinho, que também atuou na peça.

Fonte: <http://otablado.com.br/production/a-sapateira-prodigiosa-1953-3/> (Acesso em 26 mar. 2017).

¹⁶ Na legenda da fotografia, lê-se: “A Sapateira e o Saltimbanco se entendem às mil maravilhas. Ambos trocam confidências e chegam à conclusão de que suas almas são irmãs. Acontece, entretanto, que o Saltimbanco é o próprio sapateiro disfarçado, com o qual a sapateirinha se desentendia também às mil maravilhas.”

Mas certamente o convite para realizar essa tradução também se deve à amizade que ligava João Cabral ao contista mineiro Aníbal Machado (1894 - 1964), pai de Maria Clara Machado, que precedia o interesse da diretora. A história da literatura nutre-se muitas vezes dessa rede laços pessoais criados pelos escritores. Na sua tese de doutorado, *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*, Marcos Vinícius Teixeira¹⁷ (2012, p. 9) resume a relação dos dois e o que ela resultou em suas obras:

João Cabral e Aníbal Machado foram amigos e mantiveram diálogo ao longo da vida. Além das poucas cartas a que temos acesso, mas que servem de amostra desse convívio, destaca-se o fato de Aníbal Machado ter-lhe dedicado um de seus melhores contos, talvez o melhor: “O iniciado do vento”. Em 1956, João Cabral publica o livro *Duas águas*, no qual aparece “Morte e vida severina”. O título do livro, como se pode observar na primeira edição, foi uma sugestão do amigo Aníbal Machado.

Talvez a maior evidência de que essa amizade tenha sido ponte entre Maria Clara e João Cabral seja o pequeno texto escrito por Aníbal para integrar o programa da encenação dessa peça n'O Tablado, intitulado “João Cabral de Melo Neto, o tradutor”. Logo de partida, o mineiro declara que “ninguém melhor do que João Cabral de Melo Neto estaria indicado para a versão brasileira da 'SAPATEIRA PRODIGIOSA'”. Aníbal já sabia da justa importância daquele jovem poeta, que estaria apto a traduzir o texto de Lorca não só pelos anos em que morou na Espanha, “mas pelo fato de ter penetrado como poeta, e como poeta sentido a Espanha na intimidade de suas raízes e na surpreendente riqueza humana de seu povo”, resultando na “familiaridade de seus usos e costumes”. Esse texto, feito todo de elogios à competente tradução cabralina, representa não só os juízos de alguém atento aos meandros da cultura espanhola e às inclinações de um poeta que calcava a sua própria poesia, mas também uma prova da amizade entre o mineiro e o pernambucano.

Por fim, não se há de esquecer que Aníbal Machado era um “agitador cultural”, conforme o próprio site d'O Tablado apresenta na seção que se ocupa da biografia de Maria Clara Machado¹⁸, uma das fundadoras do grupo. Na rua Visconde de Pirajá, no Rio de Janeiro, Aníbal promovia “domingueiras” que reuniam em torno de si grandes artistas e intelectuais da época, como, dentre outros, o próprio João Cabral, os poetas Carlos

17 TEIXEIRA, M. V. *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*. 2012. 313f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

18 Disponível em: <<http://www.otablado.com.br/maria-clara-machado/vida/>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

Drummond de Andrade, Murilo Mendes (1901 – 1975) e Pablo Neruda (1904 – 1973), o escritor Albert Camus (1913 – 1960), os pintores Ismael Nery (1900 - 1934), Di Cavalcanti (1897 – 1976) e Candido Portinari (1903 – 1962), a atriz Tônia Carrero (1922 -) e o cenógrafo Eros Martins Gonçalves Pereira (1919 – 1973). Este último, aliás, ainda será devidamente contemplado neste capítulo.

1.1.2 Da versão original

La Zapatera Prodigiosa foi escrita por Lorca em duas versões. A primeira delas, com o subtítulo “farsa violenta”, teve seu primeiro ato escrito em 1923. O espanhol retomou a escrita da peça em 1926 e, somente em 24 de dezembro de 1930, ela foi levada ao palco, tendo no elenco a atriz catalã Margarita Xirgu. Já a segunda versão foi feita em 1933, para ser encenada pela argentina Lola Membrives em Buenos Aires. Conforme a imprensa da época informou, a encenação dessa segunda versão teve um grande êxito, já que Lorca incluiu nela algumas canções que ele mesmo musicou, como “Canción de otoño em Castilla”, “Los cuatro muleros” e “Los pelegritos”, o que causou forte impacto nos espectadores. Além disso, a segunda versão ganhou o seguinte subtítulo: “farsa violenta con bailes y canciones populares de los siglos XVIII y XIX en dos partes con un intervalo”.

Quanto à consideração da crítica sobre essa farsa, sabe-se que, para as peças da fase madura de Lorca que foram concluídas, existe um tipo de classificação que as distribui em três categorias: “teatro menor”, “teatro de ensaio” e “teatro maior”. Nas duas últimas, encaixam-se, respectivamente, as peças mais revolucionárias do ponto de vista formal — como *El Paseo de Buster Keaton* (1925) e *El Público* (1933) — e seu teatro mais conhecido, com o qual Lorca tornou-se mais popular — tal qual *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936). Na categoria “teatro menor”, encontram-se peças como a da estreia de Lorca, *El Maleficio de la Mariposa* (1920), e, finalmente, *La Zapatera Prodigiosa*. Esta, no entanto, assim como outras com a mesma classificação, teve mais êxito do que a obra de estreia, muito conhecida por seu fracasso junto ao público.

Classificada, conforme já se afirmou, como farsa — “farsa violenta”, mais especificamente —, *La Zapatera Prodigiosa*, escrita em dois atos, trata da vida de um casal formado por uma jovem de 18 anos, a “Zapatera”, e um homem de 53 anos, o “Zapatero” (como em uma típica farsa, os personagens não são designados por nomes

próprios, e sim por suas funções). Seu prólogo consiste no “Autor” dirigindo-se à plateia, não só para lhe expor o tema, mas para tecer uma crítica, com nuances de humor, à relação que alguns dramaturgos estabelecem com o seu público, guiados pelo fato de o teatro ser encarado, muitas vezes, como uma “indústria” e consequentemente ter a verossimilhança sempre como um norte, com vistas a que se evite qualquer estranhamento:

EL AUTOR. Respetable público... (Pausa.) No, respetable público no, público solamente, y no es que el autor no considere al público respetable, todo lo contrario, sino que detrás de esta palabra hay como un delicado temblor de miedo y una especie de súplica para que el auditorio sea generoso con la mímica de los actores y el artificio del ingenio. El poeta no pide benevolencia, sino atención, una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala. Por este miedo absurdo y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud.¹⁹

Isso parece ter sido elaborado aos moldes de Pirandello. Primeiramente, pela presença desse “Autor”, como se, nesse momento inicial, ele fosse mais um personagem. Se, no século XIX, o dramaturgo estava ausente do drama, Pirandello o põe sob os holofotes. Também, porque se quebra a “quarta parede”, a partir do momento em que esse “Autor” dialoga com a sua plateia, propondo uma reflexão metateatral; com isso, rompe-se não só com uma ilusão de realismo, mas também com a passividade do público, outrora mantida pela ideia de que o teatro deveria ser simples entretenimento. Finalmente, não havemos de esquecer que, na Espanha, esse diálogo com Pirandello já havia sido estabelecido pelo escritor Miguel de Unamuno (1864 – 1936) — pertencente à *Generación del 98*, que exerceu influência sobre a geração de Lorca —, com seu *Niebla* (1914), como ele próprio, no artigo intitulado “Pirandello y yo”, publicado no jornal argentino *La Nación*, em 1923, reconheceu: “En lo poco que conozco del escritor siciliano, he visto, como un espejo, muchos de mis propios más íntimos procederes y más de una vez me he dicho leyéndole: ‘¡Lo mismo habría dicho yo!’”²⁰.

No início do primeiro ato da peça de Lorca, deparamo-nos com o clima de conflito entre o casal protagonista — cuja união conta apenas três meses —, marcado pela

19 LORCA, Federico García. *Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, p. 196.

20 UNAMUNO, Miguel. *Niebla*. Madri: Cátedra, 2012, p. 291.

personalidade geniosa da “Zapatera” — quase a Catarina de Shakespeare²¹ —, em contraste com o comportamento discreto e apaziguador do “Zapatero”. Fator importante que ajuda a desencadear o conflito entre essas duas personalidades distintas é a sociedade que as circunda. Os demais personagens da peça — “Vecinas”, “Alcalde”, “Mozo de la Faja” etc —, a partir de suas intromissões na vida do casal, estabelecem uma tensão que representa um embate entre o público e o privado, cujos limites não se delineiam com clareza. O conflito, então, mostra-se em duas circunstâncias: entre a “Zapatera” e o “Zapatero”, em sua própria casa, e entre esse casal e a aldeia em que vivem, de onde surgem os demais personagens.

A certa altura, supostamente por conta do gênio de sua esposa, o “Zapatero” decide ir embora, deixando a “Zapatera” desamparada, à mercê de uma sociedade conservadora. Forçada a trabalhar, para o seu próprio sustento, a jovem faz de sua casa uma taberna, ficando exposta aos galanteios dos homens da região — que se intensificam pela ausência do marido —, até o momento em que ele retorna à cena, disfarçado sob a figura de um fantocheiro, o “titiritero”, com vistas a sondar a própria mulher acerca de seus sentimentos. Com a certeza de que ela sente a sua falta, o “Zapatero” revela — no auge de todo o alvoroço que se cria na aldeia contra a esposa — a sua verdadeira identidade, e os dois reatam o casamento. As intenções para isso mostram-se claras: o “Zapatero”, homem de meia idade, já não consegue mais viver uma vida que não seja no conforto e na mansidão de seu lar, enquanto a “Zapatera”, na condição de mulher pertencente a uma sociedade conservadora, depara-se com a necessidade de ter alguém ao seu lado para proteger-se, já que a sua “fúria” por si só não bastava.

Há uma bonita mensagem de resistência nesse texto de Lorca. A “Zapatera” é um personagem que “lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca”. Talvez disso derive o seu prodígio. Assim como em outras peças lorquianas — *Yerma*, por exemplo —, há em *La Zapatera Prodigiosa* uma denúncia da condição da mulher que carrega nos ombros o peso da imposição de uma nulidade, que a simples designação do personagem já indica: apesar de levar esse nome, a “Zapatera” não exerce tal função; quem a realiza é seu marido, e o que ocorre é uma extensão feita à esposa, como um apagamento de sua individualidade. A saída que se apresenta é a persistência na luta, que, no caso da “Zapatera”, se dá por meio da rebeldia, da “língua afiada” que não se contém diante de

21 Catarina é o personagem principal da peça *A Megera Domada* (1594), do autor inglês William Shakespeare (1564 – 1616). Sua grande característica é, justamente, a personalidade feroz.

qualquer tentativa de moldar a jovem. Nesse sentido, Cabral demonstra frutificar a sua experiência como tradutor de *La Zapatera*, na medida em que posteriormente seu *Morte e Vida*, ainda que o tom usado e a opressão sofrida pelo personagem Severino sejam de outra ordem, carrega em si a mesma mensagem. Mais do que isso: em ambas as obras, o labor, o trabalho rústico ao qual os personagens, por sua condição social, estão associados, simboliza essa resistência. Talvez nesse ponto caiba recordar que a poesia de Cabral exalta justamente o fazer humano.

1.1.3 Retorno às tradições populares

Federico García Lorca, artista andaluz da chamada *Generación del 27*, causou comoção mundial após ser fuzilado em 1936, aos 38 anos de idade, no auge de sua carreira, quando a Guerra Civil Espanhola iniciava-se. No Brasil, por exemplo, o temor quanto aos regimes totalitários e à perda da liberdade de expressão que essa morte causou fez Murilo Mendes, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Caio Prado Jr. assinarem, em 1937, o manifesto “Os intelectuais brasileiros e a democracia espanhola”, enviado à Espanha e publicado na edição de 2 de setembro desse mesmo ano na revista literária *Dom Casmurro* (nº 17), no Rio de Janeiro, conforme nos informa o pesquisador Ricardo Souza de Carvalho, concluindo, em seguida, que esse “movimento representou para os principais poetas do período uma maior aproximação com a Espanha e uma espécie de núcleo preparador para a obra de Cabral e Murilo [Mendes] de temática espanhola”²².

Assim, de certa forma, o brutal assassinato de Lorca contribuiu para que a sua obra ganhasse reconhecimento. Outras peças suas receberam traduções de poetas brasileiros importantes, além da empreendida por Cabral: a de Carlos Drummond de Andrade, com *Dona Rosita, a Solteira*, em 1959, e a de Cecília Meireles, com *Bodas de Sangue*, em 1968. Além disso, Cabral deu, ao longo de sua vida, algumas declarações sobre o andaluz. Uma delas faz parte de uma entrevista concedida ao jornalista português José Carlos Vasconcelos e publicada no *Diário de Lisboa*, em 16 de junho de 1966, na qual ele diz: “Lorca, para mim, é um poeta genial a partir do *Romancero gitano* e do *Cante jondo*. É que, mesmo *amável* — não sei! — me fascina, tem qualquer coisa”. Em outra entrevista, quando interpelado pelo professor do Departamento de Filologias da

²² CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 16.

Universidade de Granada, Nicolás Extremera Tapia, em 14 de julho de 1993, sobre a presença de Lorca em sua obra, Cabral responde: “Eu li Lorca. É um grande poeta, dos maiores do século em Espanha, mas um pouco decorativo: é um ‘moinho de imagens’. Eu conheci o flamenco em Sevilha; os touros em Barcelona no ano 1947. Mas achava Lorca um pouco decorativo (...)”. Cabral era tão criterioso, que, de toda a *Generación del 27*, suas preferências, além dessa nutrida por Lorca, resumiam-se a somente Rafael Alberti (1902 – 1999), Miguel Hernández (1910 – 1942) e Jorge Guillén (1893 – 1984). Apesar das pequenas ressalvas que faz sobre o autor de *A Sapateira Prodigiosa*, a afirmação de que Lorca é um “poeta genial”, “dos maiores do século em Espanha”, tem um peso enorme e torna imperativa a busca por possíveis pontos de identificação entre o andaluz e o próprio Cabral.

Talvez o maior desses pontos, que na realidade identifica o pernambucano não só com Lorca, mas também com o restante de seu grupo, seja a atitude de valorizar a tradição, apesar de mirarem-se as vanguardas. O nome *Generación del 27* deve-se ao fato de haver surgido no ano de 1927, durante a celebração do terceiro centenário da morte de Luis de Góngora (1561 – 1627), poeta do *Siglo de Oro*. Esse fato é relevante: Góngora foi um dos expoentes do barroco espanhol, e esses escritores de 27 buscaram seu resgate. Mas, além da retomada de um autor erudito, esquecido por causa de seu hermetismo, esse grupo preocupou-se também em beber das fontes populares, cuja maior expressão é a tradição oral do *romanceiro*. Desejava-se criar uma poesia moderna que fosse sólida, assentada sobre as bases de toda uma tradição literária, fortalecida por aquilo que era mais entranhadamente espanhol, porque vindo do povo.

E um pequeno anúncio de que esse retorno às tradições populares viria a ser um importante elo entre o andaluz e o pernambucano é constatado pelo cotejo entre o original de *La Zapatera Prodigiosa* e a tradução cabralina, pois ressalta-se um aspecto formal importante. De maneira geral, o poeta pernambucano manteve-se bastante fiel ao texto original, já que a sua tradução para o português dá-se quase *mot à mot*, havendo apenas alguns ajustes na linguagem, comumente necessários ao verter-se um texto para outro idioma. Mas chamam a atenção as passagens em que os personagens entoam *romances*. Nesses momentos, Cabral realiza um trabalho mais acurado com a palavra, revela uma liberdade maior de trocas, supressões e invenções, denunciando um poeta mais co-autor do que mero tradutor, provavelmente um resultado do fato de o retorno à tradição dos *romances* unir os fazeres do andaluz e do pernambucano.

1.1.4 Breve história do *romance ibérico*

Sabe-se que, no princípio, o termo *romance* referia-se à variante linguística intermediária entre o latim vulgar, falado na Península Ibérica após as invasões romanas, e as línguas latinas modernas, como o português, o castelhano, o francês etc. Em seguida, passou-se a usar essa denominação para designar os textos compostos nessa variante, como o épico, já mencionado, *Cantar de Mío Cid*. Por fim, esse mesmo termo foi vinculado, mais especificamente, a uma determinada forma poética pertencente à tradição oral da poesia ibérica.

Quanto às origens dessa forma, é difícil alcançar qualquer precisão. Existe uma divisão, tradicionalmente aceita, que classifica os *romances viejos* em três grupos: histórico, épico (ou literário) e novelesco (ou de aventura). O primeiro é mais fácil de datar — origina-se no século XIV —, pois, como o próprio nome induz a concluir, esse tipo de *romance* tratava de eventos históricos e, além disso, provavelmente eram compostos no calor desses feitos, talvez por um propósito político²³. Já o segundo grupo não apresenta essa facilidade, porque se supõe que a sua origem esteja nos *cantares de gesta*, ainda que os *romances* desse grupo também versassem sobre algum feito histórico. O processo, nesse caso, seria o seguinte: o povo fragmentava um *cantar de gesta*, ao escolher as partes que mais lhe agradavam, memorizava esses trechos e difundia-os por meio da oralidade. Assim, no que diz respeito à autoria, tais *romances* seriam compostos pelo que Ramón Menéndez Pidal (1869 – 1968) — um dos maiores especialistas e pioneiros nos estudos históricos do gênero — chama de “autor-legião”. Finalmente, o terceiro grupo é vinculado a um grande repertório internacional de lendas e histórias emocionantes, também apresentando dificuldades para que se estabeleçam datações.

Não se pode afirmar, portanto, que os *romances históricos* tenham surgido antes dos *épicos* e *novelescos*, dando a estes um modelo a ser seguido, ou, ao contrário, que os *épicos* e *novelescos* tenham surgido antes dos *históricos*. No entanto, um aspecto interessante que talvez aponte uma solução é o fato de a métrica dos *romances* ser muito próxima à dos textos *épicos*, isto é, dos *cantares de gesta*, o que atestaria a sua origem²⁴ — ainda que o conteúdo seja diferente. Via de regra, os *romances* possuem versos de dezesseis sílabas poéticas, com uma cesura que os torna octossílabos. Ademais,

23 O *romance histórico* mais antigo de que se tem notícia é o que trata da rebelião do prior Fernán Rodríguez, em 1328.

24 A hipótese de os *romances* terem origem no gênero épico foi primeiramente levantada por Manuel Milá y Fontanals, já no século XIX.

possuem rimas assonantes, geralmente nos versos pares. Mas — é importante que se ressalte — pode haver variações: quanto à métrica, também se verificam versos de seis, sete, nove, onze e até doze sílabas poéticas em um *romance* composto predominantemente por octossílabos; em relação às rimas, algumas vezes se encontram as consoantes. Esses desvios geralmente são vistos no *romanceiro culto*.

A publicação de compilações de *romances* — que, inclusive, foram feitas por autores espanhóis como Góngora e Lope de Vega (1562 – 1635) — somente ocorreu no século XVI²⁵, com os *cancioneros de romances*. Isso porque, até a metade do século XV, praticamente não há registros escritos dessas composições. Até o final do século XVI, no processo dessas compilações, os *romances* foram sofrendo mudanças graduais, como abreviações, por exemplo, que, dentre outros motivos, atendiam a um ideal estético de brevidade por parte dos círculos cortesãos, o que imprimiu aos textos maior qualidade poética, pelo que Menéndez Pidal chamou de “saber callar a tiempo”. Dessa maneira, tais mudanças acarretaram o que se designa por *romances nuevos*, o que gerou uma divisão entre o popular e o erudito.

Alguns autores cultos — sejam os mestres do barroco, Góngora, Quevedo (1580 – 1645), sejam os da *Generación del 27*, Lorca, Vicente Aleixandre (1898 – 1984) etc. — apropriaram-se da forma *romance* em suas escritas, dispensando a ela uma atenção estilística que a revertou em *romance artístico*, inconfundível com o *tradicional*. A introdução de rimas consoantes, já mencionada, e a adaptação de alguns temas são exemplos das especificidades dessas composições de outro viés. O *romance tradicional*, por sua vez, sobreviveu em meio ao povo, com a permanência da tradição oral, principalmente nas zonas rurais. Passaram a ser feitos também os *romances vulgares*, impressos nos chamados *pliegos sueltos* (que, a propósito, se assemelham à literatura de cordel do Nordeste brasileiro), compostos e difundidos pelas classes populares urbanas e campestres.

Após o auge do *romanceiro culto* no período barroco, o gênero entrou em decadência. Somente no século XIX, houve o resgate literário dessa forma, quando, em pleno Romantismo, poetas europeus passaram a colecioná-los. O português Almeida Garret (1799 – 1854) e o alemão Heinrich Heine (1799 – 1856), por exemplo, publicaram coletâneas de *romances*²⁶. Isso condiz com a proposta do período de perseguir uma

25 A primeira compilação de *romances* significativa ocorreu entre 1547 e 1548, por Martín Núncio.

26 Em ambos os casos, a coletânea intitula-se *Romanceiro*. A de Almeida Garret foi publicada em 1843, e a de Heinrich Heine, em 1851.

identidade nacional. Por ser o *romance* uma forma literária primitiva e popular, dar atenção a esse gênero configuraria um resgate das raízes.

Segundo a pesquisadora espanhola Paloma Díaz-Mas, especialista em literatura oral e cancionero espanhol, esse renascimento internacional do *romance* estimulou, na Espanha, um novo despertar do gênero. Foi quando passaram a publicar antologias e voltaram a compor *romances*, conforme se deu com poetas como Espronceda (1808 – 1842) e Zorilla (1817 – 1893). Já se sabe que esse retorno romântico à tradição popular terá continuidade no século XX, na Espanha, pela *Generación del 27*, com a diferença de que, nesse outro momento, também seriam visadas as vanguardas artísticas que vigoravam no início do século passado.

Quanto ao caso específico de Lorca, seu contato com a tradição muito deve a Menéndez Pidal, um grande coletor de *romances* orais modernos que recebeu a ajuda do próprio Lorca nessa empresa, e Manuel de Falla, músico que morou com o poeta andaluz na “Residencia de los Estudiantes” e que, nessa época de convivência, estudava melodias populares, como o *cante jondo*. Essas duas influências guiaram Lorca nas suas composições literárias, resultando a publicação do seu *Poema del Cante Jondo*, em 1921, e, posteriormente, em 1928, do *Romancero Gitano*. Esta obra poética é a mais popular de Lorca. Composto por dezoito *romances*, trata, o próprio título indica, dos ciganos da Andaluzia. Nesse livro, mesclam-se o *romance culto* e a tradição oral da qual o poeta teve conhecimento por meio das pesquisas de Menéndez Pidal.

1.1.5 Um primeiro exercício dramatúrgico

Não é impossível supor que um dos primeiros contatos diretos de Cabral com o *romance ibérico* tenha sido pela tradução de *La Zapatera Prodigiosa*. O poeta iniciou sua carreira diplomática, como vice-cônsul em Barcelona, em 1947, apenas quatro anos antes da publicação da versão brasileira do texto de Lorca. Antes disso, seus conhecimentos sobre literatura restringiam-se basicamente aos escritores franceses, sob influência do grupo de Willy Lewin. Seu trabalho específico com os *romances* que estão presentes nessa peça lorquiana, embora revele maior ousadia por parte do poeta se se pensar na tradução do texto como um todo, tão literal na sua maioria, ainda não representa o estilo cabralino mais consolidado. Antes, deflagra um processo de lapidação, o percurso de um poeta, ainda iniciante, à procura de seu tom.

Talvez por integrar esse momento de ainda desponte na carreira de Cabral, a essa

tradução sempre foi reservado um lugar de ineditismo e esquecimento. Mesmo os grandes estudiosos de sua obra não lhe dedicaram a merecida atenção. Para uma vaga noção disso: na realização deste trabalho, conseguiu-se acesso a apenas dois exemplares da tradução, datilografados, guardados no acervo da biblioteca do Museu Lasar Segall, em São Paulo, e no do teatro O Tablado, no Rio de Janeiro. Esses exemplares, no entanto, revelaram-se incompletos, por não conterem o breve — e raríssimo — prefácio escrito por Cabral²⁷. Sua localização deu-se posteriormente, quando se teve acesso à edição de novembro de 1959 da revista *Repertório* — editada pela então Escola de Teatro da Universidade da Bahia, sob direção de Martim Gonçalves —, cuja reprodução foi gentilmente cedida pela pesquisadora Jussilene Santana (estudiosa da carreira de Martim)²⁸. A leitura desse prefácio, a propósito, induz a crer que, de certa forma, a busca de Cabral por seu estilo, no ponto de seu percurso que se refere à tradução de *La Zapatera Prodigiosa*, coincide com a busca de Lorca no momento em que se compõe essa peça:

Depois do exercício da “Zapatera”, peça em que o poético do poema raramente aparece, Lorca deve ter-se sentido apto a realizar o teatro maior que seu assassinato limitou a três obras (“Bodas de Sangre”, “Yerma” e “La Casa de Bernarda Alba”). Teatro, já então, poético e não mais poemático. Isto é, teatro em que a poesia é criada não através de poemas colocados no diálogo, mas através do comportamento dos personagens.

Em outras palavras, pelo olhar de Cabral, Lorca também parecia estar em busca de seu tom quando escreve essa farsa violenta. Os termos “poético” e “poemático”, outrora já usados pelo pernambucano quando se referiu ao seu *Os Três Mal-Amados* em uma entrevista, distinguem o que se mostra caro ao poeta quando se trata do gênero drama: o melhor teatro seria aquele que, em vez de incorporar poemas no seu texto, carrega por si só uma atmosfera de poesia. Essa seria a diferença que faria de Lorca um grande dramaturgo. E talvez isso ajude a justificar o limite que Cabral impõe-se ao traduzir essa peça, focando o seu trabalho criativo nos *romances*. Para ele, aí estaria o maior valor da obra, não só por causa do apelo popular dessa forma, que une os dois autores, mas por ser aquilo que esteticamente se destaca na peça, já que Lorca ainda não havia atingido a

27 Sabe-se da existência desse prefácio pela indicação que Zila Mamede fornece na extensa bibliografia realizada por ela sobre a obra de João Cabral: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel, 1987, pp. 122 e 123.

28 O prefácio, a peça traduzida por João Cabral e o programa d'O Tablado para a sua encenação podem ser conferidos nos anexos desta dissertação.

sofisticação de tornar todo o texto teatral uma grande poesia.

Em *La Zapatera Prodigiosa*, quando retorna à aldeia disfarçado de fantocheiro, o “Zapatero” anuncia ao público a declamação de um *romance* “verdadero y sustancioso de la mujer rubicunda y el hombrecito de la paciencia”, claras referências ao próprio “Zapatero” e à sua jovem esposa. Em dado momento do *romance*, tem-se do original em espanhol:

*¡Santo Dios, cómo reñían!
Miren ustedes la fiera,
burlando al débil marido
con los ojos y la lengua.*

Assim foi a transformação empregada por Cabral:

*Deus meu! Como discutiam!
Aqui podeis ver a fera
zombando de seu marido
assim, de feia maneira.*

Aqui, mesmo que sutilmente, se percebe uma preocupação formal na tradução. Não obstante os três primeiros versos escritos pelo pernambucano estejam bem próximos ao original, pequenos detalhes foram responsáveis pela manutenção da métrica da versão em espanhol (heptassilábica): o acréscimo do advérbio “aqui” e a retirada do adjetivo “débil”. A alteração mais notável deu-se no último verso: “con los ojos y la lengua” transformou-se em “assim, de feia maneira”. Cabral poderia ter empregado uma tradução mais fiel e recorrido a “com os olhos e a língua”, pois a métrica manter-se-ia a mesma. No entanto, já não haveria mais rima assonante com o segundo verso — “fiera” rima com “lengua”. Na versão cabralina, “fera” passou a rimar com “maneira”. O poeta começava a assimilar uma forma.

Logo em seguida, no original:

*Cabellos de emperadora
tiene la talabartera,
y una carne como el agua
cristalina de Lucena.*

Ao que Cabral traduziu por:

*Cabelos de imperatriz
possuía aquela seleira,
tinha uma pele tão clara
como as águas de Lucena.*

Embora quase imperceptivelmente, o tradutor é didático. No original, é feita uma comparação, já que se diz que a “talabartera” tem a “carne como el agua cristalina de Lucena”. O pernambucano mantém essa relação, mas a torna ainda mais inteligível quando deixa patente aquilo que assemelha a pele às águas de Lucena: ambas são claras com a mesma intensidade.

Mais adiante, no *romance* em espanhol:

*Gente cabal y garbosa
que pasaba por la puerta
haciendo brillar adrede
las onzas de sus cadenas.
La conversación a todos
daba la talabartera,
y ellos caracoleaban
sus jacas sobre las piedras.*

Na versão cabralina:

*Defronte de sua porta
desfilava a melhor gente
fazendo brilhar o ouro
de relógios e correntes.
A conversa deles todos
ouvia aquela seleira
e eles faziam dançar
seus cavalos na soleira.*

Nesse ponto, um Cabral mais criativo. Nota-se que houve inversões: a ideia essencial do primeiro verso passou a compor o segundo e vice-versa. A rima assonante dos versos pares (“puerta”/“cadenas”) deu lugar à rima consoante (“gente”/“correntes”). Os adjetivos “cabal” e “garbosa” foram sintetizados por “melhor”. O advérbio “adrede” foi suprimido, dando lugar ao substantivo “ouro”. Acrescentou-se mais outro substantivo: “relógios”. O poeta da concretude timidamente se impõe, enxugando o que é abstração.

Quanto aos dois últimos versos, a solução de Cabral também envolveu algum grau de criação. O termo “caracolear”, que tanto em espanhol quanto em português pode dizer respeito ao movimento de voltas que um cavalo dá, foi substituído pela metáfora da

dança. A troca de um termo objetivo por outro que fosse subjetivo revela a prioridade que, nesse momento, o poeta deu à sua imaginação.

Prosseguindo com seu *romance*, o “Zapatero”, ainda disfarçado de fantocheiro, diz:

*cuando el sol deja sin sombra
los juncos y madre selvas,
cuando alegremente bailan
brisa y tomillo en la sierra
y van cayendo las verdes
hojas de las madroñeras,
regaba sus alhelíes
la arisca talabartera.*

Na versão de Cabral, há uma pequena redução:

*quando o sol deixa sem sombra
os arbustos dos canteiros,
quando dança com a brisa
a manjerona da serra,
estava regando os goivos aquela arisca seleira.*

Os dois versos “y van cayendo las verdes/hojas de las madroñeras” faziam parte de uma sucessão de descrições das circunstâncias em que “regaba sus alhelíes/la arisca talabartera”. Cabral suprime-os, talvez por haver nesse ponto a representação do que, para ele, era o Lorca “decorativo”, um “moinho de imagens”. Há, nesse trecho, um excesso de expressividade que o pernambucano tenta secar.

Essencialmente o que há de relevante nessa tradução de Cabral, ao se pensar nas contribuições dadas para uma vertente mais dramática em sua obra, é a própria assimilação de uma forma, que implica o uso de diálogos, rubricas e marcações cênicas, e principalmente a possibilidade de se constituir um texto teatral valendo-se, ainda que em parte nesse caso de Lorca, de um gênero narrativo e ao mesmo tempo poético como é o *romance ibérico*, o qual, salienta-se, estará presente não só nos textos dramáticos, mas na poética de Cabral como um todo. Outro grande aprendizado que o pernambucano pode ter extraído dessa experiência foi a incorporação, no poema moderno, de recursos formais desentranhados do teatro: coro, canções, narrativa. Isto é, o moderno bebendo da tradição, a palavra escrita resgatando a oralidade, a linguagem hermética cedendo terreno para a cultura popular. Tudo isso terá um primeiro deságue em *O Rio* (1953), composto no mesmo período em que Cabral traduz a peça de Lorca.

1.2 Os *mistérios da missa*, de Pedro Calderón de la Barca

1.2.1 Uma escolha inesperada

Em 1963, Cabral realiza uma nova tradução para o teatro. Trata-se de *Os Mistérios da Missa, auto sacramental* do poeta e dramaturgo seiscentista Pedro Calderón de la Barca, representado pela primeira vez em 1640. Essa tradução compôs o primeiro volume de uma coleção editada pela Civilização Brasileira (marcadamente de esquerda e, naquele momento, a principal editora do país), chamada Coleção Universitária de Teatro, dirigida por Martim Gonçalves, que visava, segundo as palavras constantes na contracapa, “promover, através do teatro, uma aproximação cultural entre as elites universitárias e o povo”.

A versão de Cabral para *Los Misterios de la Misa* rendeu uma longa e bem articulada resenha do crítico José Geraldo Nogueira Moutinho no caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de S. Paulo*, publicada em duas partes, em 5 e 12 de maio de 1963. Na primeira delas, Nogueira Moutinho tenta dar ao seu leitor a medida da importância de Calderón, que, além de Dante Alighieri (1265 – 1321), seria o único poeta cristão universal: “os dois puderam refletir o conjunto do mundo cristão, com sua hierarquia de estados e de esferas, assim como somente eles puderam escrever para o conjunto do mundo cristão”. Tentou também dar a medida da importância de *Los Misterios de la Misa*, recorrendo aos juízos do historiador e filólogo espanhol Valbuena Prat (1900 – 1977):

Calderón, ensina o crítico espanhol, fez do auto o drama da Redenção e da Eucaristia. Com sólida formação teológica e com fé fervente, revelada ao dedicar os autos que publicara em vida a Jesus Sacramentado, usando as palavras inflamadas de um místico, o dramaturgo compreendeu o sentido profundo que unia os dois grandes mistérios: a morte do Senhor e o seu “amor até o fim”, permanente na Comunhão.

E, após enfim sintetizar a trama da peça, o crítico encerra a primeira parte de sua resenha enaltecendo o fato de surgir uma tradução para o português desse *auto calderoniano*, empreendida por alguém tão gabaritado como o era Cabral: “É um acontecimento de enorme importância para a cultura brasileira a incorporação desse auto de Calderón de la Barca aos nossos textos teatrais, principalmente porque o enriquecimento se deve a um dos nossos mais autênticos, mais representativos poetas, João Cabral de Melo Neto”.

Na continuidade de sua resenha, a segunda parte dela, depois de discorrer sobre as dificuldades que verter a poesia de um idioma para outro abrange e de destacar a sorte de Cabral por traduzir um texto escrito em espanhol, uma “língua irmã”, e metrificado em heptassílabos, familiares ao seu fazer literário (ênfatizando-se *Morte e Vida Severina*), Nogueira Moutinho avalia a versão cabralina, *Os Mistérios da Missa*. O crítico não poupa elogios ao poeta: “há alguns momentos altíssimos no texto traduzido que nos transmitem a mesma música, a mesma força, a mesma atmosfera poética do original”. Percebe-se que a leitura de Nogueira Moutinho foi atenta e sensível, ainda que, em sua resenha, apesar de organizar muito bem as suas ideias e de deixar clara a positividade de seu julgamento, não tenha justificado, com muito rigor, as qualidades que verificou. Em certo ponto de sua análise, o crítico expõe um trecho do original em espanhol, seguido da tradução de Cabral. A intenção, segundo ele, era deixar que o leitor por si mesmo comprovasse o primor da versão em português. Trata-se de um recurso interessante, mas ainda permaneceu a carência de ter destrinchados, minimamente e com maior objetividade, os “momentos altíssimos” sugeridos. De qualquer maneira, a escassez de apreciações críticas sobre a tradução de Cabral, à época de sua publicação, torna a resenha de Nogueira Moutinho valiosa, não só porque o crítico atentou-se como poucos à versão em português do *auto* calderoniano, mas também por reconhecer a importância de ter Cabral como seu tradutor. Aliás, estranha-se que, apesar de o nome do poeta, com o peso que já carregava àquela altura, constar na capa de *Os Mistérios da Missa*, a crítica tenha negligenciado esse feito, mesmo em se tratando de uma peça pouco palatável ao grande público, talvez por sua temática.

Mas Nogueira Moutinho não se limita aos elogios. Ainda que aponte somente um aspecto negativo, é categórico: Cabral cometeu o deslize de suprimir inúmeros versos do original sem expor suas razões para isso. O crítico acreditava que de certo elas existiam, mas era imperdoável o poeta não as revelar, já que sequer um prefácio foi escrito à tradução. Mesmo assim, Nogueira Moutinho cuida para não cometer uma injustiça, alertando para a possibilidade de Cabral ter se baseado em uma edição diferente daquela que o crítico consultava, a de Valbuena Prat, pela Aguilar de Madri. Não haveria de se descartar a chance de alguma outra versão em espanhol já conter tal supressão.

Da resenha de Nogueira Moutinho, também chama a atenção a rápida referência que se faz ao crítico Otto Maria Carpeaux (1900 – 1978), para quem *Los Misterios de la Misa* seria “o maior dos autos” de Calderón. De fato, em *História da Literatura Ocidental* (1960, p. 789), Carpeaux se vale exatamente desses termos quando compara esse *auto* a

outros de Calderón — inclusive o consagrado *El Gran Teatro del Mundo* (1655):

Calderón admite só uma ciência: a teologia, a ciência que liberta do Fado. A suprema vitória da sua arte de “hacer más representables los conceptos” da teologia manifesta-se nas alegorias dos autos sacramentais. Por isso, o único tema, sempre repetido, dos autos, é a redenção, feita “representable” na Eucaristia. *La cena de Baltasar* ou *El divino Orfeo*, *El gran teatro del mundo* ou *La viña del Señor*, no fundo sempre se trata do mesmo tema do maior dos “autos”: *Misterios de la Misa*.

Carpeaux, porém, não desenvolve essa importante consideração que faz sobre *Los Misterios de la Misa*. Em se tratando de um escritor tão precioso quanto Calderón, um juízo de valor que coloque uma de suas obras como a maior, ao menos dentro de seu gênero, é algo que exige atenção. Uma hipótese razoável é a de que tal obra, por alegorizar a missa, ritual que é por si só uma sucessão de alegorias bíblicas, concentra boa parte dos ensinamentos da Eucaristia, cumprindo com eficiência a sua função de *auto sacramental*. Talvez, ainda, Carpeaux tenha observado uma qualidade estética em *Los Misterios de la Misa* que para ele não se equiparava à dos outros *autos* de Calderón, mesmo aqueles tão aclamados.

A dúvida que paira sobre essa citação de Carpeaux, isto é, quanto ao porquê de *Los Misterios de la Misa* ser o maior dos *autos* de Calderón, ganha força no momento em que Cabral, sem ao menos justificar-se, aplica-se à tradução desse texto. Tomando um aspecto biográfico, sabe-se que o pernambucano, apesar da criação católica, foi ateu boa parte de sua vida. Acreditava na matéria, no palpável, e sequer se dispunha a sessões de terapia para possivelmente resolver a sua famigerada dor de cabeça, tamanha a sua descrença no abstrato: preferia recorrer aos comprimidos de aspirina. Por que, então, um escritor com esse perfil habilitou-se a traduzir um texto tão marcadamente religioso? Cabral foi o poeta das escolhas, teceu a sua obra muito longe da arbitrariedade. No ano em que traduz *Os Mistérios da Missa*, inclusive, o pernambucano já tem um estilo firmado na poesia brasileira. O que, portanto, haveria nesse *auto* de tão significativo, além de ser um texto que ensina alegoricamente o ritual da missa?

Figura 3: Capa de *Os Mistérios da Missa* da Coleção Universitária de Teatro, editada pela Civilização Brasileira em 1963.

Fonte: Acervo Pessoal.

1.2.2 O *auto* como ensinamento religioso

O enredo de *Los Misterios de la Misa* resume-se às explicações de tudo o que compõe uma missa, por meio de uma série de alegorias. O texto inicia-se com um diálogo travado entre dois personagens: a “Sabedoria” incumbe-se de explicar à “Ignorância” os significados das etapas desse ritual religioso. Para que se esmiucem os simbolismos de uma missa, narra-se a trajetória de Jesus Cristo, desde a promessa de sua vinda, por conta do pecado original, até a predição do Segundo Advento. Um breve exemplo do paralelo que se traça entre a vida de Cristo e o ritual católico que se celebra: na peça, Adão simboliza o início da missa, desde o acercar-se ao altar até o Confiteor; nesse ponto, tanto Adão quanto o padre que conduz a missa buscam alcançar, respectivamente, o paraíso perdido e o altar da igreja. O gênero usado para toda essa representação não poderia ser mais apropriado. Os *autos sacramentais* serviam para mostrar ao povo os ensinamentos da Eucaristia.

A origem do *auto* está relacionada ao teatro litúrgico da Idade Média, que tinha o claro propósito de instruir religiosamente os fiéis da Igreja. Transmitir o sacramento da Eucaristia por meio de encenações era uma forma didática de catequizar. Inclusive, no período de colonização do Brasil pelos portugueses, ainda no século XVI, o teatro foi a

forma que os jesuítas encontraram, em seu trabalho missionário, para doutrinar os índios nos ensinamentos cristãos, por perceberem que o artístico e o lúdico eram os meios mais eficazes de comunicação:

Como então não haveriam os padres — psicólogos por formação e por experiência, não só sua como ainda a de seus irmãos mais adiantados no apostolado — de observar desde logo nos nativos a propensão para o canto, a dança (dos pajés), os jogos mímicos, os discursos, os cortejos, particularmente nas principais circunstâncias da vida, nascimentos, consórcios, guerras, epidemias, mortes?

(...)

Desta forma se persuadiram os jesuítas em missão no Brasil, de que os espetáculos dirigidos para a imaginação e a sensibilidade, simultaneamente vivas e simples nos indígenas, verdadeiras crianças, crianças por vezes perversas, infelizmente; que tais espetáculos poderiam ser-lhes um excelente meio de apostolado: ilustração de um catecismo elementar, prolongamento de uma liturgia rudimentar.²⁹

Mais precisamente, o *auto* nasceu da mistura entre esse teatro litúrgico, do qual se valia a Igreja, e o teatro profano, sobre o qual somente temos notícias por meio de referências feitas a ele por autores medievais e por causa das proibições feitas na legislação da época. A inserção que foi havendo, pouco a pouco, de elementos profanos no teatro litúrgico, às vezes sob a forma de paródias religiosas, acarretou a mudança do espaço onde as encenações eram realizadas: das igrejas passaram para as praças públicas no fim da Idade Média.

Nos *autos* primitivos, celebravam-se o nascimento e a morte de Cristo. Na Espanha do final do século XVI, esse *auto* religioso desmembrou-se em dois tipos: o *auto sacramental*, ainda ligado às festividades religiosas, encenado primordialmente no dia de Corpus Christi, e a *comédia religiosa*, que, ao contrário, já não mantinha relação com as representações litúrgicas. A propósito, a própria celebração de Corpus Christi tem em si mesma uma origem que remete a uma convivência entre elementos sagrados e profanos, pois, sendo estabelecida pelo Papa Urbano IV como festa ecumênica da Igreja somente em 1264, não possuía a mesma tradição de outras festividades religiosas, tendo como referência aspectos de celebrações profanas. Com o desenrolar do tempo, em território hispânico, dois importantes autores destacam-se na produção de *autos*: Lope de Vega, que unia aspectos dramáticos tradicionais ao que era próprio do popular e nacional, e o maior expoente desse gênero na Espanha, Calderón de la Barca. Após Calderón, a tradição do teatro de origem medieval entrou em decadência.

29 HESSEL, L e READERS, G. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1972, pp. 14 e 15.

Em 2008, a pesquisadora Mónica Roig, da Universidad de Navarra, na Espanha, publicou uma resenha³⁰ do texto crítico³¹ de autoria do doutor em Filologia Hispânica, pela mesma universidade, J. Enrique Duarte. Por essa resenha, tem-se a informação de que *Los Misterios de la Misa* é um dos primeiros *autos sacramentais* de Calderón que se pode datar — conforme o já exposto, foi escrito para as celebrações de Corpus Christi de 1640. Alguns anos mais tarde, estipula-se que em 1714, uma primeira edição foi feita em Barcelona por Sebastián de Cormellas. Outros *autos* também se ocuparam com o mesmo argumento dos ritos da missa constantes em *Los Misterios: La Vacante General* e *El Orden de Melquisedec*, do próprio Calderón; *El Misacantano*, de Lope de Vega; e *Auto Sacramental de la Jura del Príncipe*, do *guadajeño* Mira de Amescua (1577 – 1636).

1.2.3 Marcas cabralinas na peça calderoniana

Além da já referida resenha de Nogueira Moutinho, somente uma análise sobre a tradução do *auto* calderoniano feita por Cabral foi localizada. O pesquisador Philippe Humblé publicou, em forma de artigo, pela Universidade Federal de Santa Catarina, em 1990³², uma conferência proferida por ele no Segundo Congresso de Professores de Espanhol do Estado de São Paulo, ocorrido na Universidade de São Paulo, entre 23 e 26 de setembro de 1987. Ou seja, passados mais de cinquenta anos da publicação de *Os Mistérios da Missa* pela Civilização Brasileira, foram encontrados apenas dois textos em que se tecem comentários sólidos a respeito da tradução cabralina.

Nesse artigo de Philippe Humblé, de cunho marcadamente universitário, diferentemente da resenha de Nogueira Moutinho, jornalística, feita no calor da publicação, compara-se o original de *Los Misterios de la Misa* com a versão feita por João Cabral, pelo intuito de compreender as possíveis intenções do tradutor, por meio da análise de alguns procedimentos adotados pelo pernambucano. Humblé inicia o seu texto observando que há na tradução um respeito ao enredo, à métrica e à versificação do texto calderoniano. E, mesmo não fazendo referência à resenha de Nogueira Moutinho — não é possível, então, saber se houve acesso a ela ou não —, o pesquisador atentou-se para

30 Publicada no *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 377 a 391.

Disponível em: <http://www.unav.edu/publicacion/anuario-calderoniano/anuario-1> (Acesso realizado em 28/06/2017)

31 Tal texto crítico faz parte de uma edição dos *autos* de Calderón, não localizada durante a realização desta dissertação: BARCA, Calderón de la. *Autos Completos de Calderón*. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger, 2007.

32 HUMBLÉ, Ph.. João Cabral de Melo Neto, traductor de Calderón de la Barca. Fragmentos (Florianópolis), Florianópolis, v. 3, p. 145-150, 1990.

o mesmo aspecto que intrigou o crítico anos antes, ainda que não tenha reservado a esse ponto o mesmo lugar de relevância: “es cierto que faltan en la traducción unos sesenta versos pero el traductor inventó otros. Los cambios fundamentales no están allí. Residen más bien en el lenguaje, en el registro que, esos sí, difiere mucho del usado por Calderón”. Pode-se depreender disso que, da primeira tradução teatral para essa segunda, ainda que mantivesse alguma fidelidade ao original, Cabral foi mais atuante, menos recatado na realização de mudanças. A alteração fundamental, no entanto, que imprime à tradução marcas efetivamente cabralinas, dá-se na linguagem, tendo em vista as grandes diferenças entre aquela usada no século XVII e a do XX. Além disso, em mais de trezentos anos, a própria concepção do religioso alterou-se, salienta Humblé, e Cabral preocupou-se em realizar uma adaptação.

Um exemplo dessa co-autoria cabralina, iluminado pelo pesquisador, são os casos em que há o que se designa por “concretização do abstrato”. Por vezes, ocorre, na tradução, um processo de pluralização do que se considera divino, tido como singular, portanto: “La pena” transforma-se em “as penas” e “un sudor”, em “sudores”. Em outras palavras, o que, por ser divino, é abstrato e incalculável pluraliza-se, como tudo aquilo, mundano, que se pode computar.

Há também o uso de uma linguagem coloquial, presente, por exemplo, na abreviação em que “para” torna-se “pra” ou em reduções pelas quais versos como “Aunque hasta este día/quién seas, claro se arguye/pues te encuentra la fe mía” transformam-se em simples “Até um momento não te conhecia”, provocando um efeito de rompimento com a solenidade. Tudo isso, segundo Humblé, faz o leitor/espectador acercar-se do divino. Além disso, essa humanização que Cabral emprega em seu texto resulta em um abrandamento do que seria um religioso rígido, punitivo: “justicia sangrenta”, por exemplo, verte-se em simples “justiça” na versão cabralina.

Essa segunda experiência de Cabral com a escrita do gênero *auto*, após o seu *Morte e Vida Severina*, de alguma maneira se inseriu na bagagem da qual o poeta se valeu, anos depois, para escrever *Auto do Frade*. A convivência que se deu entre o sagrado inerente a um *auto sacramental* como *Los Misterios de la Misa* e o profano das próprias marcas cabralinas fez parte de um percurso que desembocou em uma escrita, quase duas décadas depois, conscientemente mais sofisticada. O sagrado, como um texto de Calderón encerra, tão distante das concepções do poeta, servir-lhe-á justamente, após a sua subversão, para que se reforcem seus ideais.

1.3 A trajetória de Martim Gonçalves e suas intersecções com a de João Cabral

É preciso, agora, trazer à cena uma figura de ligação, que em cujo percurso profissional esbarrou-se, de um modo ou de outro, com essas duas traduções cabralinas; um grande criador e crítico que tem sido posto em segundo plano na nossa história cultural, mas que, conforme se verá adiante, exerceu um papel de bastidores de grande valor para o alavanque das tendências dramatúrgicas de Cabral, desde quando atua como o cenógrafo de *A Sapateira Prodigiosa* em O Tablado, até o momento em que dirige a Coleção Universitária de Teatro, pela qual se encomenda a tradução de *Los Misterios de la Misa* ao poeta pernambucano. Trata-se do cenógrafo Eros Martins Gonçalves Pereira, também conhecido como Martim Gonçalves, nascido no Recife, Pernambuco, assim como Cabral, alguns meses antes do poeta, em 14 de setembro de 1919³³. A pesquisadora Jussilene Santana, na tese de doutorado intitulada *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província* (2011), um estudo de fôlego, apresenta ricas informações sobre a vida e a obra do artista e, logo de início, assim define Martim, que transitou em várias frentes: “(...) foi, indiscutivelmente, um dos homens de teatro mais completos do país. Prova disso é que desempenhou com talento e rigor as mais diferentes funções da área teatral: tradução, direção, cenografia, figurino, produção, crítica e ensino”. (p. 41) Seu trabalho como cenógrafo, no entanto, é o que mais se destaca. Ainda que o seu nome não seja amplamente celebrado, talvez pelo fato de que, em se tratando de teatro, certas funções não costumam ser exaltadas no âmbito leigo — a de cenógrafo enquadra-se nisso —, Martim Gonçalves teve uma trajetória artística bastante interessante e digna de reconhecimento.

Segundo Jussilene Santana³⁴, Martim, de inteligência aguçada, entrou em contato com as artes muito cedo, por meio de seus pais, Luísa Martins e Fausto Gonçalves Pereira, e de outras figuras próximas que lhe foram importantes, como seu irmão Hélio Feijó, nome importante no movimento modernista pernambucano, e seu tio materno, o monge beneditino dom Gerardo Martins, grande conhecedor da arte sacra brasileira. Logo revelou a eles seu talento.

Além de desenhar e pintar e ter contato com textos literários, era um assíduo frequentador de concertos, exposições, bibliotecas, teatro e cinema. Ainda jovem, adquire

33 João Cabral nasceu em 9 de janeiro de 1920.

34 A maior parte das informações acerca de Martim Gonçalves apresentadas nesta dissertação compõe um brevíssimo resumo do exposto na tese de Jussilene Santana.

o costume de escrever, em seus cadernos, pequenas críticas sobre aquilo a que assistia. Consegue torná-las públicas no *Jornal do Commercio*, onde começa a trabalhar como revisor aos 19 anos. Apesar de tudo isso, formou-se em medicina, para atender aos desejos de sua mãe, especializando-se em psiquiatria, mas o chamado artístico acabou prevalecendo.

Em 1942, segue para o Rio de Janeiro, onde, nos dois primeiros anos, ainda conciliava a medicina e as artes plásticas. Nessa época, estava ligado ao teatro apenas como espectador. Também é nesse momento que começa a frequentar a casa de Aníbal Machado, com cuja filha, Maria Clara, viria a fundar O Tablado em 1951. Além disso, morando em Santa Teresa, bairro boêmio, frequenta o Hotel Internacional e a Pensão Mauá³⁵, lugares aonde costumavam ir intelectuais e artistas europeus refugiados em razão da Segunda Guerra Mundial e mesmo brasileiros, hóspedes ou não, como o poeta Murilo Mendes. Nesses encontros, cujo centro era um casal de pintores formado pela portuguesa Maria Helena Vieira da Silva e pelo húngaro Arpad Szènes, muito admirado por esses jovens artistas que o circundavam — incluindo-se, nesse grupo, Carlos Scliar e Athos Bulcão —, travavam-se discussões acerca de arte, música e poesia.

Em 1944, apenas dois anos após sua chegada ao Rio de Janeiro, finalmente faz uma primeira incursão no teatro, agora então não mais como espectador, quando vence, no quesito cenografia, o Concurso García Lorca, da Companhia Dulcina de Moraes, que iria encenar a versão de Cecília Meireles para a peça lorquiana *Bodas de Sangue*. Martim Gonçalves apresentou sete cenários, que eram parte de estudos que ele fazia para peças baseadas em clássicos gregos e ibéricos, aos quais, ele acreditava, se deveria dar mais valor. Sobre os cenários por meio dos quais ganhou o concurso e sobre esses estudos que costumava realizar, Martim deu a seguinte declaração: “Resulta de desenhos que eu fazia para meu próprio desenvolvimento, sem nenhuma finalidade prática, pois naquela época o teatro brasileiro não aceitava cenógrafos com tendências modernas”.³⁶

Depois de vencer esse concurso, deseja aprofundar os seus estudos em cenografia e, no mesmo ano, candidata-se a uma bolsa do Conselho Britânico na *Slade School of Fine Arts*, da Universidade de Londres. Apesar de todas as dificuldades resultantes do período em que vivia, o da Segunda Guerra Mundial, com a ajuda de Paschoal Carlos Magno, na época secretário da Embaixada do Brasil em Londres — e, a

35 Cf. *Tempos de Guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá*, curador Frederico de Moraes. Catálogo nº 6, Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria de Arte BANERJ, mar./abr., 1986.

36 *Jornal da Bahia*, 12 e 13 de junho de 1966.

propósito, uma figura também esquecida, apesar de seu considerável valor para a cultura brasileira —, consegue embarcar para a Inglaterra, deixando seu apartamento em Santa Teresa aos cuidados de João Cabral, que também chegara do Recife havia dois anos.

Na sua estada londrina, no curso do qual participou, Martim criou cenários para *Sonho de uma Noite de Verão* (1597), de Shakespeare, e, pelo *Unity Theatre Oxford*, a convite, também concebe os cenários para *Robin Hood*. Além disso, criou e executou cenografia para o *Lindsay Theatre*. Contudo, de toda a sua experiência desse período, uma merece destaque aqui pelo algo que pode revelar da ligação entre Martim Gonçalves e João Cabral. O cenógrafo teve a oportunidade de conhecer o trabalho de Nevill Coghill, um professor universitário de inglês e literatura considerado como o diretor de teatro amador mais influente do período. As suas performances animavam o jovem Martim, para quem no Brasil haveria de se melhorar o teatro. Transcreve-se a seguir o trecho da tese de Jussilene Santana que formula o impacto causado em Martim por Coghill:

Martim ficou profundamente sensibilizado pelas soluções cênicas dadas pela montagem de Coghill para *Murder in the Cathedral*, texto de Eliot que conta o martírio real do arcebispo Thomas Becket, na Catedral de Canterbury, em 1170. A peça, que narra a resistência de um indivíduo frente à autoridade, fora escrita na época da ascensão do nazismo. Anos mais tarde, veremos Martim desdobrando e repercutindo essa experiência de teatro ao ar livre no Rio de Janeiro e na Bahia.

Até aqui, sabe-se que, pelo menos em dois momentos, Martim Gonçalves, enquanto aspirante a cenógrafo, mostra-se descolado do teatro convencional e tem como horizonte a sua modernização. Um desses momentos foi na declaração dada quando ganha o Concurso García Lorca: “naquela época o teatro brasileiro não aceitava cenógrafos com tendências modernas”. O segundo é este logo acima citado. Retomando o comentário de Cabral acerca do teatro — para ele, “a coisa mais cacete do mundo” —, não haveria já então, virtualmente, uma significativa ligação entre o cenógrafo e o poeta, que futuramente trabalhariam juntos? Isto é, o teatro ao qual Cabral fez referência não seria, de modo estrito, justamente o convencional, combatido por Martim Gonçalves?

Após outras experiências determinantes para a sua carreira, como, por exemplo, as vividas enquanto estagiário na importante Companhia Old Vic, onde teve o direito de participar de todas as etapas de produção das peças, e depois de viajar a outros países, como França, Espanha e Portugal, aumentando ainda mais a sua bagagem, Martim retorna ao Brasil em 1946, onde, nos anos seguintes, continuaria colocando em prática os

conhecimentos adquiridos na Europa. Começa criando a cenografia da montagem de Os Comediantes para *Desejo*³⁷(1925), de Eugene O'Neill, sob direção de Ziembinski. Isso resulta a Martim a Medalha de Ouro pela Sociedade dos Críticos Teatrais, e ele passa a ser considerado um inovador.

Além de cenógrafo, dedica-se a ministrar cursos relacionados ao teatro, incluindo-se nisso o teatro de bonecos, pelo qual Martim encantava-se desde criança. Chegou a produzir e dirigir para o teatro de bonecos da Sociedade Pestalozzi, onde teria como uma de suas parcerias a de Cecília Meireles, que deu aulas de dramaturgia, além de traduzir e escrever textos, como o *Natal do Menino Atrasado*. Martim teve papel fundamental na renovação desse tipo de teatro, recebendo a colaboração de amigos, como os poetas Murilo Mendes e Paulo Mendes Campos — este último chegou a emprestar a sua voz aos bonecos. Também foi responsável pelo nascimento da Sociedade Brasileira de Marionetistas, um movimento teatral que percorreu vários estados brasileiros, apresentando textos clássicos e modernos, cujas autorias vão de Gil Vicente e Shakespeare a Lorca e Cecília Meireles. A Sociedade Brasileira de Marionetistas teve diferentes desdobramentos em Pernambuco, sendo um deles o Teatro de Bonecos do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP).

A propósito, alguns anos depois, em 1948 e 1949, após manter paralelamente as suas atividades de cenografia, ensino e, ainda, artes plásticas, participando, nesse último caso, de algumas exposições, Martim estabeleceu parceria justamente com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), sob direção de Hermilo Borba Filho, e com o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), de Valdemar de Oliveira, criando cenários e figurinos para *Édipo Rei*, de Sófocles, e *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca. Especificamente sobre o TEP, fundado por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, que inclusive iniciou sua produção dramática exatamente nesse grupo, Lucila Nogueira, em *O Cordão Encarnado: Uma Leitura Severina*, explica-nos que:

O Teatro do Estudante de Pernambuco foi o início de um programa de renovação do teatro no Nordeste, compreendido entre os anos de 1946 e 1953; o ponto de partida desse programa era sua ligação primeira com o Romanceiro popular nordestino, sem que isso significasse realizar necessariamente um teatro regionalista: esses autores, fiéis a um espírito popular e a um modo de ser nordestino, apresentavam os “assuntos do povo”, mas com um tratamento universal.

37 O título original é *Desire Under the Elms* (“Desejo sob os ulmeiros”).

Após uma fase de descontentamento pessoal com o ambiente teatral carioca, marcado por intrigas, conforme conta a sua irmã, Hebe, na biografia não publicada que escreveu sobre o cenógrafo, Martim Gonçalves consegue uma vaga no curso regular de especialização em direção de cinema do *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC), em Paris, em 1949, com vistas a redirecionar a sua carreira. Maria Clara Machado estava no grupo de bolsistas do qual Martim fazia parte, viajando para estudar teatro.

Após esse longo resgate do percurso intelectual de Martim Gonçalves, para que se mensure a importância do cenógrafo, inclusive para a carreira de Cabral, chega-se a um ponto decisivo, o encontro significativo que houve entre todos os envolvidos nessa história. Ainda em 1949, Martim e Maria Clara vão a Barcelona, a convite do poeta pernambucano, que nessa época residia lá; aproveitam e visitam outros lugares da Espanha. Ao retornar ao Brasil, em 1950, Martim Gonçalves tem uma breve e frustrada passagem pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ao lado do cineasta Alberto Cavalcanti. Depois disso, abre-se finalmente o caminho para a criação do grupo teatral O Tablado, ao lado de Maria Clara Machado. Valendo-se aqui das palavras exatas de Jussilene Santana:

O Tablado foi criado por Martim Gonçalves e Maria Clara Machado como um grupo de amadores para pesquisa e montagem de textos do repertório internacional, no Patronato da Gávea, no Rio de Janeiro, em outubro de 1951. A agremiação reunia, em torno de si, intelectuais e artistas de diferentes origens, que ambicionam ver representadas as novas ideias do teatro na cidade.

Em 1953, o grupo encena *A Sapateira Prodigiosa*, de Lorca, com a tradução de Cabral. É em torno dessa peça que os três amigos, Maria Clara Machado, Martim Gonçalves e João Cabral, reencontram-se. A cultura espanhola novamente permeia esse vínculo.

Depois de *A Sapateira*, mais peças são levadas a palco pelo O Tablado. Em paralelo a isso, Martim começa a assinar a cenografia também de outras companhias. Empolgado, cria outro grupo, o Teatro do Largo, semiprofissional, visando a encenações ao ar livre, fruto de seus estudos na fase londrina.

Figura 4 – O cenógrafo Eros Martim Gonçalves, a atriz e diretora Maria Clara Machado e o poeta João Cabral de Melo Neto em publicação do periódico *Última Hora*, em agosto de 1953.³⁸

Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil.

Figura 5 – Dois retratos de Eros Martim Gonçalves, em outubro de 1953.

Fonte: Acervo Pessoal.

³⁸ Na legenda da fotografia, lê-se: "Três dos maiores responsáveis pelo êxito de 'A Sapateira Prodígiosa': o cenógrafo Eros Martim Gonçalves, a diretora e intérprete Maria Clara Machado e o tradutor, poeta João Cabral de Melo Neto".

Um ano depois, vai para o Recife ministrar um curso sobre teatro na Faculdade de Filosofia do Recife e no Teatro Universitário de Pernambuco (TUP). Nessa época, desliga-se definitivamente da direção d'O Tablado, por não ver um desejo seu em vias de ser atendido, o de profissionalizar o grupo. Mas, em 1955, retorna para dirigir *A História de Tobias e de Sara*, de Paul Claudel, com a tradução de Willy Lewin. No mesmo ano, outro trabalho importante o ocupa: pelo Teatro do Largo, encena *Crime na Catedral*, de T. S. Eliot, no Mosteiro de São Bento, montagem que teve boa recepção crítica. A propósito, nessa época, a respeito de seus próprios espetáculos, que mesclava teatro, música e poesia, Martim faz uma significativa menção a Eliot, para quem “Toda a grande poesia é dramática e as maiores obras de teatro foram escritas em versos”. É impossível não se remeter a João Cabral, para quem Eliot também era uma referência e em cuja obra poesia e drama estão imbricados.

No final de 1955, o cenógrafo, a essa altura um homem extremamente culto e de sólida carreira, é convidado pelo então reitor Edgard Santos a organizar e dirigir a primeira escola de teatro do Brasil dentro de uma universidade, a Universidade da Bahia. Na recém-fundada escola, Martim planeja organizar um curso que gire em torno da montagem de espetáculos, formando com isso não somente atores profissionais, mas também um público de teatro na Bahia. A primeira peça montada foi o *Auto da Cananeia*, de Gil Vicente. A respeito dessa escolha, novamente é interessante ter contato com as mesmas palavras usadas por Jussilene Santana:

Desde 1955, Martim divulgava que estudava a montagem de um auto seiscentista, um milagre medieval, em frente a uma das igrejas de Salvador. Percebe-se que pretendia unir, assim, a “tradição baiana de teatro popular”, de “antigos espetáculos religiosos” (...) encenados em praça pública, “que precisam ser revividos”, com sua intenção particular de reanimar os clássicos da literatura/dramaturgia em língua pátria, lição que aprendera no teatro universitário inglês, com a própria circunstância da Universidade da Bahia não possuir nenhum teatro ou ambiente fechado para as representações cênicas da Escola.

A vontade de aliar tradição popular e inovação, já que as encenações ao ar livre faziam parte do que havia de moderno em termos de teatro, mostra-se como mais um elemento significativo para entender o porquê de as trajetórias de Martim e Cabral apresentarem pontos de contato. O poeta tinha aspirações semelhantes às de seu conterrâneo, ainda que seus ofícios diferissem. Mas o que realmente interessa saber

dessa fase baiana de Martim é que *A Sapateira Prodigiosa*, outrora levada a palco n'O Tablado, também faz parte dos planos do cenógrafo na Escola de Teatro da Universidade da Bahia desde quando assume a sua direção. A peça de Lorca, com a tradução de João Cabral, é montada no encerramento do ano de 1959, quando uma primeira turma se forma.

Figura 6: Foto de Eros Martins Gonçalves com Sônia Gabi, em outubro de 1956.

Fonte: Acervo Pessoal.

O derradeiro encontro profissional entre Martim Gonçalves e o poeta pernambucano deu-se em 1963, quando a editora Civilização Brasileira publica a segunda tradução de Cabral para o teatro, *Os Mistérios da Missa*. Entende-se, então, que essa tradução não é um fato isolado, um livro solto dentro da obra cabralina. Pelo contrário, a sua publicação somente foi possível graças a profundos vínculos de amizade e do diálogo intelectual mantido ao longo de vários anos com nomes importantes da vida cultural brasileira. No entanto, por muito tempo, parte dessa história permaneceu oculta. Uma porcentagem dela está vindo à tona.

Pela coleção dirigida por Martim Gonçalves, pretendia-se lançar o que foi chamado de “livros de texto”, abarcando peças teatrais importantes dos últimos séculos, e “livros-fonte”, incluindo obras didáticas ou técnicas envolvendo questões da arte cênica. A versão cabralina para o texto de Calderón foi a primeira a ser lançada, sendo incluída na categoria “livro de texto”, seguida da tradução de *Calígula*, de Albert Camus, pela poetisa

portuguesa Maria da Saudade Cortesão, esposa de Murilo Mendes, também próxima pessoalmente de Martim. Quanto à categoria de “livros-fonte”, a obra que a inaugurou foi *A Preparação do Ator*, de Stanislavski, com a tradução de Pontes de Paula Lima. Em nota introdutória da versão cabralina, o cenógrafo escreve:

Nessa tradução, o poeta brasileiro tentou conservar-se fiel à forma e ao estilo de Calderón, procurando, ao mesmo tempo, recriar um texto vivo, capaz de ser utilizado eficientemente pelos atores. Através desta tradução a obra guarda a sua força e o poder de interessar ao público de nossos dias.

O João Cabral voltado ao teatro, de uma forma ou de outra, encontrou, por meio do trabalho de Martim Gonçalves, um incentivo. Isso não é pouco: ajuda a que se nos revele a força dramática de um poeta que, pela qualidade que soube imprimir também naquelas duas traduções, recebeu o reconhecimento do grande homem de teatro que foi Martim.

Figura 7: Foto de Eros Martim Gonçalves, em maio de 1956.

Fonte: Acervo Pessoal.

1.4 A forma traduzida: de tradutor a autor

A pesquisadora Níobe Abreu Peixoto mapeou os casos na obra de Cabral nos quais se percebe uma tendência ao dramático, como já se teve conhecimento no início deste capítulo. Mas a rápida observação que ela faz sobre o fato de que, na poética cabralina de forma geral, há sempre uma dramaticidade merece atenção aqui por conformar-se à linha de raciocínio que se segue. Considera-se que essa dramaticidade expressa-se por meio de uma série de dicotomias, símbolos de conflito, constantes na obra do pernambucano — Lauro Scorel, inclusive, iluminou esses aspectos em seu importante ensaio, *A Pedra e o Rio*. Quando Cabral tematiza o flamenco, por exemplo, expansão e contenção opõem-se, já que a paixão do entregar-se é sempre refreada pela técnica. Aliás, o poeta é reconhecido, inclusive pelos próprios espanhóis, por assimilar, tal qual um nativo, essa essência do flamenco, cuja qualidade está no limite máximo entre o desafinado e o afinado ou o ridículo e o sublime. “Estudos para uma bailadora andaluza” é o exemplo mais expressivo disso:

*Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua.*

Ou, ainda, em “Coisas de cabeceira, Sevilha”:

*não esparramarse, fazer na dose certa;
por derecho, fazer qualquer quefazer,
e o do ser, com a incorrupção da reta;
con nervio, dar a tensão ao que se faz
da corda de arco e a retensão da seta;
pies claros, qualidade de quem dança,
se bem pontuada a linguagem da perna.
(Coisas de cabeceira somam: expor-se,
fazer no extremo, onde o risco começa.)*

Partindo-se, então, do princípio de que Cabral é esse poeta essencialmente dramático, faz-se interessante analisar em que momentos isso extravasa em sua obra, atingindo a forma textual — até alcançar a depuração de *Auto do Frade*, de 1984 —, como resultados da confluência entre essa inclinação e as suas experiências enquanto tradutor de teatro. A análise desse percurso dramático, especialmente dessa última peça cabralina, será exposta no terceiro capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO 2

A fortuna crítica de *Auto do Frade*

Se tomarmos por parâmetro obras como *Morte e Vida Severina* (1955) e *A Educação pela Pedra* (1965), é válido dizer que o *Auto do Frade*, lançado em janeiro de 1984, não possui, ainda, a popularidade da primeira ou o reconhecimento crítico da segunda. Muito embora, nas duas últimas décadas, tenha crescido o interesse intelectual e universitário em torno dessa peça notável, não deixa de ser estranho que a sua fortuna crítica seja tão reduzida. Desse parco acervo, destacam-se dois ensaios, duas respostas críticas realizadas ao calor da hora, que, por sua força analítica, devem nortear qualquer estudo ou tentativa de interpretação desse *auto*: “João Cabral e o monólogo de Frei Caneca”, de Ivan Junqueira, publicado pela primeira vez no caderno Cultura, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 25 de março de 1984³⁹, e “O *Auto do frade*: as vozes e a geometria”, de Alfredo Bosi, por sua vez publicado no caderno Folhetim, do jornal *Folha de S. Paulo*, em 8 de abril do mesmo ano⁴⁰. Mas há também importantes resenhas feitas pouco tempo após o lançamento de *Auto do Frade* e trabalhos universitários realizados anos depois — dissertações de mestrado, por exemplo —, cujo foco temático, exclusivamente ou não, é essa peça. Inclusive, alguns destes trabalhos, por seu destaque, foram publicados depois em forma de livros. Finalmente, de maneira pontual, são encontradas análises em artigos de periódicos, em ensaios que integram livros dedicados à obra cabralina ou até mesmo em prefácio de livro.

O objetivo, aqui, não é elencar, à exaustão, todos esses estudos. É, no entanto, interessante ter contato com aqueles que possam ser esteio para um entendimento básico de *Auto do Frade* ou levantam ideias que foram uma espécie de estopim para o surgimento de outras que irão se desenvolver nesta dissertação. E, embora algumas dessas ideias soem repetir-se de um texto para outro, em certos casos vale a reprodução das reincidências, em razão das nuances que cada crítico, por seu olhar ligeiramente diferenciado, soube imprimir em sua abordagem. Acredita-se, enfim, que, com esta breve compilação que se seguirá, que pinça algumas análises e, dentro delas, os aspectos mais

39 O ensaio de Ivan Junqueira, com o título alterado, foi publicado posteriormente em livro: JUNQUEIRA, Ivan. “As vozes de Frei Caneca”, in: *O Encantador de Serpentes*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987, pp. 75 a 84.

40 O texto de Alfredo Bosi também foi publicado posteriormente em livro: BOSI, Alfredo. “O *Auto do frade*: as vozes e a geometria”, in.: *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, 2a ed, pp. 145 a 153.

pertinentes, o leitor desembocará no terceiro capítulo de forma razoavelmente equipada.

2.1 Preparando terreno: resenhas e ensaios da década de 1980

Ainda no calor da publicação de *Auto do Frade*, no ano mesmo de 1984, o escritor e jornalista Edilberto Coutinho escreveu uma resenha sobre a obra para a *Revista do Brasil*⁴¹. Coutinho foi quem fez a apresentação desse *auto* em sua primeira edição pela José Olympio. Ao ler os originais, ele diz ter sentido um impacto pela qualidade do texto, que teria plenas condições de ser levado ao cinema.

Nessa resenha, o autor preocupou-se em fazer um desenho breve do percurso do gênero *auto* desde a sua origem, muitas vezes se guiando pelas pesquisas de Câmara Cascudo (1898 – 1986) sobre o folclore. Depois, na análise de *Auto do Frade*, Edilberto Coutinho a elabora de tal forma delicada, que tece formulações como esta, quando faz referência ao trecho em que se diz sobre a consciência de Frei Caneca acerca de suas limitações de revolucionário em relação ao mundo: “‘Sabe que não o consertará’, adverte o poeta (e os escritores também não?)”; quando nos dá a seguinte síntese: “Do lírico Severino ao lírico frei Caneca, uma lírica de combate”; ou, ainda, quando, na contracorrente do quase instituído sobre a poesia de Cabral, diz que “musicais são os versos de *Morte e vida severina*, como os do *Auto do frade*”. Atento, percebe que João Cabral está vinculado à modernidade: “e ele é tão moderno, tão dentro de nossas preocupações mais atuais, em seus autos”. E, se “muitos consideram 'brando' o final esperançoso que João Cabral imprime às soluções de vida de seus personagens”, Coutinho sabe que, na realidade, no poeta existe a crença “de que o homem é capaz, com algum esforço, de resolver os problemas 'ao redor’”.

No ano seguinte ao da publicação desse segundo *auto* cabralino, em julho de 1985, o americano John Parker também escreveu uma resenha sobre a obra, curta análise que foi publicada na *Revista Colóquio/Letras*, nº 86⁴². Parker inicia o seu texto com o que posteriormente seria reproduzido por outros estudiosos de *Auto do Frade*:

41 COUTINHO, Edilberto. *Auto do Frade*, in: *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano I, nº 2, 1984.

42 PARKER, John. “Auto do Frade, de João Cabral de Melo Neto”, in: *Colóquio/Letras*. *Recensões Críticas*, nº 86, Lisboa, jul. 1985.

traça comparações entre essa peça e *Morte e Vida Severina*, atentando para o fato de haver entre os dois textos quase trinta anos de intervalo. Algumas diferenças são assinaladas: um protagonista anônimo, mas dialógico, é trocado por uma figura histórica que praticamente apenas profere monólogos, e figuras alegóricas são substituídas por grupos sociais definidos, sendo que especialmente a “Gente nas calçadas” e a “Gente no adro” desempenham um papel semelhante ao do coro de uma tragédia grega. Mas tanto as falas de Severino quanto as de Frei Caneca são dadas em igual quantidade (seis), nos dois casos em versos heptassilábicos com rimas assonantes em “i”, alternadamente.

Afora isso, o crítico sublinha o contraste entre a escuridão da cela na qual Frei Caneca ficara preso antes de ser guiado à forca e a clareza e precisão do discurso que se atribui a ele. Esses aspectos dão a ver o que Parker chama de “parentesco” entre o professor de geometria e retórica que foi Frei Caneca e o poeta engenheiro João Cabral. A clareza e a precisão estão justamente na poética cabralina.

Como se nota, a análise de Parker, uma das primeiras a serem publicadas, aponta alguns elementos essenciais de *Auto do Frade*. Certamente por isso, anos depois, as análises que se dedicam a essa obra repetem sistematicamente esses ditos iniciais. Mas uma observação evidencia-se, por iluminar o vigor do personagem principal da peça: Parker dá certo relevo ao momento do *auto* em que Frei Caneca é fuzilado em vez de enforcado, ao dizer que, por essa atitude, os militares são obrigados a “reconhecer o adversário político como inimigo militar”. Essa formulação do crítico, atento ao protocolo, traduz bem a promoção a que a “Gente”, no *auto*, faz referência quando o padre é morto a tiros. Isto é, Frei Caneca, tratado como rês durante toda a caminhada rumo à morte, é, no último instante, igualado aos militares. Não só se mostrou um inimigo político (por isso, foi condenado à forca) e religioso (por isso, foi execrado), como também se revelou um opositor aos militares, mais uma esfera do poder, indicando o alcance de sua força, em um último gesto revolucionário.

Antecedendo essas duas resenhas, Ivan Junqueira fez uma importante análise de *Auto do Frade* — aproximadamente dois meses após a sua publicação —, primeiro texto crítico de certo fôlego, que, três anos depois, foi integrado ao seu livro de ensaios *O Encantador de Serpentes* (1987). Nele, o autor primeiramente alerta sobre as supostas filiações às quais a crítica costuma submeter a poesia cabralina. Para ele, João Cabral

não faz parte da Geração de 45, tampouco da vertente neoconcreta, mesmo que haja pontos de semelhança. Antes, o crítico localiza uma dicção peculiar, marcada por uma “nova sintaxe, esquelética e pessoalíssima”.

Ivan Junqueira rememora o percurso poético de Cabral, tratando sumariamente do processo de amadurecimento iniciado pelo viés surrealista e imagético de *Pedra do Sono* (1942) e *O Engenheiro* (1945); passando pela pretensão de um discurso objetivo em detrimento da poesia “dita profunda” de *Psicologia da Composição* (1947); conquistando a linguagem despojada, apta a retratar a secura nordestina, de *O Cão sem Plumias* (1950); evoluindo para a poesia participante de *O Rio* (1954) e *Morte e Vida Severina* (1955); retornando à metalinguagem em *Uma Faca só Lâmina* (1955); aproximando o *cancioneiro ibérico* e o *romanceiro nordestino* em *Quaderna* (1960); preocupando-se novamente com a forma dramática em *Dois Parlamentos* (1961); aprofundando as “intrincadas operações léxico-sintáticas e plástico-visuais” em *Serial* (1959-1961); chegando, enfim, aos “desdobramentos poemáticos” que “passam a obedecer os esquemas de uma série” em *A Educação pela Pedra* (1966), *Museu de Tudo* (1975) e *A Escola das Facas* (1980). Esse percurso, segundo Ivan Junqueira, desemboca de forma íntegra em *Auto do Frade*, na medida em que, nessa obra, mesmo que de “modo fragmentário”, encontram-se representados todos os pontos dessa trajetória, tanto os que dizem respeito ao conteúdo, quanto os que se referem à forma.

Na análise propriamente dita de *Auto do Frade*, de saída, o crítico faz menção ao próprio gênero escolhido. Para ele, Cabral isenta-se, nesse texto, de ligações com o *auto* popular, com os *autos* de origem erudita, cujas raízes estão nos *miracles* e nos *mystères* medievais, e mesmo com a tradição portuguesa. Em *Auto do Frade* não haveria um linguajar grosseiro, plebeu, aos moldes de um Gil Vicente, e tampouco uma “turbulência vivaz e exterior”, que outrora profanava as encenações dos *autos*. Assim como Cabral criara, em sua poética de maneira geral, uma nova dicção, alheia a qualquer categorização preexistente, nesse *auto* de 1984, para Ivan Junqueira, também houve uma revitalização do gênero, que impede o vínculo do texto, de forma rigorosa, a qualquer tradição.

A partir disso, além de realizar um resumo da obra e uma breve contextualização histórica, o crítico detém-se a aspectos pontuais de *Auto do Frade*, desde os previsíveis, levando em conta o estilo cabralino, como o uso de rimas toantes e a metrificação dos versos, que, no caso dessa obra, oscilam entre os octossilábicos e os heptassilábicos (estes últimos, nos monólogos de Frei Caneca), até os mais peculiares, valores

específicos desse *auto*. Quanto a estes, Ivan Junqueira destaca a “recriação do pensamento e da maneira de ser do próprio Caneca” como sendo a “força maior” de *Auto do Frade*. Faz, ainda, um significativo juízo de valor quando, sobre o primeiro monólogo que Frei Caneca profere no *auto*, afirma que “poucos textos em nossa literatura terão alcançado tamanha e tão pungente dramaticidade”.

Em breve passagem, o crítico menciona o “pantempo kierkegaardiano” como instaurador de uma “insólita visão”, ao fazer o tempo futuro recuar e misturar-se com o presente do enunciado. Para isso, Ivan Junqueira dá como exemplo um trecho da peça em que se faz referência aos artistas plásticos Malevich (1878 – 1935) e Brancusi (1876 – 1957). O uso desse recurso, no entanto, vai mais além. Faz-se menção ao frevo, ainda por se criar, à poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 – 2004), ao político paraibano João Pessoa (1878 – 1930). Ao mesmo tempo, o ensaísta observa a recuperação de um passado, já que, nas “sete cenas” que dividem o *auto*, usando a sua própria classificação, “veladamente, o autor estabelece uma analogia entre os passos de Caneca e os da Paixão de Cristo”.

E Ivan Junqueira valoriza a escolha de Cabral pela figura de Frei Caneca, que estaria em uma “espécie de limbo de nossa história”. Em se tratando da luta pela emancipação do país, não haveria nada que justificasse a menor importância dada à participação nordestina, em relação à Inconfidência Mineira. Estaria aí, para o crítico, mais uma importante contribuição de Cabral.

Por fim, enfoca-se no ensaio o trecho final do *auto*. O pai de Frei Caneca, tanoeiro português, antes esperançoso da redenção de seu filho, lança ao mar, em um gesto de desforra, os santos que não lhe atenderam. Segundo Ivan Junqueira, nesse quase derradeiro momento da peça, “há um lírico e comovido retorno da ação dramática às origens familiares de Caneca”.

Alguns aspectos levantados nesse texto de Ivan Junqueira convergem com as ideias que Alfredo Bosi expõe em seu ensaio, publicado apenas duas semanas depois. Um deles diz respeito à afirmação de que Frei Caneca foi uma figura histórica até então posta à margem na literatura brasileira, já que não havia “quem lhe esculpisse a figura ardente e solitária”. O crítico também nos dá uma breve contextualização histórica e política do ano de 1824. No entanto, vai um pouco além: enfatiza que o que realmente

interessa ao fazer literário cabralino é lidar com os momentos finais da vida do frade. Nesse sentido, esse *auto* seria um “ato final”.

Se Ivan Junqueira divide o *auto* em “cenas”, Alfredo Bosi o faz usando o termo “quadros” e “lembrando as estações das antigas procissões dos Passos”. Reforça a ideia de que há um paralelo entre o enredo do texto cabralino e a Paixão de Cristo. Os sete quadros que dizem respeito à caminhada de Frei Caneca rumo à execução comporia figurativamente uma Via Crúcis.

Talvez por causa dessa observação, o ensaio de Alfredo Bosi rume para o ponto seguinte, o tratamento do ritmo do *auto*, marcado por um “andamento lentíssimo”. Esse compasso vagaroso, em um “quase-verso quase-prosa”, para o crítico, compara-se ao que é percebido em *A Educação pela Pedra* e seria repetido em *Auto do Frade* “por uma vontade de estilo que quer conquistar um novo classicismo, duro, pobre, às vezes brechtianamente didático e, a seu modo, popular”.

Entretanto, observa-se que o ritmo lento é compensado por um ganho de gravidade. A partir disso, Alfredo Bosi lança uma questão: “de onde nasce esse efeito de drama, iniludível à proporção que o *Auto* se desenrola?”. A maneira peculiar pela qual esse drama é constituído, não se valendo de recursos usuais como a peripécia, talvez se possa definir pela representação do tempo de espera da morte. O ponto de virada que contribuiria para a formação do caráter dramático é prévio ao enredo de *Auto do Frade*. Isto é, Frei Caneca já havia sido condenado quando o texto inicia.

Ivan Junqueira havia chamado a atenção para o subtítulo de *Auto do Frade*, ao dizer que é um “poema para vozes” assim como *O Rio* e *Morte e Vida Severina* são “poemas em voz alta”. Alfredo Bosi aprofunda-se nessa indicação que, para ele, é fundamental. “Poema para vozes” seria uma forma de denominar a polifonia existente no texto, pela qual o povo, formando um coro, “é gente que testemunha o drama, pontuando o duvidoso, aguçando o contraditório”. Ao mesmo tempo em que os travessões transmitem “marcas do indivíduo”, o “jogo coletivo das vozes” cada vez mais se sobressai, compondo uma complexidade, já que “o saber social não é homogêneo”. Ademais, os raros solos, que surgem pelas falas de Frei Caneca, contrastam com esse coro. Os versos do frade são heptassilábicos, diferentemente dos octossilábicos e eneassilábicos das vozes coletivas. Segundo Alfredo Bosi, o verso de Frei Caneca, quem “interpreta e julga”, é “mais firme e cadenciado”.

Sobre o coro, o crítico levanta ainda novos aspectos. Afora os “desejos e medos” transmitidos por suas falas em razão da execução de Frei Caneca, demonstra-se uma

perspicácia quando da diferenciação estabelecida entre o “temor castrense do comício e a permissão dada ao Carnaval”. Realmente, uma bela percepção. Se no comício a massa está de fato unida e o perigo, por conta disso, é iminente para o Estado, no Carnaval a união está apenas na aparência: cada folião vive a sua própria festa, “nada mais há que os engate”⁴³. E, envolvendo as vozes dessa gente, há, de acordo com Alfredo Bosi, “o resmungo dos meirinhos, da tropa e do clero”, incomodados com a vagareza do ritual, preocupados com a mínima reação popular. De todas as vozes, quiçá a menos frutífera.

No desfecho de seu ensaio, o crítico, em uma subdivisão intitulada “O fio radical”, enfatiza “o sentido político do poema”. O ângulo de visão de Frei Caneca e dos rebeldes de 1817 e 1824 é o ângulo de visão de *Auto do Frade*. Mas Alfredo Bosi, ao se valer pertinentemente do símbolo da cruz, não deixa de apontar, também, para um elemento importante do texto que muito revela de nossa cultura. Frei Caneca estaria no centro dessa cruz, representando a junção de “paixões libertárias, ideias radicais e uma religiosidade medieval e barroca”. Isso porque, na cruz, “a trave horizontal cresce na direção de todos os homens; a vertical une a Terra ao Céu”. O que está despido do sagrado está na terra, no ritual de execração do padre, ou na água, nos santos atirados ao mar pelo pai desiludido; ao mesmo tempo, o sagrado intacto está no ar, na figura de uma “Dama Celeste”, que ao Frei Caneca “protege com seu manto pardo”. Está posta a dialética formada por sagrado e profano.

2.2 Duas dissertações de mestrado

Níobe Abreu Peixoto, sob orientação de João Roberto Gomes de Faria, defendeu, em 1998, pela Universidade de São Paulo (USP), a dissertação intitulada *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade* (poema para vozes), que posteriormente, em 2001, foi publicada em forma de livro⁴⁴, com apresentação a cargo de Alcides Villaça. Essa foi a primeira pesquisa dedicada exclusivamente a *Auto do Frade*, mais de uma década depois de sua publicação. Dividida em três partes principais, na primeira delas, Níobe Abreu Peixoto trata brevemente da relação entre João Cabral e o teatro; na segunda, faz uma abordagem da figura de Frei Caneca sob os pontos de vista histórico e ficcional; e, finalmente, na terceira, empreende uma análise e uma interpretação de todo o *Auto do*

43 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 477.

44 A versão consultada para a escrita desta dissertação é a publicada em livro: PEIXOTO, Níobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade* (poema para vozes). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

Frade. Há ainda, ao final do livro, a transcrição de uma entrevista realizada pela autora com o poeta. Em suma, Níobe Abreu Peixoto faz, em seu texto, uma sólida abordagem da peça. Especialmente na parte dedicada à análise e à interpretação, cada parágrafo está carregado de significativos embasamentos teóricos, relações intertextuais e, acima de tudo, percepções sutis.

O primeiro capítulo, o menor em extensão, fornece um apanhado dos momentos em que a obra cabralina volta-se para o teatro, direta ou indiretamente. A pesquisadora menciona ainda os projetos do pernambucano que não chegaram a ser finalizados, como é o caso de dois *autos*: *A Casa de Farinha*⁴⁵, que teria como objetivo tratar das etapas do processo pelo qual passa a mandioca até tornar-se farinha, e outro que seria dedicado à figura histórica de Jerônimo de Albuquerque, o Adão Pernambucano. Rapidamente, Níobe Abreu Peixoto cita a tradução de *Os Mistérios da Missa*, feita por Cabral⁴⁶, e, ao final do capítulo, escapando um pouco ao tipo de abordagem que fizera até então, ela faz uma observação pertinente à linha que pretendo aprofundar no terceiro capítulo:

(...) na poesia lírica do poeta há uma certa carga de dramaticidade, mesmo que a estrutura do poema não se caracterize como dramática. Na postura da criação de um personagem — o poeta da razão — e na realidade de versos carregados de tensão, por sua vez provocada pela atitude de quem a cada momento morre para o poema (...), a poesia de João Cabral alcança um sentido que ultrapassa em muito o merecido elogio da forma.⁴⁷

No segundo capítulo, cujo foco é Frei Caneca, a autora situa seu leitor quanto às circunstâncias históricas que envolvem o período no qual ele atuou. E, de modo específico, há uma abordagem desse personagem histórico quanto aos seus posicionamentos. Para ilustrar as ideias do carmelita, cita-se um texto seu, “Bases para a formação de um pacto social”, publicado no *Typhis Pernambucano*, jornal que foi veículo para a militância política do frade, entre dezembro de 1823 e agosto de 1824.

Ao abordar o tratamento ficcional que Frei Caneca recebeu na dramaturgia brasileira, a pesquisadora lembra três peças teatrais que o tomaram como personagem central: *Frei Caneca — cinco episódios da vida de Frei Joaquim do Amor Divino* (1973), de Carlos Queirós Telles, *Suplício de Frei Caneca — Oratório dramático* (1977), de

45 Quando Níobe Abreu Peixoto realizou a sua pesquisa, a peça *A Casa de Farinha* não havia sido publicada, o que fez sobreviver, àquela altura, a ideia de que se tratava, tão somente, de um projeto de livro. Mas, recentemente, no ano de 2013, a filha do poeta, Inez Cabral, publicou em livro as anotações realizadas para a concretização desse projeto: MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre um possível A casa de farinha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

46 Níobe Abreu Peixoto não menciona a tradução de *A sapateira prodigiosa* feita por João Cabral.

47 Ibid., p. 36.

Cláudio Aguiar, e *O Calvário de Frei Caneca* (1982), de José Pimentel. Níobe Abreu Peixoto verifica nelas um procedimento de transcrição das falas originais dos personagens históricos, mais especificamente de Frei Caneca e de D. Pedro I, que dá aos textos um caráter de documentário, enfraquecendo o trabalho ficcional e estético. A autora observa que o contrário acontece em *Auto do Frade*, obra em que “o brilho do personagem histórico não ofusca a forma ficcional elaborada a partir dele”.

Níobe Abreu Peixoto ressalta ainda o diálogo existente entre esse *auto* cabralino e a peça *Calabar — O elogio da traição* (1973), de Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra, na medida em que, aliando drama e poesia e calcando-se na dúvida como um elemento importante do texto (não são expressas, ao longo das peças, definições convictas sobre Calabar e sobre Frei Caneca), abordam “um fato histórico da mesma natureza, da mesma região pernambucana”. *Calabar* centra-se no personagem histórico homônimo, Domingos Fernandes Calabar, considerado um grande traidor ao pactuar com os holandeses na invasão feita ao nordeste do Brasil. Na peça, esse juízo de valor é relativizado, já que o personagem pode ser tido como “herói, anti-herói ou traidor”.

Por fim, Níobe Abreu Peixoto compara *Auto do Frade* ao *Romanceiro da Inconfidência* (1953), a começar apontando a diferença entre os autores. Cecília Meireles, que escreveu o *Romanceiro*, acreditava na inspiração: “as palavras registradas nos depoimentos do processo, ou na memória tradicional, vinham muitas vezes e, inesperadamente, já metrificadas”⁴⁸; Cabral, com o seu *auto*, só reforça a sua crença no trabalho árduo acima de tudo. Além disso, ambos os poetas recorrem à tradição ibérica: Cecília, quando constrói seu texto em 85 *romances*; Cabral, ao valer-se da forma *auto*. Quanto ao conteúdo das obras em si, as duas possuem vozes do povo que “encaminham os acontecimentos”, na medida em que participam com comentários e opiniões. Porém, enquanto o personagem de Tiradentes é revestido por uma aura de santidade, ao ser destacado como aquele que se dá ao sacrifício, Frei Caneca é um “revoltoso por convicção”. Ele próprio recusa ser santo. Uma das grandes diferenças entre os dois textos, no entanto, segundo Níobe Abreu Peixoto, estaria nos desfechos: em *Auto do Frade*, há uma esperança na perpetuação das ideias por meio das palavras; no *Romanceiro*, há como que uma descrença nessa permanência.

O terceiro e último capítulo detém-se a *Auto do Frade* em si. A pesquisadora começa a sua análise pelos elementos que iniciam a peça cabralina: epígrafe, título e

48 Níobe Abreu Peixoto indica, em nota de rodapé, a referência dessa transcrição: “Conferência realizada pela autora na Casa do Contos de Ouro Preto, em 1955. Cf. Meireles, 1989: 13”.

subtítulo. Quanto ao primeiro elemento, a epígrafe, de autoria de Gertrude Stein — “I salute you and I say I am not displeased I am not pleased, I am not pleased I am not displeased” —, Níobe Abreu Peixoto primeiramente aproxima as características do estilo da escritora norte-americana, considerada inovadora, às do poeta pernambucano, que passam por um trabalho cuidadoso e preciso com a linguagem, pelo uso de vozes em textos de estrutura dramática, pela “sucessão de imagens semelhantes” e, com isso, pela articulação entre literatura e cinema e pelo vínculo entre paisagem e poema. Em seguida, a autora atenta para o jogo de palavras que Gertrude Stein cria nesse fragmento, que “deixam lado a lado duas afirmações opostas, mas que juntas dão uma afirmação nova”. Observa, ainda, o fato de que há nessa epígrafe — em princípio uma suposta saudação — “uma certa indiferença que contrasta com o poema dramático de Cabral”.

Ao abordar o título e o subtítulo da obra, Níobe Abreu Peixoto levanta informações bastante pertinentes. Quando destrincha esses dois elementos, extraindo seus significados para o entendimento do texto como um todo, a autora traça um panorama que mostra a história do gênero teatral (já que o próprio título do texto cabralino dá essa indicação de gênero), até chegar ao teatro contemporâneo. Nesse ponto, cita-se Hermilo Borba Filho (1917 – 1976), que, entre a década de 1920 e 1930, afirma existir um empenho em relacionar teatro e poesia por parte de autores tais como T. S. Eliot (1888 – 1965), Yeats (1865 – 1939), Federico García Lorca, além do crítico Raymond Williams (1921 – 1988).

O poeta, dramaturgo e crítico inglês T. S. Eliot torna-se, então, objeto da abordagem de Níobe Abreu Peixoto. Uma peça é lembrada: *Murder in the Cathedral*, a mesma que o cenógrafo Martim Gonçalves viu encenada em Londres, ao ar livre, sentindo grande impacto, e posteriormente dirigiu no Mosteiro de São Bento, quando voltou ao Brasil. Um dos elementos que se destacam nessa peça é a presença de um coro de mulheres, que “expõe o assunto, lamenta a passagem do tempo e prevê um iminente martírio”. Outro aspecto diz respeito ao fato de se aliarem prosa e verso nesse texto. E a pesquisadora faz a interessante declaração de que “Eliot coloca a consumação do drama perfeito e ideal na cerimônia litúrgica da missa cristã”. Levando em consideração todos esses apontamentos, é impossível não notar o quanto a obra cabralina bebe dessa fonte (de fato, Cabral era um leitor de Eliot, especialmente de seus ensaios), a começar pela semelhança entre *Murder in the Cathedral* e *Auto do Frade* e pela possível resposta que Eliot nos fornece sobre a escolha de Cabral em traduzir *Os Mistérios da Missa*. Níobe Abreu Peixoto, entretanto, faz a ressalva de que as

semelhanças entre os dois autores limitam-se a elementos que dizem respeito à teoria de Eliot; ela acredita não haver semelhanças estilísticas.

É feita uma aproximação entre João Cabral e outros dois dramaturgos: García Lorca e Dylan Thomas (1914 – 1953). Quanto à primeira relação, embora se ponham contrários em relação ao lirismo, ambos os autores valem-se do que é regional. Para a segunda comparação, leva-se em conta a peça *Sob o Bosque de Leite (Uma peça para vozes)*, que inspirou Cabral na criação do subtítulo de *Auto do Frade*, o que foi confirmado pelo próprio poeta na entrevista dada à Níobe Abreu Peixoto. Nessa peça, os acontecimentos são transmitidos ao leitor/espectador por meio de vozes e de sonhos. Mas essas vozes quase não se comunicam entre si, por estarem preocupadas com os seus sonhos ou com as convenções sociais (as vozes do *auto* cabralino também são incomunicáveis entre si). A pesquisadora observa que, tanto nessa peça de Dylan Thomas quanto em *Auto do Frade*, há um caráter de multiplicidade que os guia. No caso específico do texto de Cabral, tal multiplicidade condiz com a sociedade retratada, que ainda não possuía “conceitos bem definidos”, estando “submetida a um poder autoritário”.

Sobre a releitura que o poeta pernambucano fez do gênero *auto*, Níobe Abreu Peixoto, atentando para o fato de que se trata, originalmente, de um espetáculo de criação coletiva (da parte de quem realiza e de quem assiste), identifica que Cabral retoma, em seu *Auto do Frade*, esse fazer coletivo na medida em que focaliza a presença de diferentes classes sociais que dão andamento à ação, sendo, simultaneamente, espectadoras daquele fato histórico. De acordo com a autora, o poeta consegue aliar em seu texto elementos como “o tradicional religioso cristão e o humanismo de Caneca”; “os elementos populares da oralidade” e “a escrita culta do autor”; “a realidade política e social e a busca de transformações”; “o dado local e o dado universal da busca da liberdade”; “a finalidade ética e as preocupações estéticas”. Acrescenta-se, ainda, que *Auto do Frade* vincula-se ao teatro medieval por ser uma paródia da Via Crúcis, que se vale, além da oralidade já mencionada, do sobrenatural religioso e de uma didática.

Níobe Abreu Peixoto atém-se a aspectos formais da obra, tais como uma circularidade na qual se conforma o *auto*⁴⁹; o caráter de prólogo que a cena inicial, a da cela, assume; o uso de versos heptassilábicos e octossilábicos, respectivamente, nas falas de Frei Caneca e nas dos demais personagens; as rubricas que, para ela, aparecem

49 Em relação a esse aspecto, Níobe Abreu Peixoto chama a atenção para o fato de que, tanto no início do *auto* quanto no fim, há batidas na porta: respectivamente, batidas na porta da cela e na porta da Basílica do Carmo.

fora e dentro dos versos; a fala repetitiva do meirinho, geradora de tensa marcação temporal. A autora tenta desvendar os processos que estão por trás da trama discursiva que se tece no *auto*, como no momento em que o poeta parece recorrer ao uso da paródia, para, de forma adaptada, apropriando-se da didática da tradição cristã dos *autos*, “criticar toda uma tradição de dominação e opressão”. Esse movimento de conversão de sagrado para profano é reforçado pela pesquisadora quando se diz que, na paródia, “o verbo é o elemento da renovação”, mas que, no caso de *Auto do Frade*, não se trata do “verbo divino”, mas da “palavra humana”. Vale, em relação a esse ponto, transcrever o trecho do estudo de Níobe Abreu Peixoto em que ela parece sintetizar esse processo de profanação quando esboça uma interpretação sobre a atitude do pai de Frei Caneca, que joga os santos ao mar, ao compreender que seu filho fora fuzilado:

A referência histórica dá mais força aos versos, que deixam bastante nítido o posicionamento do poeta/dramaturgo em reafirmar o sem sentido da espera por mudanças outras que não as originadas da escolha e da vontade humana. Se os santos são moucos, cabe ao homem escutar a sua voz e a da coletividade. Jogar fora imagens pré-fabricadas pode ser o primeiro passo de outras caminhadas.

Em 2000, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Éverton Barbosa Correia, sob orientação de Vilma Arêas, defendeu a dissertação de mestrado *Um auto Cabralino em suas vertentes*⁵⁰. Dividindo o seu estudo essencialmente em três partes, o autor tratou não somente do *Auto do Frade* em si, mas dos poemas, anteriormente publicados, que prenunciavam a escrita dessa obra de 1984, por focarem na mesma figura histórica. Trata-se de “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, que faz parte do livro *Museu de Tudo*, e “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, pertencente ao *A Escola das Facas*.

Em relação ao primeiro poema, primeira aparição de Frei Caneca na obra cabralina, após dar o contexto de *Museu de Tudo*, livro em que Cabral se “desenvolve ora como cidadão do nordeste brasileiro”, ora como “espectador da cultura alheia”, aproximando-a da sua própria, Éverton Barbosa Correia empreende uma análise que, de início, se atém à relação existente entre o título do poema e o tema de que ele trata. O

50 CORREIA, Éverton Barbosa. *Um auto cabralino em suas vertentes*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2000.

primeiro sugeriria uma possível viagem do frade ao Rio de Janeiro, enquanto o segundo desmentiria isso na medida em que revela que a presença de Frei Caneca nesse lugar somente se define pelo fato de ele servir para nomear, ironicamente, a rua de um cárcere, sendo reduzido, novamente, ao silêncio. Dessa forma, Cabral “refaz o percurso do frade, conduzindo-o de cárcere a cárcere”. Nesse sentido, a condição de mártir, que lhe foi atribuída após a sua execução, adquiriria, no decorrer do poema, um tom pejorativo: “o que não o salvou do martírio/salvou-o de ver-se mártir”.

Há, por parte do pesquisador, o destaque de mais dois aspectos interessantes do poema: o trabalho com a forma e a escolha da figura retratada. Cabral explora o redondilho maior em todas as estrofes do poema, exceto na última, em que se oscila entre o redondilho maior e o verso octossilábico. Para representar Frei Caneca, professor de geometria e defensor dos direitos do povo, o pernambucano usa, com rigor, o metro popular em boa parte do poema. Além disso, a escolha de tal figura histórica propicia ao poeta um distanciamento que lhe permita revelar-se a si mesmo, procedimento comum em sua escrita. Ao falar sobre um outro, Cabral fala de si mesmo.

Sobre “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, Éverton Barbosa Correia ilumina o fato de ser um poema pertencente ao livro *A Escola das Facas*, cuja publicação ocorre depois de *Museu de Tudo*. De acordo com o autor da dissertação, haveria em *A Escola das Facas* a retomada de duas dimensões do fazer cabralino: “um possível caráter didático” e o “traço cortante, radical de sua produção”, o que se sugere já desde o título. Com uma única exceção, todos os poemas desse livro fariam referência a lugares e pessoas de Pernambuco, como se fossem as salas de aula e os professores de uma escola.

Especificamente no poema em questão, é feito um recorte geográfico que equivale ao estado de Pernambuco e que o poeta faz a seu próprio modo, usando para isso algumas referências. Exemplo de uma delas é a alusão ao período colonial, época em que o trampolim Pernambuco “tinha de lançar, onde/a Corte, cem mil velas”. Outro exemplo, dessa vez daquilo que seria um trampolim interno, diz respeito aos mangues e ao sertão, que “lançam dentro de nós nossa culpa mais negra”. Frei Caneca seria quem melhor usaria esse trampolim, na medida em que, por seu caráter revolucionário, se configura como uma síntese de saltos internos e externos.

Finalmente, ao tratar de *Auto do Frade*, Éverton Barbosa Correia percebe a reincidência de alguns aspectos verificados nos outros dois poemas. Um deles é o metro usado pelo poeta. Novamente, Cabral recorre aos redondilhos maiores para construir a

figura de Frei Caneca, pois as falas desse personagem estão, em sua maioria, nessa versificação. No entanto, dessa vez, o poeta explora bastante a metrificação na medida em que os demais personagens oscilam entre usar o verso octossilábico e o eneassilábico em seus diálogos. O próprio Frei Caneca, quando se dirige ao Oficial, migra do verso de sete sílabas para o de oito ou nove. Ademais, o autor da dissertação destaca que, em *Auto do Frade*, se repete a menção à resistência do frade em permanecer em Pernambuco, feita já em “Descrição de Pernambuco como um trampolim”.

Assim como fizera Ivan Junqueira, Éverton Barbosa Correia identifica no *auto* cabralino um recurso que consiste em “uma carga de referências (...) que se abrem para o futuro”, o poeta “cruza no tempo experiências semelhantes que, exemplarmente, nos apontam para um outro curso da história que podia ser explorado”. Isso ocorre, por exemplo, quando da citação sobre João Pessoa. Já em outro momento, o pesquisador nota que, afora demonstrar um domínio do episódio histórico retratado, Cabral trabalha com alusões que são “muito particularmente suas”, quando, por exemplo, faz menção a Córdoba e a Sevilha. Isto é, o poeta empenha-se além da mera reprodução de um acontecimento histórico.

Quanto a Frei Caneca, Éverton Barbosa Correia o considera “o eixo fundamental do drama”, em torno do qual se constituem os perfis dos demais personagens. Retratado como alguém “vinculado a questões terrenas”, estaria, assim como a Tropa, preso a uma “animalização”. Não obstante, por seus princípios, consegue a simpatia da Gente. Nos demais personagens, haveria “um processo de despersonalização” ao qual eles estariam submetidos. De qualquer forma, todos têm a sua parcela em *Auto do Frade*, na medida em que cada fala compõe um “tecido discursivo”, inclusive a do Meirinho, que, com suas repetições, dá o ritmo da caminhada do frade rumo à execução. Aliás, a Gente cumpre um papel peculiar, pois, mais do que se assemelhar ao coro das tragédias, fazendo comentários ou esclarecimentos acerca do que se passa, servem para “dar voz a uma causa popular”.

O pesquisador acredita que há, em *Auto do Frade*, um conflito entre o laico e o religioso. O próprio Frei Caneca apresenta dificuldade em definir o caráter do que se manifesta em torno de si. Disso se depreende, ao final da dissertação, uma “laicização que desnuda o sentido da Via-crucis de Caneca”. Para Éverton Barbosa Correia, Cabral retoma o *auto* tradicional, mas o modifica formalmente quando concentra a ação nos momentos finais do protagonista, tal como observara Alfredo Bosi. Para o autor da dissertação, esse “distanciamento do auto tradicional” é “absolutamente revolucionário”.

2.3 Outras vozes sobre *Auto do Frade*

Em artigo intitulado “O *Auto do Frade* de João Cabral: a velha e a nova história”, publicado no suplemento *Literatura e História* no ano de 2004⁵¹, Arnaldo Saraiva, da Universidade do Porto, faz considerações interessantes acerca do fato de a presença da história na literatura dar-se, em geral, somente em textos como crônicas, memórias, biografias ou romances históricos, ficando à margem a poesia, o teatro e até a épica. Haveria, para ele, uma significativa perda nisso, já que textos teatrais ou poéticos poderiam servir muito bem às relações entre história e literatura. Exemplo disso seria *Auto do Frade*.

Curiosamente, ele destaca, Cabral é geralmente considerado um poeta “a-histórico”, ao contrário de um Carlos Drummond de Andrade, que em sua poesia lidou com acontecimentos relacionados à Segunda Guerra Mundial, à vida pública brasileira ou mesmo à sua própria infância e juventude, sempre carregados de aspectos sociais e culturais. Para Arnaldo Saraiva, possivelmente esse “a-historicismo” ou “anti-historicismo” de Cabral seja fruto de uma aversão do poeta ao monumental, excetuando-se a aspirina. Mas o autor desse artigo enumera “provas extra-poéticas” que atestam o interesse do poeta pela história, como o simples fato de ele ler obras desse cunho ou ter elaborado um livro que concentra as pesquisas que ele fez no seu ofício de diplomata, *O Arquivo das Índias e o Brasil*. Afora isso (ou “mais importante do que isso”, nos termos de Saraiva), o livro *A Escola das Facas* denunciaria um “bem maior compromisso com a história”. *Auto do Frade*, no entanto, é o que vai mais a fundo nisso. E talvez esteja aí a razão, ao menos em parte, para ser um livro pouco valorizado.

Após contextualizar o seu leitor quanto aos eventos históricos que nortearam a atuação de Frei Caneca, Saraiva, tal como fizera Níobe Abreu Peixoto e Éverton Barbosa Correia, indica obras, cabralinas ou não, nas quais surge a figura do carmelita. Dentre elas, ele menciona um poema do livro *Agrestes*, publicado um ano depois de *Auto do Frade*, em 1985. Trata-se de “O helicóptero de Nossa Senhora do Carmo” (“que viste matar Caneca/sem qualquer intervenção”).

O autor, conforme é esperado, não deixa de citar características de *Auto do Frade* sempre apreciadas quando se trata desse texto, como a opção por esse gênero, que, no

51 SARAIVA, Arnaldo. “O *Auto do Frade* de João Cabral: a velha e a nova história”, in: *Literatura e História: actas do Colóquio Internacional*, editado por Maria de Fátima Marinho e Francisco Topa. Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto, Vol. II, 2004.

Brasil, “o Nordeste tanto apreciava e aprecia”; o caráter específico de “auto da paixão” que essa obra assume; a função de coro de tragédia que as vozes populares encerram; as “transgressões metalépticas” que Cabral comete quando faz referências ao que ainda não existe no momento histórico retratado, “que implicam uma visão onisciente do tempo”⁵²; a dessacralização da procissão no momento em que Caneca é execrado; a proximidade desse *auto* com outro, o *Morte e vida severina*. Mas, em relação a esse último aspecto, Saraiva se dá conta de que *Auto do Frade* “ocupa um lugar muito distinto” na poesia brasileira, na medida em que, diferentemente do primeiro *auto*, “se vale de um importante episódio da vida brasileira”, tendo a “marca inconfundível do estilo ou da arte poética cabralina”, que Saraiva esquematiza muito bem. Disso, aqui se destacam o “jogo tenso de repetições e de variações métricas, rimáticas, rítmicas” e a “envergadura simbólica”. Além disso, o autor do artigo cria uma bela síntese de *Auto do Frade* quando o resume em confluências que se dão entre o passado e o futuro, o real e o imaginário, a história e a estória, a verdade e o mito, em uma tentativa do poeta de ressignificar um acontecimento, para que “a história avance em novo e mais justo sentido”.

Antonio Carlos Secchin é um dos maiores estudiosos da obra de João Cabral. O seu livro *João Cabral de Melo Neto: a poesia do menos* (1985), cuja versão revista e ampliada ganhou novo título, *João Cabral de Melo Neto: uma fala só lâmina*, contém um ensaio dedicado exclusivamente a *Auto do Frade*, “Frei Caneca: a voz silenciada”⁵³. No início desse texto, o autor elege, como marcas cabralinas reimpressas, dois aspectos dessa peça: o baseamento histórico e o poema dramático longo. O dado histórico, ele lembra, começou a fazer parte da poética do pernambucano em *Museu de Tudo*. Mas Secchin alerta que não se trata de uma abordagem ampla: Cabral prefere o que o ensaísta chama de “petite histoire”, isto é, o tratamento de um detalhe de tudo aquilo que sucedeu. Já a escrita de um poema dramático acompanharia Cabral desde o início de sua carreira como poeta, com *Os Três Mal-Amados*, passando por *O Rio* e amadurecendo em

52 É, entretanto, necessário fazer uma breve correção. Arnaldo Saraiva, quando resgata um trecho de *Auto do Frade* em que se diz “(Cem anos depois um outro homem/dirá 'nego' a uma igual questão.)”, atribui esse episódio a Luís Carlos Prestes, líder do movimento tenentista em 1924. Porém, a figura histórica à qual João Cabral faz referência é João Pessoa (político paraibano assassinado em 1930), como vários outros estudos sobre a obra demonstram.

53 SECCHIN, Antonio Carlos. “Frei Caneca: a voz silenciada”, in.: *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Morte e Vida Severina.

A propósito, Secchin, muito didaticamente, elabora um breve esquema das semelhanças e diferenças entre *Morte e Vida* e *Auto do Frade*. De início, ele foca nas aproximações: protagonistas nordestinos, “descrições solares da paisagem”, temática da morte e personagens anônimos e que formam um coro são os paralelos verificados. Por outro lado, as diferenças estariam nas seguintes oposições (respectivamente): caráter ficcional x caráter factual, espaço natural (“do sertão ao mar”) x espaço urbano, diálogo x monólogo, percurso morte – vida x percurso vida – morte. Entretanto, o caráter factual de *Auto do Frade*, embasado em “estudiosos de Pernambuco e da história brasileira do século XIX”, não anula a presença de um também caráter ficcional. Pelo contrário, ele está sempre enriquecido da “intervenção poética” cabralina.

O grande diferencial do *auto* de 1984, ao ser feito um contraste com o que dizem os historiadores, segundo Secchin, seria o destaque que se dá à subjetividade de Frei Caneca quando está a caminho da forca. As falas do carmelita, que por sinal ecoam valores presentes na obra cabralina como um todo, são criações do poeta: pelo que se tem registrado, na realidade Frei Caneca manteve-se calado quando estava prestes a ser morto. Essa peculiaridade do personagem central é reforçada em aspectos formais: somente o frade possui nome próprio, somente ele fala em redondilhos maiores, em blocos monoestróficos e monorrítmicos.

Mas o quase monopólio do discurso, por assim dizer, é do povo. Porém, ele não é dialógico, “no sentido de tensão dramática”, já que ocorre “simples justaposição de vozes”. Esse povo, inclusive, fica à margem do que se passa, tanto discursivamente — suas falas em nenhum momento conflituam com as das autoridades — quanto fisicamente — é proibida qualquer aproximação ao Caneca.

Secchin também envereda pelo caminho que indica uma espécie de profanação do *auto*. A aproximação que se faz, por exemplo, do andar do frade rumo à forca à procissão em que se carrega um santo é, em suas palavras, uma “comparação profana” que “macula a liturgia da cerimônia, inclusive com a maliciosa inserção de um anacronismo”. Como anacronismo o ensaísta considera a referência ao frevo, que ainda não fora inventado naquele momento histórico. E, ainda seguindo essa linha, quando Frei Caneca, em sua caminhada, rememora os seus conhecidos, pessoas do povo — “Dessa gente sei dizer/quem Manuel e quem Maria/quem boticário ou caixeiro” —, está assumindo uma atitude de rejeição ao que seria “a santidade e o profetismo”. Em outras palavras, ele não “prevê”, mas, “modestamente, revê”. Ou, então, quando de sua execração, ao ver-se

despido de tudo o que é referência à religião, o frade “mais próximo se encontra do conjunto da humanidade”.

Mas, das palavras de Secchin, deduz-se que essa profanação não é de todo imperativa. Quando a autoridade busca um carrasco para dar cabo à vida de Frei Caneca, todos se recusam, ainda que as vantagens concretas sejam tentadoras. Tais recusas sempre recebem o suporte das “superstições ou crenças sem fundamento especificamente político”. Muitos acreditam que matar um padre torna o assassino fadado a um mau destino. Crê-se em uma força maior, inexplicável e punitiva, tal qual prega o discurso religioso.

A profanação retorna no final do *auto*. O pai de Frei Caneca, quando joga pelo pescoço suas imagens de santos ao mar, está também servindo como um carrasco que enforca. “Muitos deles não se afundaram,/boiaram, míseros navios.” — o pai inconformado “mata” as imagens que passam a receber também a “indiferença da profundidade das águas”.

Em 2008, a editora Alfaguara publicou um volume que engloba *A Escola das Facas* e *Auto do Frade*, tendo o prefácio sob autoria de Carlito Azevedo⁵⁴. Foi a primeira publicação dessas obras desde a morte de João Cabral, em 1999. Tanto essa reedição quanto o autor escolhido para se encarregar de sua apresentação, um jovem poeta influenciado pela escrita cabralina, só atestam a vivacidade de uma poesia que, não obstante seja permeada pelo regional, muitas vezes datado, se revela universal — e atemporal.

Carlito Azevedo, após deter-se ao *A Escola das Facas*, recupera, em seu prefácio, pontos centrais do *Auto do Frade*, enfatizando a crença recuperada na luz, na geometria, na “inutilidade de dar a ver”, que desenha um novo desabrochar da esperança na “energia utópica dos revolucionários”, aparentemente perdida em “De volta ao Cabo de Santo Agostinho”, de *A Escola das Facas*. Os anseios de um Frei Caneca ficcionalizado corresponde aos próprios ideais cabralinos. As referências, sempre presentes na obra do pernambucano, agora são feitas por meio de um processo que antecipa o que virá a ser, ao que Carlito chama de “antiilusionista” (outrora encarado como “pantempo

54 AZEVEDO, Carlito. “Ideias fixas, ideias movediças”, prefácio à edição de *A escola das facas e Auto do frade*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

kierkegaardiano por Ivan Junqueira ou como “anacronismo” por Antonio Carlos Secchin). Tudo isso em um formato revisitado: o poema dramático experimentado em *Morte e Vida Severina*. Mas Carlito vale-se de um termo bastante válido para definir com precisão essa nova experiência. Para ele, trata-se agora de um “cine-teatro”. É importante lembrar que Cabral, inicialmente, desejava que os momentos finais da vida de Frei Caneca fizessem parte de um roteiro de cinema. Não houve cineasta que comprasse a sua ideia, mas, apesar de optar por escrever um *auto*, ao que parece, o poeta não abandona de todo esse *insight*. A peça é encerrada com uma parte intitulada “Cinema no pátio”.

CAPÍTULO 3

Auto do Frade e suas linhas de força

“Já sei que, se para ser
o homem escolher pudera,
ninguém o papel quisera
do sofrer e padecer;
todos quiseram fazer
o de mandar e reger,
sem advertir e sem ver
que, em ato tão singular,
aquilo é representar
mesmo ao pensar que é viver.”

Pedro Calderón de la Barca, *O Grande Teatro do Mundo*

É importante ficar claro que, desde os anos de 1950, quando envereda na tradução teatral, até a publicação de *Auto do Frade*, existe na obra de João Cabral uma linha de continuidade, que poderia ser metaforizada pelo curso de um rio, da nascente à foz. Uma vertente de sua poética é composta por livros que contêm uma unidade temática: *A Educação pela Pedra*, *Museu de Tudo* e *A Escola das Facas* são alguns exemplos. Mas há outra, formada por seus poemas longos. É o caso de *O Rio*, *Morte e Vida Severina* e o próprio *Auto do Frade*. No percurso dessas três obras, ocorre uma passagem do geográfico ao histórico, do narrativo ao dramático, do campo à cidade, do tradicional ao moderno. Mas nelas nunca se perde a paisagem pernambucana, principalmente porque, em todos esses casos, a história que se conta é dada a céu aberto. *Auto do Frade*, cuja grande marca é, sem dúvida, a presença do coro dramático, representa um coroamento dessa segunda vertente, a síntese que Cabral realiza entre o monológico de *O Rio* e o dialógico de *Morte e Vida Severina*.

É na primeira obra que o poeta conquista um alto grau de dramaticidade. Sua composição, inclusive, deu-se na mesma época em que ele empreende a tradução da peça *A Sapateira Prodigiosa*. O Cabral tradutor de teatro fez despontar um Cabral autor de textos cuja forma foi se fazendo cada vez mais dramática, o que atestam *Morte e Vida Severina* e *Auto do Frade*. Neste capítulo, quer-se destacar essa vertente de poemas longos — que é também a busca de uma voz social —, fazendo ressaltar sua obra derradeira.

3.1 O *Rio*: um monólogo dramático

A partir de *O Cão sem Plumas*, de 1950, Cabral começa a versar sobre a temática social. Em *O Rio*, a continuidade disso ocorre com uma importante diferença: quem narra sobre o trajeto do Capibaribe é o próprio Capibaribe. O sujeito, narrador, que sobre o seu redor tem a palavra, descrevendo e refletindo sobre o que vê, funde-se com o que, em tese, seria objeto. A solução do poeta para tratar de uma cultura que não era a sua, a do sertão, é revestir o eu lírico daquilo que realmente a percorre, no sentido concreto do termo.

Nesse texto de 1953, seu discurso poético iluminará questões como a decadência dos engenhos em detrimento das usinas, os contrastes entre natureza e cultura, progresso e atraso, gente abastada e gente miserável. Somente por essas dicotomias já se pode ter a clara evidência do dramático da poesia cabralina, agora em uma vertente social. Mas, em *O Rio*, por meio da forma, esse caráter ganha espessura.

Ainda não se trata, no entanto, de um texto dramático no que se refere ao gênero. Mas há, sim, uma dramaticidade formal resultante da abertura que Cabral concede à sua poesia, abandonando certo hermetismo que envolvia seus primeiros poemas, muitos deles frutos de uma experiência com a linguagem, e objetivando maior comunicabilidade, uma retomada do “circuito entre o público e a poesia”, nos termos de Antonio Carlos Secchin⁵⁵. A partir do momento em que essa experiência com a linguagem poética cede um espaço ao discurso social, os embates inevitavelmente crescem, já que outros aspectos agregam-se à sua poesia.

A estrutura narrativa de *O Rio* bebe na tradição do *romanceiro ibérico*. Nele, Cabral vale-se da *arte mayor*, adotando a métrica da poesia primitiva espanhola: os versos ímpares são fixos, ao passo que os versos pares são variáveis. Nos 960 versos, divididos em 60 estrofes, há marcas de oralidade, por meio de redundâncias e incompletudes, conforme sugestão de Benedito Nunes⁵⁶:

*Rios todos com nome
e que abraço como a amigos.
Uns com nome de gente,
outros com nome de bicho,
uns com nome de santo,
muitos só com apelido.*

55 SECCHIN, Antonio Carlos, *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 89.

56 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971, p.80.

*Mas todos como a gente
que por aqui tenho visto:
a gente cuja vida
se interrompe quando os rios.*⁵⁷

A “invasão do prosaico”, novamente citando palavras de Secchin⁵⁸, proporciona à poética cabralina mais um contraponto. Se antes o conflito, para Cabral, dava-se no campo semântico, agora isso também ocorre no campo formal. O registro poético cede espaço a um registro prosaico, gerando uma nova tensão, que culminará, logo em seguida, em um texto filiado, rigorosamente, ao gênero dramático: *Morte e Vida Severina*.

A delicada tensão no aspecto formal de *O Rio*, que se expressa por versos que ora, contidos, possuem métrica e rima, ora, livres, são variáveis e coloquiais, surge justamente no momento em que a lírica de Cabral abre-se para o discurso social. Mas o que se propõe agora é que o conflito que já estava presente na obra do pernambucano, em seu conteúdo, por meio de dicotomias, começa a manifestar-se, também, na estrutura: uma poética controlada passa a conviver com a fluidez do prosaico. Isso nasce do embate entre duas premissas do poeta: a do rigor na linguagem e a da comunicação mais direta com o leitor. Sendo assim, não se trata de um texto cujo gênero é o drama propriamente dito, mas sim de um texto cuja expressão tende ao drama. Tanto é assim, que não raramente se define *O Rio* como um monólogo, o que o aproxima do teatro. Há uma forma poética sendo obedecida, mas penetrada pelo fluir da oralidade. Isso é conflituoso. Logo, é dramático.

3.2 *Morte e Vida Severina*: diálogos dramáticos

A composição de *Morte e Vida Severina* partiu da encomenda de Maria Clara Machado — assim como a tradução de *A Sapateira Prodigiosa* —, que desiste de encená-lo por não o considerar um legítimo *auto natalino*, conforme o desejado, e também por não possuir estrutura adequada para levá-lo ao público. O espetáculo do TUCA, musicado pelo compositor Chico Buarque de Hollanda, venceu o 4o Festival Universitário de Nancy, França.

Em *Morte e Vida*, acompanhamos a trajetória de Severino do sertão até o Recife, para, a sua vida, “estendê-la um pouco ainda”. Se no monólogo de *O Rio* os retirantes

57 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 121.

58 Ibid., p.90.

eram referidos pelo próprio Capibaribe como seus companheiros de viagem até o mar, agora a voz é dada a um deles e a todos os que cruzam o seu caminho. Já de partida, portanto, um dado importante: o elemento humano ganha protagonismo, não somente na figura de Severino, mas em todas aquelas que representam os interlocutores desse retirante ao longo de sua caminhada. Nesse sentido, a forma dramática se fortalece, já que esse texto cabralino se faz todo em diálogos.

O tema da morte, que surgiu com força em *Paisagens com Figuras* (nesse livro, há três belos poemas diferentes igualmente intitulados “Cemitério Pernambucano”), orienta a primeira parte da peça de Cabral. Antes de deparar-se com o mestre José Carpina, Severino interage, em cinco momentos ao todo, com diversos interlocutores, sejam eles postos de maneira coletiva ou não. Logo que começa a sua empreitada, o personagem encontra dois homens, os “irmãos das almas”, carregando, rumo ao enterro, um defunto cujo assassinato deu-se por emboscada. Severino, que está em busca de vida, de saída, enfrenta-se com a morte. Depois de ajudá-los a carregar o morto, o retirante chega a uma casa onde estão cantando excelências para outro finado. Em seguida, à procura de trabalho que o sustente enquanto pausa a sua viagem, o protagonista pede auxílio a uma mulher que somente lhe mostra como alternativa algum fazer que lide com a morte, que é tanta na região. Prosseguindo sua retirada, Severino depara-se com outro enterro, dessa vez de um trabalhador de oito. Finalmente, quando chega ao Recife, o retirante ouve, na surdina, a conversa de dois coveiros sobre as diversas mortes daqueles que, sob a mesma condição do protagonista, buscavam prolongar a própria vida.

Em cinco ocasiões, portanto, a dicotomia “morte-vida” expressa-se em diálogos. Severino, em seus turnos, sempre está a insistir na vida, enquanto seus pares realçam a presença triunfante da morte. Quando o retirante encontra o mestre Carpina, a ordem inverte-se. O protagonista, desesperançado, é vencido pela ameaça daquilo que costuma estar fadado aos que vêm do sertão, como ele. Revelando, então, o desejo de tirar a própria vida, acelerando o seu destino, Seu José, quem encontra no caminho, assume discurso distinto daquele que o retirante ouvira até então. O nascimento do filho de Carpina, que acontece durante sua conversa com Severino, dá o sopro para que se lhe diga que, à dúvida sobre se suicidar ou não, “(...) não há melhor resposta/que o espetáculo da vida (...)”. Às tantas manifestações de morte que figuraram para o retirante, Seu José dá o contraponto de uma explosão de vida, ainda que severina.

O conflito, que basicamente constitui os dramas, apresenta-se nessa peça de Cabral da maneira mais clara, sendo o seu tema. Não à toa a dicotomia “morte-vida”

surge já desde o título, didaticamente. Essa oposição manifesta-se, muito evidentemente, na alternância dos diálogos. E Cabral vale-se, em certa medida, da forma dramática usada em *O Rio*, já que em *Morte e Vida* ainda convivem um registro poético e um registro prosaico, com o adendo de, agora, eles estarem formulados nesses diálogos, não mais em um monólogo. O conflito dialético do campo formal avançou mais um patamar.

Além disso, de *O Rio* para *Morte e Vida*, em vários momentos, há a passagem de discursos que se diluem, mas, ao mesmo tempo, também se adensam. O que já estava contido no poema de 1953 retoma-se, com desdobramentos, ao longo do *auto* de 1955, agora imbuído de alta carga poética, talvez em um ato compensatório por parte do poeta pelo fato de *Morte e Vida* ser uma composição tão marcadamente prosaica, pelo caráter dialogal. Haveria de se ter um equilíbrio.

Ao chegar a solo fértil, por exemplo, o discurso do Capibaribe, em *O Rio*, dá-se da seguinte forma:

*Outra vez vou baixando
entre infindáveis partidos;
(...)
entre colinas mansas
de uma terra sempre em cio,
que o vento, com carinho,
penteia, como se sua filha.
Que nem ondas de mar,
multiplicadas, elas se estendiam;
como ondas do mar de mar
que vou conhecer um dia.⁵⁹*

Em *Morte e Vida*, situação semelhante é versada por Severino conforme se segue:

*— Bem me diziam que a terra
se faz mais branda e macia
quanto mais do litoral
a viagem se aproxima.
Agora afinal cheguei
nessa terra que diziam.
Como ela é uma terra doce
para os pés e para a vista.
Os rios que correm aqui
têm a água vitalícia.
Cacimbas por todo lado;
cavando o chão, água mina.
Vejo agora que é verdade
o que pensei ser mentira*

59 Ibid., p.133.

*Quem sabe se nesta terra
não plantarei minha sina?
Não tenho medo de terra
(cavei pedra toda a vida),
e para quem lutou a braço
contra a piçarra da Caatinga
será fácil amansar
esta aqui, tão feminina.*⁶⁰

O mesmo tópico, o da fertilidade, estende-se no segundo texto, em uma sequência de imagens, como fruto da exaltação do olhar humano. A qualidade estética do trecho de *Morte e Vida* se dá no tratamento dos detalhes do que é vivenciado. A sumária descrição dada pelo Capibaribe transmuta-se na exclamação de quem, à revelia de tantos confrontos com a morte, surpreende-se com o que estava sendo buscado desde o início, a vida. A presença do elemento humano possibilitou esse desdobramento poético.

Em outra parte de *O Rio*, um desnudamento:

*O canavial é a boca
com que primeiro vão devorando
matas e capoeiras,
pastos e cercados;
com que devoram a terra
onde um homem plantou seu roçado;
depois os poucos metros
onde ele plantou sua casa;
depois o pouco espaço
de que precisa um homem sentado;
depois os sete palmos
onde ele vai ser enterrado.*⁶¹

Em *Morte e Vida*, a esse outro tópico, o das estritas medidas do pedaço de terra dado ao homem do sertão após sua morte, faz-se um prolongamento por uma sucessão de dizeres irônicos, trabalhados com anáforas que introduzem sempre um contraste entre a morte e a vida. O trecho que demonstra isso, a propósito, tornou-se célebre por meio da versão musicada do compositor Chico Buarque, “Funeral de um Lavrador”⁶²:

— *Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.*

⁶⁰ Ibid., pp. 182 e 183.

⁶¹ Ibid., p. 130.

⁶² Cf. Chico Buarque, *Chico Buarque de Hollanda, volume 3, Som Livre, 0433-2, 2006* (reedição em CD do LP lançado em 1968).

— *É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
deste latifúndio.*
— *Não é cova grande,
é cova medida,
é a terra que querias
ver dividida.*
— *É uma cova grande
para teu pouco defunto,
mas estarás mais ancho
que estavas no mundo.*
— *É uma cova grande
para teu defunto parco,
porém mais que no mundo
te sentirás largo.*
— *É uma cova grande
para tua carne pouca,
mas a terra dada
não se abre a boca.*⁶³

Esses dois exemplos reforçam a ideia de que o elemento humano é fundamental para que a forma dramática que nascia pelas mãos de Cabral em *O Rio* ganhe adensamento em *Morte e Vida Severina*. Essa presença possibilita a construção dialógica, dando maior corpo ao conflito que se dá na obra cabralina, e intensifica a linguagem poética, contraponto da linguagem prosaica que permanece e também se intensifica nesse segundo texto, por essa mesma presença humana. Para além das dicotomias, das oposições semânticas de termos, com *O Rio* e *Morte e Vida* mais duas variantes de um conflito instauram-se na obra do pernambucano: a da linguagem e a da estrutura dialógica.

3.3 *Auto do Frade*: um poema polifônico

A tese do historiador e jornalista Mário Melo⁶⁴, apresentada no Segundo Congresso de História Nacional e publicada depois, em 1933, é plena de detalhes sobre os momentos finais da vida de Frei Caneca e deu a Cabral a matéria em que se debruçar. *Auto do Frade* conta-nos, por meio dos olhares dos diversos estratos de toda uma sociedade, como foi os passos do carmelita desde quando acordou, naquele 13 de janeiro de 1825, até quando, por seus ideais progressistas, foi executado, sob ordens imperiais, algumas horas depois. De *Morte e Vida Severina* para *Auto do Frade*, o personagem

⁶³ Ibid., pp. 183 e 184.

⁶⁴ MELO, Mário. *Frei Caneca*. Recife: Imprensa Oficial, 1933.

central adquire, então, uma carga histórica. Em um trecho da correspondência datada de 23 de abril de 1984, o grande poeta Carlos Drummond de Andrade chamou a atenção para esse aspecto quando escreveu a João Cabral que “O *Auto do frade* é uma criação engenhosa, que entrelaça habilmente história e poesia, de modo a alcançar plenamente o objetivo teatral e edificante, uma obra literária calcada na vida”⁶⁵.

Esse novo *auto*, agora situado no ambiente da cidade, é estruturado pela forma do *romance ibérico*. Difere de um *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, pela costura que torna bastante coesa toda a história contada, ainda que ambas as obras aproximem-se por ser uma apropriação culta daquilo que é popular. Mas, apesar dessas bases tradicionais, *Auto do Frade* contém uma narrativa que se vale de recursos modernos.

Talvez, se Cabral tivesse perpetuado essa fatura de poemas longos, voltaríamos a presenciar o mesmo tipo de trabalho a um só tempo histórico a moderno. Em entrevistas, o poeta declarou a intenção de escrever o que seriam as “memórias prévias” de Jerônimo de Albuquerque, o Adão pernambucano — clara referência às *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis —, que foi cunhado de Duarte Coelho Pereira, primeiro donatário de Pernambuco. Recebeu esse apelido de “Adão” por ter gerado uma extensa descendência. Cabral, por meio dessa outra figura, queria ver “todas as injustiças que se fizeram ao longo da história contra Pernambuco”⁶⁶.

3.3.1 O *auto*

Tanto *Morte e Vida Severina* quanto *Auto do Frade* resultam de uma apropriação de um gênero religioso popular, partida das mãos de um poeta erudito. Tem-se, então, uma primeira questão: de que maneira pensar a escolha específica e consciente, em mais de uma vez, do *auto* (uma forma que, por ser didática, é válida aos interesses de Cabral, mas cujo uso tornou-se descontextualizado), como base para a perpetuação da ética do poeta pernambucano?

A respeito disso, a pesquisadora Níobe Abreu Peixoto sugere que:

A utilização da forma dramática *auto*, em João Cabral, é uma escolha em

65 SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 247.

66 CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de Tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 256.

função da opção estética que privilegia o verso, realidade racional para o poeta. Aqui, ele recorre a fatos e personagens exemplares para realçar seu modo de escrever e, ao mesmo tempo, apresenta uma situação objetiva e problematizante, que anseia por uma comunicação direta com a coletividade.⁶⁷

Crê-se, porém, que a questão esteja longe de ser esgotada. Há outras hipóteses que auxiliam a compreensão da escolha de Cabral pelo gênero *auto*, expostas adiante.

Uma segunda questão surge quando se constata que a alusão a uma atmosfera religiosa dá-se por três caminhos em *Auto do Frade*: pelo próprio uso da forma *auto*, manifestação dramática litúrgica; pela intertextualidade estabelecida em relação a uma representação bíblica, que é a da Via Crúcis; e pelo fato de se questionar a Igreja enquanto instituição, já que se retrata não só um episódio em que o clero participa da punição dada a um frade, mas também se comenta aquilo que convencionava ser próprio das funções de um representante eclesiástico. Apesar disso, *Auto do Frade*, obviamente, não é uma obra de viés religioso. Antes, mostra-se como um texto cujo conteúdo possui caráter político, social e mesmo artístico. Curioso, portanto, é verificar que, não obstante o texto de Cabral seja de cunho profano, o autor tenha se esforçado em evidenciar elementos religiosos. Tendo em conta a profunda consciência do poeta pernambucano em seu processo de escrita, esse contraste estabelecido entre sagrado e profano não pode ser gratuito.

Como bem observou Níobe Abreu Peixoto, *Auto do Frade* apresenta-se como uma releitura da tradição, assim encarada na medida em que se vale de uma matriz ibérica e o que de religioso ela encerra, juntamente com uma atitude de transgressão de padrões. A outra questão que se põe está ligada ao porquê de João Cabral não corromper o gênero *auto* de tal maneira a deixar que elementos profanos imperassem sozinhos na sua peça, mas, ao contrário, fazê-los conviver, em uma dualidade tão enfática, com elementos religiosos para além da forma teatral usada. Ao que se apresenta, não se pode classificar a obra como um teatro profano, como na Idade Média eram as *farsas*, as *soties* ou as *éclogas*, mas sim como um *auto* que possui vestes litúrgicas (há um empenho do autor na criação desse efeito), mas que se revela profano no seu âmago. Tratar-se-ia, portanto, de um *auto profanado*, isto é, de um *auto* que teve uma (aparente) intenção religiosa subvertida.

Para possíveis respostas a esses questionamentos, evoca-se Pedro Calderón de la

67 PEIXOTO, Níobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade* (poema para vozes). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 76.

Barca. Maria de Lourdes Martini, estudiosa da literatura espanhola, escreveu um ensaio, publicado, inicialmente, na revista *Tempo Brasileiro* nº 72: “O Teatro Barroco: O Grande Teatro do Mundo”⁶⁸, no qual faz uma abordagem acerca do *auto sacramental* como gênero e do caso específico de *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón, que muito serve para aclarar alguns aspectos de *Auto do Frade*.

A começar pelo título e subtítulo dessa obra de 1984, alguns elementos remetem aos *autos sacramentais* barrocos: ainda que seja um “auto do frade”, trata-se de um “poema para vozes”. Isto é, mesmo sendo o padre o eixo da narrativa, quem predominantemente narra são as diversas vozes dos que estão presenciando o espetáculo delineado pela caminhada de Frei Caneca rumo à forca. Martini lembra que a representação dos *autos sacramentais* na festa de Corpus Christi acontecia nas ruas, publicamente, durante as procissões. Era um espetáculo que alcançava todas as camadas da população, das mais elevadas socialmente até as mais baixas (por isso mesmo, o uso de alegorias nesse gênero, uma maneira democrática de catequizar). Em perfeita sintonia a isso, as vozes de *Auto do Frade* correspondem às diversas perspectivas sociais em relação à execução de Frei Caneca — do Clero e da Justiça, passando pela Tropa, até a Gente.

Para lidar com essa perspectiva de que o ritual de execução de Frei Caneca seja um espetáculo, recorre-se, novamente, ao texto de Níobe Abreu Peixoto, pela ideia de que, em *Auto do Frade*, há “um auto dentro de outro”⁶⁹. Isso pode ser encarado assim na medida em que o processo que envolve a morte de Frei Caneca seria, por si só, uma alegoria primeira, dirigida ao povo com a intenção de doutriná-lo: “Já há gente para o espetáculo”⁷⁰, diz uma das falas pertencentes ao diálogo entre o Provincial e o Carcereiro, no prólogo da peça. Essa “gente” pode ser entendida de duas maneiras: trata-se do povo que quer assistir à execução do padre, no calor mesmo desse fato, ou do público leitor/espectador de *Auto do Frade*. Martini sugere que, em *El Gran Teatro del Mundo*, há um “teatro dentro do teatro”⁷¹, já que Calderón transpõe para o drama uma metáfora corrente no mundo barroco — tópico nos séculos XVI e XVII —, a do mundo como

68 MARTINI, Maria de Lourdes. “O Teatro Barroco: O Grande Teatro do Mundo”. In.: BARCA, Calderón de la. *O grande teatro do mundo*. Trad. de Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, pp. XI a XXII.

69 *Idem, ibidem*, p. 76.

70 MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994, (Todos os trechos citados de *Auto do Frade* ao longo deste capítulo estão presentes nessa edição)

71 *Idem, ibidem*, p. XXI.

representação. Calderón transmitira, em seus *autos*, um “jogo dialético”⁷², tão próprio de sua época, entre ficção e realidade. Assim também fez Cabral, que partiu de um dado verídico, histórico, que por si só já é espetacular, para ficcionalizá-lo.

No caso da execução de Frei Caneca, no entanto, esse *auto* primeiro encenado ao público não serve como doutrinação religiosa, mas sim política e social, no que o termo “doutrinação” pode ter de metafórico. A mensagem que se passa pela condenação e morte do frade é a de que a ordem social e política deve ser mantida. Não se permite ao povo, em hipótese alguma, uma sublevação, para a qual a punição é radical. A execução de Frei Caneca transmite uma exemplaridade e é, por si mesma, portanto, um espetáculo com fins didáticos e de caráter perverso.

Retomando a questão das vozes que surgem na peça, é a Gente, mais precisamente, que se manifesta em tom mais elevado, isto é, trata-se do personagem com maior quantidade de falas no *auto*. E as falas dessa Gente — seja nas Calçadas, no Adro ou no Largo — estão pontuadas, ao longo do *auto*, de refinados juízos. De todos os personagens, coletivos na maioria dos casos, esse demonstra ser o que possui maior grau de consciência acerca da situação que se lhe apresenta, tecendo suposições acerca dos motivos que a acarretaram (“Fazem-no calar porque, certo,/sua fala traz grande perigo.”) e dos porquês de como ela se apresenta (“Essa corda é para mostrar/que ele já é menos que gente.”) até das reflexões que se podem extrair (“Esperar é viver num tempo/em que o tempo foi suspenso”).

Em *El Gran Teatro del Mundo*, o POBRE é o personagem que surge com maior frequência na peça, depois do MUNDO. Martini, então, recorre à teoria de Steen Jansen, que dá importância ao personagem conforme sua “massa de répliques”⁷³. Nesse sentido, o *auto* de Calderón encaixar-se-ia em uma modernidade na qual ocorre a “protagonização pelo personagem mais desprestigiado”. Da mesma maneira, Cabral privilegia a camada mais baixa da população (a Gente), na hierarquia estabelecida em *Auto do Frade*, dando a ela mais direito a voz e, indo além, valorizando-a quanto às suas qualidades intelectuais.

Outro grupo de personagens que demonstra possuir alguma consciência do ritual do qual faz parte, ainda que em menor medida, é a Tropa, que, a certa altura da peça, questiona e reflete sobre a sua condição:

⁷² Ibid., p. XVIII.

⁷³ Ibid., p. XXII.

— *O que estamos fazendo aqui,
de pé e à espera qual cavalos?*
(...)
— *Ficar de pé sem ter por quê,
é dos cavalos e soldados.*
— *Mas os cavalos têm ao menos
para plantar-se quatro cascos.*
— *Nós não temos senão dois pés,
e nenhum dos dois vai ferrado.*⁷⁴

Tal consciência dos personagens a respeito de seus próprios papéis também ocorrera no texto de Calderón, conforme observa Martini, configurando o que o dramaturgo norte-americano Lionel Abel chamou de “metateatro”⁷⁵. *Auto do Frade*, sendo uma representação da representação, contém personagens cientes das partes que lhes cabem. Das falas acima citadas, interessante é a comparação que a Tropa faz entre si mesma e os cavalos. Essa aproximação entre homem e animal também surge quando a Gente assemelha o modo como Frei Caneca é conduzido durante sua caminhada ao tratamento dado a uma rês ou a um bicho doméstico. Em outras palavras, a consciência dramática traduz-se, nessas falas, em uma percepção acerca de posições sociais subjugadas.

Em outra situação do *auto* cabralino, novamente essa consciência desponta, dessa vez na forma explícita de uma metalinguagem teatral, quando, na Praça do Forte, a Gente, a respeito da falta de um algoz que execute Caneca na forca, dialoga:

— *Que passa com o outro ator
que nos deixa todos na espera?*
— *O outro personagem, o carrasco,
não aceita o papel, se nega.*⁷⁶

A partir dessa passagem, algumas considerações são necessárias, ainda tomando como norte o tópico do mundo como representação. No *auto* de Calderón, cabe ao personagem MUNDO — provavelmente, ilustrativo de Deus — fornecer os papéis aos demais personagens e, também, despojá-los deles. A assunção de papéis não é deliberada, isto é, não há a possibilidade de os personagens elegerem ou recusarem o papel que lhes caberia. Há, nesse sentido, uma ideia religiosa de obediência. Em *Auto do Frade*, àqueles que recusavam cumprir o papel de carrasco do frade empreendia-se um castigo. No caso específico do *auto* cabralino, então, essa noção religiosa presente em *El*

⁷⁴ Ibid., p. 470.

⁷⁵ Ibid., p. XXI.

⁷⁶ Ibid., p. 499.

Gran Teatro del Mundo transborda para a esfera política de cunho autoritário. Quem distribui os papéis deixa de ser a figura divina e passa a ser a figura do poder político. Desafiar esse poder, recusando-se a aceitar o papel que foi imposto, é negar a ordem imutável do mundo, o *status quo*, o que, portanto, merece punição. Como outro exemplo de controle das representações, tem-se o momento em que Frei Caneca passa pelo ritual em que se despe dos paramentos sagrados. Nesse caso, o que se sucede é o despojamento de um papel (o de padre), que, embora tenha ares de ritual religioso, parte de uma instituição cujo papel na sociedade também é político, a Igreja.

Outro aspecto iluminado por Martini, em seu ensaio, é a existência, nos *autos sacramentais* barrocos, de um “jogo de tensão/distensão representado pela intercalação de danças populares”. Tal ambiguidade também era atingida, durante as procissões, pela presença da Tarasca, espécie de serpente gigante conduzida internamente por homens, que servia como forma de entretenimento ao público. Havia, então, uma “polaridade” adquirida pela “carnavalização das festas religiosas”. Isto é, sendo a celebração de Corpus Christi algo recebido com seriedade, essas intercalações seriam uma forma de suavizá-la.

Em certa altura da peça de Cabral, a Gente, com efeito, aproxima a procissão religiosa — e, por extensão, o espetáculo presenciado — e o carnaval:

— Na procissão que está passando
há muitas damas para um preso.
(...)
— Mas será somente por piedade
que alugam balcões no trajeto?
— Talvez seja até por piedade:
mas no Carnaval tem os mesmos.
— A procissão é um espetáculo
como o Carnaval mais aceso.⁷⁷

Mas, ainda que haja alguma carnavalização na cerimônia que antecede a execução de Caneca, como sugere a Gente, no texto de Cabral não surgem intercalações lúdicas; antes, há as falas do Meirinho, que recorrem ao longo do *auto*, quinze vezes ao todo⁷⁸, cadenciando a narrativa. Em vez de haver a dicotomia “tensão/distensão” da qual trata Martini, ocorre, em *Auto do Frade*, um império tensivo, que, aliás, só faz crescer ao

⁷⁷ Ibid., p. 474.

⁷⁸ A última intervenção do Meirinho, localizada na página 509 da edição da Nova Aguilar mencionada anteriormente em nota, apresenta uma pequena variação do que fora anunciado até então, em razão de haver sido mudada a forma de morte do frade condenado: “Vai ser executada a sentença de morte natural por espingardeamento, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca”.

longo do texto. As intercalações das falas do Meirinho contribuem para esse aumento, por meio do anúncio da morte que se aproxima:

— *Vai ser executada a sentença de morte natural na forca, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca.*⁷⁹

A intenção aparente, em *Auto do Frade*, é a de não distrair o público em nenhum minuto, estimulando-se, o máximo possível, a sua concentração para o que há de ensinamento. O alienante não servia aos propósitos de Cabral, que não acreditava ser a poesia algo que devesse distrair. Ainda que esse texto sobre Caneca tenha o mesmo didatismo dos *autos sacramentais*, o aspecto lúdico presente nestes pelo mesmo motivo de ter o ensinamento como finalidade não foi assimilado na escrita cabralina. O fazer-se entender do poeta pernambucano não coincidia com aquilo que fosse facilitador em um sentido dispersivo.

Certos aspectos tratados no ensaio de Maria de Lourdes Martini a respeito de *El Gran Teatro del Mundo* podem orientar, portanto, uma análise de *Auto do Frade*, partindo-se de Calderón como referência, no sentido de examinar a apropriação cabralina do *auto sacramental*. Outro ensaio sobre o dramaturgo espanhol, “Alegoría y Auto Sacramental”, escrito pela pesquisadora mexicana Margarita Peña⁸⁰, trata especificamente das particularidades das alegorias calderonianas e, por conseguinte, também auxilia na compreensão de algumas nuances da peça de Cabral.

Antes de tudo, é importante ressaltar a atenção de Peña ao fato de os personagens alegóricos dos *autos* de Calderón estruturarem-se, basicamente, em torno do “bem” e do “mal”, o que se alinhava aos preceitos da moral cristã. Isso não soa novo; era, de fato, o corrente nos *autos sacramentais* em geral. No entanto, a autora evidencia uma peculiaridade de Calderón — uma das responsáveis pelo prestígio de suas peças —, que é a complexidade dada a esses personagens, sem desembocar em um maniqueísmo raso: “Calderón construye unas alegorías psicológicamente rebuscadas y contradictorias”⁸¹.

Ora, em *Auto do Frade*, a complexidade dos personagens anuncia-se pelo simples fato de eles serem predominantemente coletivos. Isto é, coletividades quase inequivocamente correspondem a dissonâncias, o que implica complexidade. As

79 Ibid., pp. 465, 469, 471, 474, 477, 481, 484, 486, 490, 491, 493, 496, 497 e 505.

80 PEÑA, Margarita. *Alegoría y Auto Sacramental: El Divino Jasón, Pleito Matrimonial del Cuerpo y el Alma, de Pedro Calderón de la Barca*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1975, pp. 7 a 51.

81 Ibid., p. 47.

dissonâncias do *auto* cabralino são atestadas pelos diálogos que compõem cada turno⁸², seja por meio de falas que completam ou respondem a outras, seja por meio de correções:

— *Dizem que foi ameaçado
por padres, parentes, amigos.
— Nada disso: não vem por medo
do que lhe dizem os espíritos.*⁸³

Essa coletividade organiza-se, porém, em blocos quase incomunicáveis entre si. Isso quer dizer que a narrativa desenrola-se por meio de pequenos grupos que parecem não se inter-relacionar. Tal aspecto é significativo quando se considera o caráter coletivo das liturgias, que unem toda uma comunidade, indiscriminadamente, para determinada prática religiosa. A liturgia que a cerimônia de execução de Frei Caneca conota se mostra em direção oposta nesse ponto, já que, em vez de causar a comunhão do público, ao contrário, fragmenta ainda mais a sociedade que a presença, na qual as camadas revelam diferentes perspectivas sobre o ritual.

A partir do exposto, convém retornar aos questionamentos iniciais acerca de *Auto do Frade*. Em primeiro lugar, por que Cabral valeu-se, especificamente, da forma *auto* para compor sua narrativa, além da razão de ser um gênero didático? E por que, já utilizando uma forma religiosa, optou por realçar também no conteúdo do texto elementos sacros, encarnados principalmente na alegoria da Via Crúcis, forçando uma convivência explícita entre o sagrado e o profano?

Já se sabe que o poeta pernambucano lidou com dois *autos*, um dentro de outro. Um deles, composto por um dado da realidade: toda a cerimônia que envolveu a execução de Frei Caneca em 1825; o próprio fato histórico, por si mesmo, é uma alegoria que alude aos *autos sacramentais*. O outro é formado pela ficcionalização que o poeta fez desse dado histórico. Em suma, o que, sozinho, já revivia o gênero *auto* foi manipulado literariamente de tal maneira que essa referência ficasse bastante evidenciada.

Ergue-se, assim, uma primeira hipótese que possa responder às questões levantadas. O dado histórico tratado em *Auto do Frade*, o martírio de Frei Caneca, teria fornecido a Cabral as bases de sua composição, não só pelo que carregava de mensagem política e social, mas também pelo seu formato. Isto é, o poeta foi agudo ao

82 Considera-se “turno” cada vez em que um personagem surge.

83 Ibid., p. 499.

perceber que o ritual de execução de Caneca manteve certo paralelismo com a Via Sacra. Ora, a paixão e a crucificação de Jesus tiveram, no momento mesmo em que ocorreram, um caráter perverso de exemplaridade, a partir do temor das elites imperiais romanas e das autoridades religiosas, assim como o teve a execução de Frei Caneca no século XIX. O martírio de Cristo passou a ser encenado posteriormente nos *autos sacramentais* também com um propósito de exemplaridade, porém já com um viés político-religioso de outra ordem. Da mesma forma, os momentos finais do padre pernambucano foram ficcionalizados por Cabral no mesmo gênero textual *auto*, mas apresentando uma releitura dos fatos. O poeta teria pinçado de seus conhecimentos acerca da tradição ibérica um gênero que viesse ao encontro de sua pretensa comunicabilidade, mas que também fosse compatível com a narrativa que seria exposta, tal como se dera na criação de *Morte e Vida Severina*. E evidenciar o contraste entre o sagrado e o profano explicitaria esse processo de composição, seu movimento de apropriação, fornecendo uma “lição de poesia” e reforçando, conjuntamente, o sentido do texto.

A peça apresenta esses dois *autos* — um “real” e outro “ficcional” — de modo a realizarem movimentos distintos; mais precisamente, opostos entre si. O *auto* “real”, já se afirmou, teve como propósito político algo semelhante ao que era visto na esfera religiosa: educar de maneira exemplar. Sendo assim, o ritual de execução do padre rebelde alude aos *autos sacramentais* pelo que de espetáculo alegórico e didático ele possuía. Caneca é a figura que representa qualquer um que se revolte contra o sistema. O tratamento dado a ele durante a caminhada rumo à forca e sua posterior morte, da mesma forma, simbolizam o que seria destinado àqueles que negassem a ordem vigente. A mensagem que se passa nesse caso, portanto, é de cunho repressivo. Por outro lado, no *auto* “ficcional”, explora-se a metáfora da Via Sacra, que coincidentemente — e ironicamente — os últimos momentos de Caneca compõem. Nesse sentido, o frade seria uma figura representativa de uma “redenção às avessas”. Em vez de carregar um significado transcendental cristão, inclinar-se-ia ao mundano, isto é, ao social e ao político.

O que Cabral parece ter feito foi sobrepor um sentido a outro. Se a história mostrou-se repressiva, a ficção, por meio de uma releitura, forjou essa redenção. Este último significado prevaleceu, pois o *auto* “real” serviu apenas como matéria para a construção de um *auto* maior, o “ficcional”. Dessa maneira, o gênero religioso foi redirecionado — ou profanado — para o tratamento de questões que, históricas, se apresentavam como ainda atuais e mais urgentes: a injustiça social e a opressão.

Além de contrastar o sagrado e o profano para evidenciar seu próprio processo de

composição, Cabral propôs uma releitura do *auto sacramental* por uma perspectiva mais humanizadora. Enquanto os *autos sacramentais* tradicionais inseriam o público naquilo que era transcendente, pelo empenho da Igreja quanto aos dogmas cristãos, o poeta pernambucano sugere que o mesmo gênero seja veículo para que se crie um olhar voltado para uma “imanência” que urge justiça. A ironia de Cabral revela o quanto isso difere do contexto em que Frei Caneca foi martirizado: “Padre existe é para rezar/pela alma, mas não contra a fome”. Em Efésios 5:1, lê-se: “Sede, pois, imitadores de Deus, como filhos amados”. Em *Auto do Frade*, a militância de Caneca parece transmitir mensagem semelhante, mas, nesse caso, aquele a ser imitado seria o próprio frei, pela luta travada a partir dos princípios da Revolução Francesa:

— *Crê no mundo, e quis consertá-lo.*
 — *E ainda crê, já condenado?*
 — *Sabe que não o consertará.*
 — *Mas que virão para imitá-lo.*⁸⁴

A humanidade do protagonista é atestada logo no início da peça, a partir de seu sono profundo:

— *Está dormindo como um santo.*
 — *Santo não dorme. Os santos são é moucos. Mas têm os olhos bem abertos. Vi na igreja.*⁸⁵

O olhar vivo dos santos fiscaliza, intimida. Eles não atendem a chamados; para estes, seus ouvidos são surdos. Frei Caneca não tem essa santidade. Seu contato com o povo não é embotado, faz-se com todos os sentidos e fora de um altar:

— *Por que será que nesse frade
 mais do que em santos, tenham crença?*
 — *Viveu lado a lado com eles,
 conviveu-os, na saúde e doença.*
 — *Viveu sempre como eles todos,
 nunca se isolou com sua ciência.*⁸⁶

Inclusive, Caneca sente-se ainda mais humano quando passa pelo ritual de execração. O despir-se simbólico do que é da Igreja faz os sentidos aguçarem:

84 Ibid., p. 470.

85 Ibid., p. 465.

86 Ibid., pp. 478 e 479.

*Como estou vendo melhor
essa grade, essa cornija,
o azulejo mal lavado,
a varanda retorcida!*⁸⁷

Em *Introdução aos Estudos Literários*⁸⁸, o crítico literário alemão Erich Auerbach (1892 — 1957) afirma que a arte, na Idade Média, de forma geral, adquire fundamental importância na medida em que era expressão de uma vida interior que se fazia imperiosa no homem medieval. Isso quer dizer que, tendo o cristianismo dominado fortemente o espírito do homem europeu após o fim do primeiro milênio, as artes conquistaram o lugar de vazão dessa espiritualidade. Nessa perspectiva, pode-se encaixar as representações dos *autos*. Mas se antes esse gênero se relacionava com uma vida interior que precisava ser exteriorizada, em *Auto do Frade*, João Cabral, por meio de sua proposta, estimula um caminho inverso: o que é do exterior deve ser interiorizado. Outrora, o povo sentia necessidade de transbordar a espiritualidade vinda do cristianismo; agora, Cabral indica, por meio da figura histórica de Frei Caneca, que há questões mundanas a serem absorvidas.

Por essa leitura, o tipo de alegoria praticado por Calderón e retrabalhado por Cabral, conforme se demonstrou anteriormente, reflete esse caráter humanizador de *Auto do Frade*. A complexidade transmitida pelas falas dos personagens faz a peça escapar de uma estereotipia própria da mera doutrinação. Com o texto cabralino, o leitor depara-se com uma dialética que o induz à reflexão.

A metalinguagem de *Auto do Frade*, semelhante à de *El Gran Teatro del Mundo*, expõe de forma muito clara e crítica o aspecto ritualístico do processo de execução de Frei Caneca. A percepção dramática dos personagens ilumina as artificialidades das representações. O próprio Clero, participante do comando do ritual, debocha do que presencia, ao referir-se, pejorativamente, às “roupas de funeral” dos que fazem parte da justiça ou à “compunção clerical” dos irmãos da Santa Casa, já que a palavra “compunção”, ao mesmo tempo em que significa um arrepender-se profundo, também se refere a uma solenidade ridícula, exagerada. Um diálogo entre o Oficial e o Provincial revela a fragilidade de tudo o que se expõe:

— Não sentis que a gente impaciente
desse espetáculo está cansada?

⁸⁷ Ibid., p. 492.

⁸⁸ AUERBACH, Erich. *Introdução aos Estudos Literários*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

— *A impaciência que nela sinto
é porque nada disso acata.*⁸⁹

Afora isso, as falas da Gente revelam, já se apontou, muito mais consciência, em relação às dos outros personagens, porque, além de demonstrarem sólida noção das várias partes do ritual, são as únicas que se voltam de maneira aprofundada para uma perspectiva humanizadora do padre que vai ser executado. Não à toa Cabral confere um protagonismo a tais falas — desprestigiadas, via de regra — tal como se deu com o personagem POBRE, de Calderón. Se sua intenção era transferir ao *auto* um outro tom que não o místico, dar vazão à sabedoria popular seria, de certa maneira, manter-se bastante fincado no terreno.

Os demais personagens do *auto* cabralino são todos representativos institucionais das autoridades: Clero, Justiça, Tropa etc. Logo, ainda que não sejam propriamente superficiais, considerando a forma como foram construídos por João Cabral, a estes, muito provavelmente, não lhes caberiam falas de caráter humanizador em relação ao frade, ocupados que estavam com os protocolos da cerimônia, com a atuação em seus papéis de poder.

3.3.2 O romance

Mas a tradição ibérica não permeia essa peça de 1984 somente sob a forma *auto*. Cabral também recorreu a um outro gênero medieval — e popular: o *romance ibérico*, cujas origens e características foram expostas no primeiro capítulo. O poeta sustentou, ao longo de sua obra, uma predileção por essa forma, o que se evidencia já na década de 1950. Mas, quando analisamos o uso do *romance* nesse *auto*, realça-se o grau de domínio que Cabral atingiu, explorando as várias nuances do gênero, a fim de complementar o sentido de seu texto.

Inicialmente, quanto à métrica, o trabalho do poeta apresenta oscilações, como aquelas que havia nos *romanceiros cultos*. Predominantemente, os versos são octossilábicos:

— *En/quan/to e/le es/ti/ver / dor/min/do,
so/fre/rá / dos / pés / quem / mais / so/fre.*⁹⁰

⁸⁹ Ibid., p. 483.

⁹⁰ Ibid., p. 467.

Mas há exceções, e uma das mais significativas ocorre no diálogo que inicia o *auto*, entre o Provincial e o Carcereiro, na cela, porque ele se dá em versos livres:

— *Dor/me.*
 — *Dor/me / co/mo / se / não / fos/se / com / e/le.*
 — *Dor/me / co/mo u/ma / cri/an/ça / dor/me.*⁹¹

E também nos monólogos de Frei Caneca, manifestados ao longo da peça e cujos versos são quase todos heptassilábicos:

— *A/cor/do / fo/ra / de / mim/*
*co/mo há / tem/pos / não / fa/zi/a.*⁹²

No diálogo que trava com o Oficial, no entanto, o padre fala em octossílabos:

— *De / to/da es/sa / luz / do / Re/ci/fe.*
*Lou/va/va-a / nes/ta / des/pe/di/da.*⁹³

Em alguns outros casos, pontuais, há eneassílabos e até decassílabos:

— *Má / pa/ra as / li/ções / de / geo/me/tri/a.*
 — *Lá / guar/dam / as / ca/vei/ras / de / mil / mor/tos.*⁹⁴

Por outro lado, no fim do *auto*, na cena intitulada “Cinema no Pátio”, tudo é escrito em prosa:

*Quatro calcetas com duas tábuas ao ombro, nas quais se pode distinguir o corpo de um homem deitado, dirigem-se à porta principal da Basílica do Carmo, e deixam cair no chão, grosseiramente, o corpo que traziam. (...)*⁹⁵

E, para essa situação específica, cabe recordar um dos argumentos do poeta, dramaturgo e crítico literário inglês T. S. Eliot (1888 – 1965), em seu ensaio *Poesia e Drama* (1950), sobre a cautela que um autor deve ter ao mesclar verso e prosa em sua

91 Ibid., 465.

92 Ibid., p. 468.

93 Ibid., p. 477.

94 Ibid., p. 466.

95 Ibid., p. 513.

peça teatral. Eliot propõe que, independentemente da forma na qual o texto esteja enquadrado, o efeito produzido pelo estilo e pelo ritmo deve ser sentido de forma inconsciente pelo espectador, com naturalidade, sem sobressaltos. E a mistura de verso e prosa vai de encontro a isso, porque a alteração gera estranhamento. A menos que isso seja um objetivo do autor, isto é, a menos que se queira, bruscamente, levar o espectador de uma realidade a outra, essa mescla deve ser evitada. Shakespeare, por exemplo, em seu *Enrique IV* (1597), alterna verso e prosa como forma de criar um contraste entre a vida das altas hierarquias e a vida comum. Em *Auto do Frade*, a variação repentina que ocorre na passagem final talvez simule um corte cinematográfico, principalmente se se leva em consideração o título “Cinema no Pátio”.

Sobre as rimas, o poeta se vale, de fato, de forma geral, das toantes nos versos pares:

— *Se já está morto. Se não dorme.*
Sua cela é escura como um poço.
 — *Pintada de negro, de alcatrão:*
está cego e surdo como um morto.
 — *Não está morto. Terá sonhos.*
*Não há alcatrão dentro do corpo.*⁹⁶

Existem, porém, raros momentos em que as rimas são consoantes. Isso é mais evidente no início do *auto*, com relação ao personagem Clero, quando ele surge pela primeira vez:

— *Vejo que foi obedecido*
à risca o cerimonial.
 — *Primeiro, eis as tropas de linha,*
de porte espigado, marcial.
 — *Depois, as gentes da justiça*
e suas roupas de funeral.
 — *Depois, irmãos da Santa Casa*
*com sua compunção clerical.*⁹⁷

As primeiras falas da Justiça também apresentam oscilações nas rimas, que, em vez de se darem somente nos versos pares, configurando um esquema alternado, ocorrem de forma emparelhada:

⁹⁶ Ibid., p. 466.

⁹⁷ Ibid., p. 466.

- Não estamos todos aqui?
- Só noto a ausência do juiz.
- Por que não chega? Já é tarde.
- O sol, todo aceso, já arde.
- A Taborda, como está longe.
- A mais de três gritos deste **onde**.⁹⁸

Essas variações, além de caracterizarem um fazer poético erudito, atestam que forma também é conteúdo. O emprego de rimas consoantes nas falas que introduzem o Clero no *auto*, por exemplo, configura-se como uma escolha pontual pelo registro culto, possivelmente uma tentativa de nivelamento do texto à camada social representada. Pode, também, simbolizar uma falta de fluidez condizente com a rigidez da instituição da Igreja⁹⁹, tal como as rimas emparelhadas o fazem com relação ao personagem Justiça. Por essa linha de raciocínio, as rimas toantes alternadas, sempre presentes nas falas da Gente, por soarem de modo mais suave, mais leve e quase espontâneo, aproximar-se-iam da naturalidade do falar do povo. Além disso, os heptassílabos — ou redondilhos maiores — das falas de Frei Caneca são versos de métrica popular. E a atuação do frade é, de fato, representativa de uma causa popular¹⁰⁰. Seus raros octossílabos revelam uma habilidade retórica e mesmo um respeito do personagem protagonista: quando sua fala se dirige a alguém específico, a métrica equipara-se à de seu interlocutor; não há recurso melhor para fazer-se entender e para reforçar a ideia de igualdade do que se instrumentalizar com a linguagem do outro.

Formalmente, portanto, *Auto do Frade* apresenta os aspectos mais comuns dos *romances novos*. Nesse ponto, nutre semelhanças com outro texto que também trata de um episódio histórico nacional, o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, na medida em que apresenta variações em relação à métrica — sendo possível, inclusive, encontrar o verso livre — e rimas consoantes. Além disso, a divisão estrófica, presente nos dois textos, também deve ser apontada, porque se refere a um aspecto gráfico, que só poderia dizer respeito a uma cultura letrada, da qual os *romances novos* fazem parte.

98 Ibid., p. 467.

99 Níobe Abreu Peixoto faz uma observação cuja orientação é semelhante: “A fala religiosa no *Auto do frade* (*Poema para vozes*) adquire uma tonalidade especialmente irônica. A regularidade métrica, a rima externa em al (cerimonial, marcial, funeral, clerical, ritual, capital, central, tribunal), as rimas internas (irmãos, compunção, execução, tão; afinal, pontual; é, até) e o uso do numeral (primeiro) e dos advérbios (depois, afinal) no início das frases e que provocam um encadeamento natural das falas são elementos construtivos dessa atmosfera sacra que, de certo modo, paira por toda a caminhada de Caneca”. (pp. 89 e 90)

100 A ideia de que, em *Auto do Frade*, uma causa popular encontra expressão em uma forma popular já estava inscrita na dissertação de mestrado de Éverton Barbosa Correia, *Um auto cabralino em suas vertentes*. (p. 58)

Finalmente, a diversidade de camadas sociais que são focalizadas no texto de Cecília — tendo em vista, particularmente, os *romances* de I a XI — também guarda semelhanças com *Auto do Frade*.

A novidade maior que Cabral operou em sua peça foi a inserção de uma forma tradicional ibérica em outra. Cecília compôs um *romanceiro*, unicamente. Cabral compôs uma espécie de *romanceiro* revestido de *auto* — considerando que cada bloco de diálogos em *Auto do Frade* seria um pequeno *romance*.

Ainda assim, apesar de encaixar-se nessa tradição culta de *romances novos*, não será possível negar o apelo popular que o emprego da forma *romance* transmite nesse *auto* cabralino. O fato de ser um “poema para vozes”, como o subtítulo sugere, isto é, a presença de diversos personagens que, por meio da interlocução, compõem uma narrativa indica uma coletividade semelhante àquela responsável pela perpetuação oral dos *romances tradicionais*. O filólogo e folclorista espanhol Ramón Menéndez Pidal (1869 — 1968) escreveu que:

El trabajo tradicional es una continua selección, comenzando por la selección inicial, cuando el gusto popular escoge entre muchos un canto, lo aprende y lo repite, sintiendo en él algo propio. Después, al repetirlo, va eliminando del texto primitivo las partes poco afortunadas; tal vez añade algún rasgo que estima necesario; y en esta busca de sencillez y viveza, el romance gana una esencial intensidad.¹⁰¹

Conotativamente, Menéndez Pidal ilumina o que poderia ser uma particularidade de *Auto do Frade* — em especial, quanto às falas da Gente —, que seria um processo de composição coletivo, dado ao longo do *auto*. O “canto” escolhido pelo povo seria, no caso, aquele que trata do perfil de Caneca e de seus momentos finais. No decorrer da narrativa, cada fala manifesta sua contribuição, apropriando-se desse canto de algum modo. São diversas as perspectivas acerca daquele frade condenado e de todo o espetáculo montado para silenciá-lo. É isso que dá vivacidade ao texto. Por esse ponto de vista, *Auto do Frade* seria, ficcionalmente, composto por uma autoria coletiva, presentificada no momento exato em que se lê o *auto*. Haveria, novamente, a exposição de um outro processo de composição, desta vez ligado à tradição popular.

Menéndez Pidal trata, também, de outro aspecto dos *romances tradicionais*: um caráter “épico-lírico” ou “lírico-épico”, dado por meio de uma visão intuitiva, instantânea e

101 PIDAL, Ramón Menéndez. “El estilo tradicional del romancero”. In.: *Historia y crítica de la literatura española*. Organização de Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1980, p. 265.

imediate, em contraposição ao que ele chama de “narração travada”. O uso de diálogos viria a serviço dessa rapidez pretendida, imprimindo ao *romance* um dramatismo que se ligaria ao seu já existente aspecto lírico: “La escena o situación presentada en los romances tradicionales no se narra objetiva y discursivamente, sino que se actualiza ante los ojos”. Esse caráter de presentificação dos *romances tradicionais*, provavelmente para escapar de uma monotonia que não condiz com a transmissão oral, mostrou-se como aliado no texto cabralino — feito todo de diálogos —, na medida em que vai ao encontro do caráter dramático que se quer imprimir.

Mais um elemento presente nos *autos tradicionais*, relacionado com essa intensidade marcante do gênero e que Cabral parece ter se apropriado muito bem, é o recurso narrativo *in media res*. Sobre isso, Menéndez Pidal diz que:

La principal diferencia entre la exposición épica y la épico-intuitiva consiste en que ésta, ejercitando la selección eliminadora, tiende a prescindir de preliminares, incidentes y desenlace, para destacar sólo una situación elegida, o una rápida serie de sucesos nucleares. Se entra en materia sin exponer antecedentes de la acción, *in media res* (...) ¹⁰²

Nesse ponto, *Auto do Frade* difere do *Romanceiro da Inconfidência*, na medida em que esta obra narra acontecimentos históricos ligados à região de Ouro Preto principiando por aquilo que marcou a sua fundação, enquanto que, naquela outra, o leitor tem contato, predominantemente, com os momentos finais de Frei Caneca, sem saber dos muitos detalhes que ocasionaram a sua execução. Essa maior intensidade de *Auto do Frade*, além de se vincular a uma exigência dramática, reforça um lado popular do texto, fruto dos *romances tradicionais*.

Auto do Frade, tal qual um *Romancero Gitano* (1928), de Federico García Lorca, embora possa ser enquadrado em um fazer poético culto, por conter elementos formais do *romance novo*, não perde de vista a matriz popular do gênero. E construir um *auto* estruturado pelo *romance ibérico* pode ser encarado como um movimento duplo de imprimir ao texto uma forte carga popular. Cabral aparentou ter encontrado duas formas ideais para exercer sua dramaturgia. Afinal, *Auto do Frade* representa apenas o ponto mais alto dessa apropriação da tradição ibérica em suas peças; esse exercício, ainda que diversamente em alguma medida, também fora realizado em *Morte e Vida Severina* e no planejamento de *A Casa de Farinha*, peça cabralina não finalizada pelo autor (e cuja

102 Ibid., p. 267.

abordagem ainda será feita neste capítulo).

3.3.3 Variações em torno de uma epígrafe

A epígrafe de *Auto do Frade* — “I salute you and I say I am not displeased I am not pleased, I am not pleased I am not displeased” — é da escritora norte-americana Gertrude Stein (1874 – 1946), extraída da *short piece* “Why Are There Whites To Console. A History In Three Parts” (1922), encontrada no livro *As Fine As Melanctha* (1954)¹⁰³. Embora seja uma menção realizada *en passant*, a densidade de seu significado permite que se amplie a visão acerca dessa obra de Cabral.

Gertrude Stein foi uma mulher bem à frente de seu tempo. Judia, filha de imigrantes alemães, com boa condição financeira, de consistente formação acadêmica, feminista e homossexual assumida, escapou à qualquer convenção determinada para uma mulher de sua época. A dedicação à literatura começou, de fato, aos 29 anos de idade; foi somente aos 51, porém, que uma editora interessou-se em publicá-la integralmente. Mesmo assim, sua obra ainda é pouco conhecida. A escrita obscura, quase impenetrável, muito provavelmente é uma das principais causas disso, senão a principal. Até o início da década de 1930, sua literatura experimentalista, influenciada pelo psicólogo norte-americano William James, pelas pinturas protocubistas ou cubistas de Cézanne, Picasso e Braque, e pelas técnicas cinematográficas, configurando um modernismo peculiar. Mas, com a publicação de *Autobiografia de Alice B. Toklas*, em 1933, escrita mais acessível do que vinha praticando até então, G. Stein atendeu a uma necessidade sua de ser amplamente conhecida. Obteve sucesso: a partir desse ano, a escritora tornou-se uma figura pública.

Somente na década de 1970, no entanto, em razão da efervescência dos estudos feministas, é que a obra da norte-americana passou a ser objeto de análises. Com isso, no início dos anos de 1980, cresce o reconhecimento da qualidade de sua escrita. Em 1984, Randa Dubnick publicou *The Structure Of Obscurity: Gertrude Stein, Language And Cubism*¹⁰⁴, um estudo, dos mais importantes da época, em que se relaciona a literatura de G. Stein à pintura. Na década de 1990, as biografias sobre a escritora contribuíram para

103 STEIN, Gertrude. “Why Are There Whites To Console. A History In Three Parts”. In.: *As Fine As Melanctha*. New Haven: Yale Univeristy Press/Londres: Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1954, pp. 198 a 218.

104 DUBNICK, Randa. *The Structure Of Obscurity: Gertrude Stein, Language And Cubism*. Urbana: University Illinois Press, 1984.

que o interesse por sua obra aumentasse ainda mais.

Cabral, enquanto escrevia *Auto do Frade*, estava atento ao contexto literário da época: escolheu, como epígrafe de sua peça, o fragmento de uma obra que apenas começava a ser, efetivamente, descoberta. E “Why Are There Whites To Console” foi publicado antes de G. Stein render-se à escrita convencional. O poeta pernambucano, em princípio, valorizou sua vertente mais rejeitada, aquela marcada pela inovação da linguagem, subversão da tradição, rompimento com as normas. Guardadas as devidas proporções, essa atitude de quebra de paradigmas condiz com o fazer cabralino. Mesmo assim, ainda é pertinente refletir sobre a opção de Cabral: por que, precisamente, aquela epígrafe para *Auto do Frade*?

Uma das técnicas que compõem o estilo da obra de G. Stein é a repetição. Não é raro encontrar em sua obra passagens como a seguinte, também retirada de “Why Are There Whites To Console”:

*How are you ever to crave cake.
How are you ever to disappear hear.
How are you to disappear.
How are you to disappear.
I do ask you how are you and how are you to disappear.
I ask you and I ask you how are you to disappear here.
I have not asked you how do you do how do you disappear here.
I have not asked you.
I have asked you how do you disappear.*¹⁰⁵

Além do jogo com a sonoridade das palavras, há frases que reincidentemente — por vezes, com algumas alterações. Para G. Stein, essa repetição é uma variação de ênfase. O canto de um pássaro nunca é o mesmo, ainda que a melodia soe a mesma. A escritora explora as diferenças sutis, as várias camadas que formam o real. Tenta representar linguisticamente o verdadeiro pensar, que está sempre em movimento. Isso deriva do conceito de “fluxo da consciência” formulado por William James, para quem o pensamento teria cinco características, duas delas cruciais para compreender a escrita experimental de G. Stein: o pensamento está sempre mudando e o pensamento é sensivelmente contínuo. Talvez essa seja a chave para que se leia a epígrafe de *Auto do Frade*. As duas proposições (separadas por uma vírgula) antagônicas dentro de si e entre si — “I am not displeased I am not pleased, I am not pleased I am not displeased” — expressariam, nesse sentido, um fluxo contínuo de pensamento, marcado

105 Ibid., p. 213.

por perspectivas que variam (ao ponto mesmo de tornarem-se contrárias).

É provável que uma tentativa de associação entre a obra de G. Stein e esse *auto* cabralino cause algum estranhamento. Afinal, a norte-americana investe em inovações radicais, ousadas, com um estilo muito distante, na prática, da escrita do pernambucano. Mas há de se ter em mente que, embora os fazeres de ambos sejam diversos, alguns princípios que os norteiam são semelhantes. Uma epígrafe não é mero ornamento: constitui parte essencial a se considerar para uma interpretação eficiente de determinada obra. O que é *Auto do Frade* senão uma peça que se constrói assentada sobre as variadas perspectivas de uma sociedade quanto a um homem condenado e seu ritual de execução? Não haveria nisso, também, a mesma preocupação steiniana com as sutilezas, com as pequenas variações — ou com as grandes contradições —, enfim, com o real representado vivamente, na sua verdadeira complexidade? Cabral, inclusive, opera, em seu prólogo, de forma muito semelhante à de G. Stein:

— *Dorme.*
 — *Dorme como se não fosse com ele.*
 — *Dorme como uma criança dorme.*
 — *Dorme como em pouco, morto, vai dormir.*
 (...)
 — *Dorme. No mais fundo do poço onde se dorme.*
 (...)
 — *Dorme fundo como um morto.*

Aqui, a técnica empregada enquadra-se nos moldes steinianos: as repetições com variações. O Provincial e o Carcereiro alternam-se em suas falas e formulam, pouco a pouco, por camadas, uma imagem do sono de Caneca. Além disso, também a sonoridade é explorada. Os versos carregam aliteraões em “m” e “n”, talvez na tentativa de que as nasalizaões da pronúncia forjem o ruído de um ressonar profundo. E as assonâncias fechadas em “o” simulam uma atmosfera soturna.

Outra passagem de “Why Are There Whites To Console”, que, a propósito, se localiza pouco antes daquela que é a epígrafe de *Auto do Frade*, presta à demonstração da semelhança formal entre a obra de G. Stein e o prólogo de Cabral, especialmente quanto ao ritmo:

A room.

A room is not noisy.

*A room has no dimensions if one comes in too soon.*¹⁰⁶

No capítulo “Dissolving The Frame”, do livro *The Composition Of Sense In Gertrude Stein's Landscape Writing*, a pesquisadora americana Linda Voris¹⁰⁷, ao abordar “Why Are There Whites To Console”, comenta que a inquietação desse texto, marcado por um fluxo incessante, um movimento sem quadro e perspectiva estável, alude a “Melanctha”, um dos contos que compõem o livro *Três Vidas* (1909) e no qual G. Stein, ao tentar romper com a narrativa linear convencional, dá início a uma experiência que irá radicalizar-se posteriormente em sua obra. A própria autora, em carta ao escritor norte-americano Sherwood Anderson (1876 – 1941), teria feito essa relação:

In a letter to Sherwood Anderson that she wrote from home in Paris in September, Stein described “Why are there whites to console” as “a sort of White Melanctha”. In *Melanctha*, one of the stories of *Three Lives* (1905), Stein explored how she might represent a character's fictive “wandering” by disrupting conventional linear narrative.¹⁰⁸

Em “Melanctha”, a perambulação da personagem que dá título ao conto representa a sua constante busca para “alcançar a sabedoria”¹⁰⁹. A crítica literária Flora Süssekind, em posfácio à edição da Cosac Naify para *Três Vidas*, sugere que essa perambulação também se dá em pensamento — “to wander” pode significar “devanear”¹¹⁰.

Linda Voris lança, ainda, a hipótese de que o título de “Why Are There Whites To Console” poderia ter sido inspirado na irmandade francesa dos *Pénitents Blancs*, formada no século XVI, perpetuadora de tradições medievais e cujas procissões religiosas possivelmente G. Stein e a sua companheira, Alice Toklas, presenciaram em suas viagens. E, nesse ponto, há de se atentar para uma significativa observação de Linda Voris: a palavra “procissão” surge na obra de G. Stein diversas vezes; e, sendo um ritual que se repete todo ano, mas sempre com variações, isso acontece porque a procissão seria um exemplo da insistência típica do estilo da norte-americana:

Or, perhaps the title refers obliquely to the brotherhood of *Pénitents Blancs*,

¹⁰⁶ Ibid., p. 214.

¹⁰⁷ VORIS, Linda. “Dissolving The Frame”. In.: *The Composition Of Sense In Gertrude Stein's Landscape Writing*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 141 a 176.

¹⁰⁸ Ibid., p. 143.

¹⁰⁹ STEIN, Gertrude. *Três Vidas*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 79.

¹¹⁰ Ibid., p. 208.

their religious processions that Stein and Toklas may have witnessed during their stay, and the many ancient churches known as *Chapelle des Pénitents Blancs* they many have seen in Les Baux, Avignon, Montpellier, or Vence. Driving their two Fords through the countryside of Provence, the friends made a small procession, and indeed the word “procession” recurs in Stein’s work during these years. No doubt, she was intrigued by the difference between the words “procession” and “succesion”. Insofar as a procession recreates an original event — the first procession of the Pénitents Blancs began with Henry III in 1585 — it is an example of Steinian insistence. The procession is enacted each year to celebrate the same occasion, but in recurring, it expresses the variation of repetition.¹¹¹

“Why are there whites to console”, segundo a síntese de Linda Voris, é uma longa narrativa não convencional baseada em uma excursão de carro feita em Provença, na França, por G. Stein, Alice Toklas, Janet Scudder, escultora americana, amiga das duas, que pretendia comprar uma casa na região, e Camille Lane, provavelmente amante de Janet. O texto, de fato, carrega sugestões de uma viagem de carro: há menções de ir e vir, de distâncias percorridas — “A mile a day”¹¹² — e de uma seguir depois da outra — “And in this way they apparently led the way”¹¹³. Provavelmente por isso, haja, no texto, um movimento incessante — talvez o retorno da perambulação de Melanctha? Mas essa jornada serviu, mais propriamente, como uma figura para tratar da progressão de uma narrativa, cujas partes — trama, personagens, ação e configuração —, que sempre trabalharam em conjunto no realismo do século XIX, ordenadas, direcionadas inequivocamente para uma meta, são desmanteladas por G. Stein. Linda Voris cita a crítica americana Ellen Berry:

Realism does not simply express the empiricist urge to assemble data exhaustively; it must assemble this data into a meaningful totality—hence the importance of closure in realist novels, the point at which all potential contradictions, all challenges to the possibility of constructing this totalized picture, are resolved.¹¹⁴

Para G. Stein, não é a meta que lhe interessa. O que a instiga enquanto escritora não é aonde o carro vai, mas como se dá o movimento desse carro, como suas partes funcionam. Nesse sentido, torna-se possível um entendimento do tipo de divisão que ocorre em “Why Are There Whites To Console”. Embora o subtítulo dessa obra indique que se trata de uma história de apenas três partes, a fragmentação efetiva do texto vai

111 Ibid., p. 143 e 144.

112 Ibid., 209.

113 Ibid., p. 215.

114 BERRY, Ellen. *Curved Thought And Textual Wandering: Gertrude Stein’s Postmodernism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

muito além disso: “Part 2”, “Part 2 and a quarter”, “Part 2 and a half”, “Part 2 and two thirds”, “Part 3”, “Part 3”, “Part 3” etc. Essa divisão não opera convencionalmente: cada parte é uma unidade autônoma e, apesar das numerações, não se trata de uma sequência definida; cada leitor a reordena da maneira que desejar.

Afora isso, Linda Voris destaca a atenção de G. Stein aos atos de fala, que seria um esforço para abstrair o funcionamento da narrativa — que, costumeiramente, relata uma história — sem, de fato, contar uma história. Grande parte da ação do texto consiste em declarações repetidas ou contraditórias que enfatizam esses atos de fala. O seguinte trecho é exemplo disso: “Now remember what I said I said I was talking to you”¹¹⁵. Também o é a própria passagem que compõe a epígrafe de *Auto do Frade*, mais precisamente quando se diz “I salute you and I say”. Se a história não está vinculada a um argumento coerente e singular, G. Stein pode explorar a gama de sentimentos que podem ser transmitidos pela vontade de relatar. Ela dispensou aquele narrador clássico que conta algo e fez com que a simples atividade de relatar compreendesse o texto.

Dito isso, torna-se importante frisar que, em “Why Are There Whites To Console”, não há enquadramento: G. Stein cria movimentos e interesses dinâmicos que não dependem do propósito narrativo. O sucesso da escritora nesse efeito dá-se pela variedade de sentimentos explorados. Essa conquista é ainda mais notável pelo fato de a narrativa basear-se em uma viagem na estrada, o que, em princípio, condicionaria uma progressão linear e convencional.

Além de a epígrafe de *Auto do Frade* simbolizar, pela contradição que carrega em um único enunciado, um fluxo contínuo com variação de perspectiva, tal como se observa na peça cabralina — não havemos de esquecer que se trata de um “poema para vozes”, e essas vozes são, muitas vezes, dissonantes —, ela é parte integrante de um texto que guarda alguns paralelos com *Auto do Frade*. Em primeiro lugar, pela possibilidade de ter sido parcialmente inspirado no ritual de uma procissão ou, antes, pelo simples fato de a palavra “procissão” surgir várias vezes na obra de G. Stein, com o que isso representava para a escritora norte-americana. Ora, Cabral repetiu a procissão de Frei Caneca, mas variou-a em seu significado. Em um indivíduo, o pensamento está sempre mudando, conforme conceitua William James, e o poeta pernambucano parece ter se valido dessa premissa por um ponto de vista coletivo e histórico. Em segundo lugar, porque, apesar de *Auto do Frade* conter um argumento claro, diferentemente de “Why Are There Whites To Console”, a relevância desse argumento, incluindo sua meta, seu desfecho, é menor do

115 Ibid., p. 198.

que o próprio movimento do texto, construído pelas vozes que ajudam a desenhar a caminhada de Caneca. G. Stein opera metadiscursivamente de forma a destacar o ato de fala, e Cabral trabalha de modo semelhante quando, em seu texto, faz sobressair a consciência dos personagens sobre a cerimônia a que assistem.

Acima de tudo, “Why Are There Whites To Console” e *Auto do Frade* transmitem uma noção de movimento contínuo, quase a perambulação de Melanctha. Não à toa giram em torno de uma viagem de carro ou de uma caminhada para a morte. Espacialmente, assim como não há enquadramento no texto de G. Stein, a peça cabralina também perde, parcialmente, as delimitações. Nas indicações de cenário há, por vezes, uma ideia de curso: “Da Cadeia à Igreja do Terço”, “Da Igreja do Terço ao Forte”. Mas, mais importante do que estar no espaço, esse movimento está nas ideias. E a epígrafe escolhida por Cabral logra expressar a fluidez dissonante dos pensamentos e interesses expressos nas vozes dos personagens do *auto*, refletindo o andamento humano, coletivo, que desordena a programação rígida do ritual.

3.3.4 Sob o sol inabitável de Sophia de Mello Breyner

Conta-se que, quando da morte de João Cabral, em 1999, a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 – 2004) teria se perguntado: “Será que ele vai achar o céu muito abstrato?”¹¹⁶. E a própria Sophia informa-nos, em entrevista, que, décadas antes, quando os dois poetas conheceram-se no provável ano de 1958, em Sevilha, na Plaza Mayor, Cabral disse-lhe algo próximo disto: “gosto muito de sua poesia, tem muito substantivo concreto”¹¹⁷. Essa admiração tornou-se mútua. Cabral exerceu forte influência sobre Sophia. E tanto a declaração que deu início a essa amizade quanto a suposta pergunta que sublinhou o fim que a morte lhe impôs dão a pista de uma das razões desse vínculo. O pendor para o concreto guiava as duas poéticas, embora, em Sophia, houvesse também uma dimensão religiosa, que ao ateísmo cabralino escapava.

Uma ou outra dedicatória já alcançava mensurar o afeto que havia entre os amigos. Quando organizou uma *Antologia* da própria obra, Sophia pediu que João Cabral assinasse o prefácio. Infelizmente, o poeta não conseguiu atender ao pedido. Mesmo assim, para reafirmar o diálogo que existia entre ambos, ela reproduziu na abertura da

116 Essa informação pode ser encontrada no texto de Alexandra Lucas Coelho, “Que diz Sophia um dia”, disponível em http://www.triplov.com/sophia/poemas/alexandra_coelho.htm (Acesso em 19 set. 2017).

117 Declaração feita em entrevista a José Almino, *Folha de S. Paulo*, 26 set. 1999.

antologia o poema que Cabral escreveu em sua homenagem, “O elogio da usina e de Sophia de Melo Breyner Andresen”. Como se não bastasse, enviou o livro ao amigo com a seguinte mensagem: “Para João Cabral de Melo, autor da poesia mais limpa que conheço e do poema feito até o fim. Da muito amiga Sophia”¹¹⁸. Anos depois, em um exemplar de *Auto do Frade*, obra em que os versos “sob o sol inabitável / que dirá Sofia um dia” cravariam na arte a intimidade entre os poetas, Cabral tem a sua vez: “Para a querida Sofia, admiração de Frei Caneca (como lerá/verá) e minha (como sabe), com o melhor abraço”¹¹⁹.

Numa das suas primeiras tentativas de compreender e se aproximar do núcleo da poética de Cabral, Sophia escreve, em abril de 1960, um pequeno ensaio, “A poesia de João Cabral de Melo Neto”, no qual procura sublinhar alguns traços da escrita cabralina: consciência, despojamento, exatidão, secura, densidade, agudeza. Um ano depois, quando a poeta portuguesa publica *O Cristo Cigano*, o diálogo intensifica-se. A própria origem do livro está em uma lenda que Cabral, tendo-a ouvido de um cigano espanhol, contou-lhe ainda em Sevilha, em uma igreja de Triana. O imaginário popular espanhol servira-se de uma narrativa para compreender a criação da escultura barroca de Francisco Antonio Ruiz Gijón (1653 – 1720), nomeada “Cristo de la Expiración” (1682), também conhecida por “El Cachorro”. Segundo ela, um escultor matou, a punhaladas, um cigano chamado Cachorro, para encontrar nessa morte a mesma expressão da dor de Cristo em seu martírio e imprimi-la em sua arte. Na obra de Sophia, a sexta de sua carreira poética, essa lenda é expressa, de acordo com os seus próprios termos, em “vários poemas soltos” dispostos “num só poema longo”, o que associa ainda mais a poeta à escrita cabralina, especialmente a vertente que abraça *Os Três Mal-Amados*, *O Rio*, *Morte e Vida Severina*, *Dois Parlamentos*, *Auto do Frade*. Para a portuguesa, o tema norteador é “o encontro com Cristo”, “com a pobreza, a miséria, a solidão, o abandono, o sofrimento, a agonia”. Note-se, nisso, que o concreto entrevisto pela materialidade da escultura — ou, antes, pela face do homem que a inspira — coexiste com a abstração cristã que se simboliza.

Mas tamanha afinidade ultrapassa uma predileção pela poética do concreto. Há também uma leitura de mão dupla. No poema que escolheu para abrir *O Cristo Cigano*, Sophia não só revela algo de si, como trata de explicitar uma adesão e uma compreensão

118 Pesquisa de Paola Poma e Augusto Massi para o livro, no prelo, *Sophia: singular, plural*, organização de Paola Poma. RJ: 7 Letras, 2017.

119 Idem.

crítica da poética de João Cabral:

A palavra faca
De uso universal
A tornou tão aguda
O poeta João Cabral
Que agora ela aparece
Azul e afiada
No gume do poema
Atravessando a história
Por João Cabral contada.¹²⁰

É visível que as duas vozes poéticas convergem, confundem-se e se penetram-se. Explorando ainda mais a fundo as ressonâncias dos dois últimos versos “Atravessando a história / por João Cabral contada”, como não pressentir que gravita na órbita desse longo poema a voz lírica e dramática de F. G. Lorca? E o que dizer de um outro poema de Sophia que também figura em *O Cristo Cigano*?

MORTE DO CIGANO

Branças as paredes viram como se mata
Viram o brilho fantástico da faca
A sua luz de relâmpago e a sua rapidez.¹²¹

Por outro lado, não podemos deixar de comentar “Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen”, que Cabral incluiu em *A Educação pela Pedra*. Quando, em seus versos, diz que, diferentemente do engenho banguê, “Sofia vai de ida e de volta”, o pernambucano também parece referenciar a si próprio. Quem nos indica isso, em uma formulação única, é a própria Sophia em seu ensaio: “Mas a sua técnica não é só a técnica dum desenhador. É também, na sua forma de tomar e retornar o tema, a técnica do compositor musical”.

O Cristo Cigano talvez resulte desse “desfazer-fazer-refazer”, já que leva a cabo, intelectualmente, a sequência da narração de uma história, nascida do povo, chegada aos ouvidos de certo cigano, transmitida a João Cabral e narrada a Sophia — que, então, dará início a um novo ciclo da lenda, agora pela via letrada. Esse tecido narrativo que se (des)enreda forja-o também o poeta pernambucano em *Auto do Frade*, na sucessão das vozes de seus personagens, que se entretecem sob a forma *romance*, ou, então, ao fazer

120 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Cristo Cigano*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 7.

121 Ibid., p. 27.

alusão à Sophia, pois, semelhantemente aos galos de seu “Tecendo a Manhã”, Cabral toma o canto de outro poeta, afina-o com o seu próprio diapasão e lança-o adiante. O diálogo reafirma uma relação de reciprocidade e de invenção poética. Após Sophia ter fixado em versos o que Cabral transmitira-lhe por meio de um relato oral, agora, anacronicamente, ele incorpora, ao *Auto do Frade*, “o sol inabitável” sophiniano, desentranhado de *Navegações* (1983):

VI

Navegavam sem o mapa que faziam

(Atrás deixando conluios e conversas
Intrigas surdas de bordéis e paços)

Os homens sábios tinham concluído
Que só podia haver o já sabido:
Para a frente era só o inavegável
Sob o clamor de um sol inabitável

Indecifrada escrita de outros astros
No silêncio das zonas nebulosas
Trémula a bússola tateava espaços
Depois surgiram as costas luminosas
Silêncios e palmares frescor ardente
E o brilho do visível frente a frente¹²²

Em viagem a Macau, para participar da comemoração do Dia de Camões, em 1977, aceitando o convite feito pelo Conselho da Revolução, Sophia, ainda no avião, avistou o mar, as ilhas e a costa do Vietnã, após o aviso feito ao microfone por um membro da tripulação a respeito do local que sobrevoavam. Os navegadores portugueses vieram-lhe à imaginação, não pelas descobertas em si, mas pelo ato de descobrir, pela experiência que os unia à poeta, pelo espanto em deparar-se com a beleza revelada aos olhos, que haveria de ser o mesmo. Era o princípio de tudo uma das ideias fixas de Sophia; nesse caso, concretizada pelo “primeiro olhar”, nas próprias palavras usadas por ela em nota agregada ao livro¹²³.

Dessa viagem, surgiu *Navegações*, dividido em três segmentos: o menor deles, “Lisboa”, de onde logo se parte para a viagem; “As Ilhas”, do qual nasce o verso posteriormente inserido em um dos monólogos do Frei Caneca cabralino; e “Deriva”, o desfecho. A segunda parte merece atenção aqui não só por conter o verso eleito por Cabral, mas pelo tema que evoca. Na obra de Sophia, as ilhas, por estarem isoladas em

122 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Navegações*. Lisboa: Caminho, 2004, p. 16.

123 Ibid., pp. 41 e 42.

meio às águas, remetem à ideia de tranquilidade, de serenidade, além da forte luz que as banha — “Clareza das ilhas que tanto busquei”¹²⁴. Em *Auto do Frade*, contrariando a célebre declaração do poeta inglês John Donne (1572 – 1631)¹²⁵, Frei Caneca, por seu alto grau de consciência, não é senão uma luminosa ilha que emerge de sua sociedade? Único personagem a pronunciar-se em monólogos e em heptassílabos, não seria isso uma marca formal de seu isolamento, sua singularidade? “Lavado e leve”, como descreve a Gente, ele caminha serenamente na sua mórbida procissão, iluminado por um “sol inabitável”, clareza imensa sob a qual, naquele momento, somente ele parece conseguir morada. E a ideia de descoberta, que Sophia também associa às ilhas, manifesta-se, em *Auto do Frade*, como o desvendamento de um mundo que, então, surge a Frei Caneca sob a forma de um real exato:

Andando nesse Recife
que me sobrar da vida,
sinto na sola dos pés
que as pedras estão mais vivas,
que as piso como descalço,
sinto as arestas e a fibra.¹²⁶

Em carta datada de 14 de fevereiro de 1963, João Cabral revela à Sophia o impacto que sentiu ao ler o ensaio “Arte Poética”, escrito e publicado por ela na revista *Távola Redonda*, em dezembro de 1962, o primeiro de uma série de cinco ensaios homônimos reunidos, posteriormente, no volume da *Obra poética*: “Devo dizer que me modificou completamente a ideia de artesanaria poética. Um dia, quando passe de vez minha atual crise neurótica (que me dá uma misantropia até epistolar), conversarei demoradamente com você. É um grande artigo”. No referido texto, Sophia compõe uma narrativa que exalta a clareza: “O sol é pesado e a luz leve. Caminho no passeio rente ao muro mas não caibo na sombra”. Próxima à “oficina escura do ferreiro”, uma “loja dos barros”, onde a poeta depara-se com várias ânforas, clara referência à Grécia, tão presente em sua poesia. No entanto, ainda que feitas do “barro que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar numa medida humana”, é naquele exato momento que se alcança a maior compreensão daquilo que é contemplado: “Talvez a arte de este tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar”. Essa

124 Ibid., p. 36.

125 Em “Meditation XVII”, do livro *Devotions Upon Emergent Occasions* (1624), John Donne afirma que “nenhum homem é uma ilha” (“no man is an island”).

126 Ibid., p. 492.

austeridade, Sophia a encontrou em Cabral, conforme afirma em seu outro ensaio: “A poesia de João Cabral é lúcida e rigorosa. E é uma ascese”. A ânfora admirada gera “um deslumbramento de estar no mundo”. Firma uma aliança entre a poeta e as coisas, ainda que seja uma ligação “ameaçada”.

Não se sabe se a conversa prometida por Cabral em sua carta, acerca do artigo de Sophia, deu-se de fato. É provável que sim. De qualquer forma, o Frei Caneca que o poeta constrói, por carregar o mesmo espírito que nos dá o “Arte Poética” de 1962, parece ser a resposta que, anos antes, a “misanthropia epistolar” impedira Cabral de escrever. O anacronismo criado em *Auto do Frade* pela citação de Sophia, uma manipulação da dimensão temporal, pela qual vozes inesperadas — como a do político brasileiro João Pessoa, do escultor romeno Brancusi, do pintor russo Malevitch — entram e saem de cena, não só representa um procedimento moderno embutido em um texto formalmente ligado à tradição, lembrando-nos de que entre o passado e o presente há uma profunda unidade, pois somos sempre uma corrente subterrânea atravessando a história, mas também expõe a fina sintonia entre os poetas.

Nos moldes da “Arte poética” de Sophia, à hora da morte, descortina-se para Frei Caneca uma beleza que o religa ao mundo, em uma retomada do que, cruamente, a palavra “religião” significa. Se as autoridades envolvidas em sua execução estão atentas ao cerimonial, à manutenção do poder que se dá pela aparência de uma força que apenas existe na ilusão que se cria ao povo, e o povo está atento ao que se lhe mostra, oscilante entre a crença e a libertação dessa ilusão, o carmelita retira por completo o véu que se interpunha entre o seu olhar e o mundo. Ocorre-lhe como que a *aletheia* dos gregos antigos, ao gosto sophiniano. Descobre, pela luz de sua consciência — a mesma que ilumina os poemas de Sophia e de Cabral —, um real que, quiçá um dia, estará, justamente, visível aos olhos de todos:

Debaixo dessa luz crua,
sob um sol que cai de cima
e é justo até com talvezes
e até mesmo todavias,
quem sabe um dia virá
uma civil geometria?¹²⁷

3.4 O processo criativo para *A Casa de Farinha*

Nessa abordagem da vertente cabralina de poemas longos, ficaria incompleto não mencionar um importante projeto do poeta. Em 2013, catorze anos após a morte de João Cabral, seus leitores foram presenteados com um material até então inédito: lançou-se, pela editora Objetiva, um livro contendo as anotações para a composição de *A Casa de Farinha*¹²⁸, que seria o terceiro *auto* de sua obra. Infelizmente, Cabral teve de nos deixar essa lacuna. Mas — como consolo —, por essa edição, pode-se acessar reproduções das páginas de seu fichário, ora manuscritas, ora datilografadas, ao que acompanham as transcrições cuidadosas da filha Inez Cabral, cujo desafio maior, provavelmente, foi decifrar a caligrafia do pai, enigmática conforme a cegueira, aos poucos, ia lhe tomando a vista. Se, por um lado, aos leitores foi negado o deleite de conhecer esse *auto* pronto, burilado pelo rigor da mão cabralina, por outro, a edição possibilita-nos saber, de perto, como se dava o processo de criação desse arquiteto das palavras; e descobrir, enfim, que a pedra bruta, em João Cabral, também é uma joia rara.

Foram longos anos maturando essa peça, até que, pouco antes de morrer, o poeta entregou à filha suas notas, avalizando qualquer destino escolhido para elas. As anotações começaram em setembro de 1966. Quatro meses antes que se encenou *Morte e Vida Severina* em Nancy, França. Não se há de descartar a possibilidade de a concepção de *A Casa de Farinha* ter surgido a partir de uma injeção de ânimo no poeta pela representação e premiação de seu *auto* de Natal. Tanto pode ser assim, que, em várias anotações, Cabral faz menção a *Morte e vida*: “como a Maria, no auto de natal”¹²⁹, “no mesmo sentido em que o encontro com a mulher na janela, o enterro no canavial e outros no Auto de Natal”¹³⁰, “usando a técnica do coro repetitivo de M. e V. S.”¹³¹, entre outros casos.

Auto do Frade, que parecia ser um ponto final de um determinado fazer, recebe, então, um reforço à tese de que Cabral empenhava-se em desenhar, em sua obra, uma vertente de poemas longos. O que o pernambucano pensa em realizar para *A Casa de Farinha* serve à compreensão desse texto de 1984, porque suas escritas ocorrem no mesmo período. É permitido ao leitor ver a experiência dentro do laboratório, agora pelo

128 MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

129 Ibid., p. 28.

130 Ibid., p. 72.

131 Ibid., p. 100.

ponto de vista da criação, não mais da tradução.

De início, o “engenheiro” deteve-se apenas no risco do texto, cercando-se do máximo de possibilidades. Anotou ideias sobre o enredo, a dramaticidade, os personagens, o desfecho, elaborou esquemas dialéticos, pesquisou sobre a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, a Sudene (haveria, em *A Casa de Farinha*, um personagem imaginário chamado Dr. Sudene), sobre o processo artesanal de fabrico da farinha de mandioca, estudou texto do diretor francês Pierre-Aimé Touchard a respeito da forma teatral etc. Mas, somente em outubro de 1985, começou, efetivamente, a escrever o *auto*. Talvez essa outra data também se justifique. No ano anterior, havia publicado seu *Auto do Frade*. *A Casa de Farinha* teve as estruturas erguidas no espaço entre duas outras peças cabralinas.

O *plot* giraria em torno das discussões de trabalhadores de uma casa de farinha na iminência de encerrar as atividades. As dúvidas sobre o destino exato de seu local de trabalho constituiriam a polêmica. O grande conflito dramático seria o choque entre o otimismo e o pessimismo, que abarcaria outro, indicado pelo próprio Cabral: saudosismo x futurismo (este último elemento sinalizado com um ponto de interrogação pelo poeta). Pode-se dizer que o segundo conflito se traduz no mesmo que já surgira em *O Rio*: tradição x modernidade.

Cabral mostrou astúcia em suas soluções dramáticas. Vincularia a psicologia dos personagens às suas funções no fabrico da farinha de mandioca. Enquanto as descascadoras otimistas deixam branca e bonita a raiz que lhes chega feia, as raladoras, pessimistas reduzem-na a pó. O prensador, quem espreme a massa branca até retirar-lhe o veneno, sintetizaria essas duas posições. Outro otimista surgiria: o quebrador, que desmancha e areja a massa reduzida pelo prensador, na intenção de melhorá-la. Mais um pessimista: o forneiro, que desidrata, destrói a água da mandioca por meio do calor. Os carregadores seriam neutros no início do *auto*, pois somente veiculariam notícias, mas, ao fim, sintetizariam as posições do quebrador e do forneiro. A variação dessas psicologias ficaria a cargo das nuances do otimismo e do pessimismo, que, nas descascadoras e raladoras, teriam um caráter infantil, contrariamente aos aspectos das visões do quebrador e do forneiro.

Em razão desses embates, Cabral decidiu chamar as cenas de *rounds*. Opostamente às discussões de *Morte e Vida Severina*, à suave tensão de suas conversas, deveria haver, em *A Casa de Farinha*, disputa entre os personagens. De um lado, a crença esperançosa no progresso resultante da venda da fábrica artesanal; do

outro, o olhar desconfiado de que as mudanças carregassem efetivas benesses. Mas o poeta evita tomar partido. Em sua justiça cabralina, preocupa-se com o equilíbrio das vitórias. Pensa na vantagem das pessimistas raladoras: “Com a entrada do prensador a discussão se complica, porque este, ao ser o personagem cético que desidrata a notícia inclina, de certo modo, a balança em favor das raladoras”¹³². Mas não se esquece de concedê-la, também, às otimistas raspadoras: “Os carregadores (entrando) dão uma versão otimista (...) é importante para que as raspadoras possam tripudiar sobre as raladoras”^{133 134}.

Cabral queria escrever uma peça de teatro e seu empenho estava sendo, de fato, direcionado para a excelência da forma usada. Ao tecer mais de uma possibilidade do esquema dialético que estruturaria os diálogos — o que, a propósito, lhe permitiria, inequivocamente, ressaltar os conflitos —, tentou antecipar-se sobre a eficácia de seu texto na encenação: “A¹³⁵ tem a vantagem de não fazer o prensador defender duas teorias diferentes, embora ligadas, o que seria difícil no palco”¹³⁶. Pela consciência de que, em *A Casa de Farinha*, a ação não seria possível, deixou claro, a si mesmo, que os discursos conflituosos é que supririam essa falta: “Mas sendo tudo nessa peça passado numa casa de farinha, com gente trabalhando, não é possível ação, propriamente. As cenas são os choques, as situações de choque que se armam, as discussões. As cenas se expressarão pelas palavras (...)”¹³⁷. O poeta sabia que essa nova empresa apresentava uma dificuldade que não houve em *Morte e Vida* (e também não haveria em *Auto do Frade*). A concentração de todo o enredo em um único lugar, o que difere do efeito de peregrinação da peça anterior, o fez refletir sobre as bases de sua dramaticidade: “A casa de farinha não tem a dramaticidade-viagem, fácil, do Auto de Natal”¹³⁸. Tudo isso sem esquecer-se da recepção do público que assistiria à peça: “porque a discussão que se segue será para interpretar o que foi dito, criando perplexidade no próprio espectador, que assim vai tendo seu interesse in crescendo”¹³⁹. Nem daquele que a leria: “cada cena numa folha”¹⁴⁰.

A Casa de Farinha, se tivesse logrado figurar na constelação da obra cabralina,

132 Ibid., p. 96.

133 Ibid., p. 96.

134 Os grifos de João Cabral em seu manuscrito foram respeitados nas transcrições realizadas neste trabalho.

135 “A” refere-se a uma das possibilidades de esquema dialético pensadas por João Cabral.

136 Ibid., p. 38.

137 Ibid., p. 72.

138 Ibid., p. 72.

139 Ibid., p. 98.

140 Ibid., p. 40.

provavelmente, seus estudiosos enquadrá-lo-iam como um texto de viés social. Somente pelo argumento da peça, as críticas ficam claras. Mas as próprias anotações do poeta, pinceladas por sarcasmo, deixam isso ainda em maior evidência: “Se minha intenção é gozar a gota d'água sudenesca, o novo caitetu (o soi-disant do progresso, que está virando lugar-comum) novas é melhor do que a solução final de derrubar o telheiro para fazer uma fábrica de banana sintética”¹⁴¹. A expressão “gozar a gota d'água sudenesca” reflete um posicionamento crítico de Cabral acerca da Sudene, criada anos antes, em 1959, já que, pelo que se entende de seu sentido, o alcance desse órgão não seria deveras eficaz no combate à pobreza da região Nordeste, tal como se preconizava, em forma de “lugar-comum”. Inclusive, mais adiante em suas anotações, o poeta escreve sem rodeios: “Botar o Dr. Sudene é importante (...) Foi bom botá-lo para eu poder gozar a Sudene”. E a “solução final” pensada por Cabral parece conter um quê de escárnio, pelo inusitado e mesmo despropositado da “fábrica de banana sintética”.

Acessar esse processo criativo de *A Casa de Farinha* não somente resulta na apreciação dos cálculos de um poeta-engenheiro, mas possibilita que suas outras peças também sejam, em certa medida, analisadas *ab ovo*. Cabral foi um poeta bastante metódico, mantinha paralelismos nas estratégias adotadas para a escrita de seus textos. Algumas das usadas nos outros dois *autos* podem ser explicitadas por meio do que o pernambucano planejou realizar em *A Casa de Farinha*.

Apesar da incompletude do seu terceiro *auto*, João Cabral nos deixou uma dramaturgia que se desenhava com traços firmes. Há uma grande beleza que une *Morte e Vida Severina*, *Auto do Frade* e *A Casa de Farinha*, resultado das técnicas privilegiadas pelo poeta. Uma destas reforça o sentido popular dos textos: trata-se de uma coletividade bem marcada, tecida por um discurso muito tramado. Diversas anotações de Cabral para *A Casa de Farinha* indicam isso: “tentar ver se é possível o choque dramático não individual mas em grupo”¹⁴², “essas discussões vão crescendo: a última é a mais tensa”¹⁴³, “cada gente 'acrescenta' o que o anterior disse”¹⁴⁴, “tentar um tipo de conflito dramático novo: sucedendo-se no tempo, sem bate-boca”¹⁴⁵. A palavra “ideograma”, usada pelo poeta, talvez seja a que melhor define esse caráter de construção conjunta:

141 Ibid., p. 34.

142 Ibid., p. 100.

143 Ibid., p. 28.

144 Ibid., p. 100.

145 Ibid., p. 100.

“cada grupo é um bloco, um ideograma”¹⁴⁶.

O Cabral dramaturgo parecia não abrir mão de uma quantidade grande de personagens. Antes, preferia adaptar-se a isso pensando em soluções teatrais: “elas são muitas e usarei a técnica de muitas pessoas falando, como 2 parlamentos”¹⁴⁷. Disso deriva o uso do coro, um aspecto que, em *Morte e Vida Severina*, já se insinua e que salta aos olhos em *Auto do Frade*. Mesmo assim, não quis perder a transição suave, o passo a passo que estrutura a formação de um conhecimento coletivo: “embora cada um possa dar uma notícia, a diferença deve ser pequena, entre as notícias que dão em cada entrada (usar as repetições); as variações maiores devem ser de entrada a entrada”¹⁴⁸. Em *Auto do Frade*, esse crescendo aos poucos é usado com fartura:

— *Ele nada diz, quando entende
o que foi a fuzilaria.
— Nada diz, mas sai da janela,
entra no quarto-santaria.
— Atira as flores para o lixo,
apaga as velas que ainda ardiam.
— Traz uma primeira braçada
dos santos que há tanto nutria.*¹⁴⁹

Há, nisso, ecos do poema “Tecendo a manhã”, de *A Educação pela Pedra*. Afinal, não se deve esquecer da tessitura gradual do cantar que inaugura o dia: “para que a manhã, desde uma teia tênue,/se vá tecendo entre todos os galos”. Na outra ponta desse processo todo, um “espectador que participaria, sem paixão, de um debate não instantâneo”. Cabral objetivava gerar, de forma não violenta, a reflexão de seu público.

Mas os monólogos não são dispensados em nenhum dos três *autos*. Ao contrário, servem como força de contraste (talvez em menor intensidade no caso de *Morte e Vida Severina*). Em *A Casa de Farinha*, esse tipo de discurso ficaria a cargo do forneiro, ao final da peça, o que seria condizente com sua personalidade: “deixar o forneiro livre para um monólogo final, sozinho (...) o que corresponde ao tipo de forneiro, cantor, despreocupado etc”¹⁵⁰. Assim como em *Auto do Frade*, em *A Casa de Farinha* o monólogo também estaria na boca do personagem alheio ao seu redor, destoante da maioria. Cabral avança ainda mais em suas anotações sobre a fala do forneiro: “o tema

146 Ibid., p. 100.

147 Ibid., p. 36.

148 Ibid., p. 106.

149 Ibid., pp. 512 e 513.

150 Ibid., p. 38.

do monólogo final dele é dizer que a consciência do problema é o importante e que, embora, desta vez, a coisa fique assim, da próxima aquela gente já estará escaldada, consciente”¹⁵¹. O poeta parece querer atribuir a lucidez maior justamente ao que se diz em forma de monólogo, não só em *A Casa de Farinha*, mas também em *Auto do Frade*. Valoriza-se a força do coletivo, mas não se despreza do poder do indivíduo.

Curiosamente, a oposição entre otimismo e pessimismo, que em *A Casa de Farinha* é eixo, muitas vezes esteve à tona pelas análises críticas de *Morte e Vida Severina*. Afinal, qual das duas opções seria um traço de seu desfecho? Aquilo que tematizaria o monólogo final do forneiro do *auto* inconcluso talvez indique um caminho, não só para a compreensão do *auto* de Natal, mas da ética que norteia a dramaturgia cabralina. Em suas três peças, há sempre um não saber que atravessa a rotina dos personagens populares. Severino desconhece seu destino em Recife, desconhece se o melhor é viver ou morrer; a Gente que assiste ao ritual de execução de Caneca vale-se muitas vezes de suposições, pois desconhece as razões do que vê, desconhece qual será o fim efetivo do cerimonial que presencia; os trabalhadores da casa de farinha desconhecem o fechamento do lugar onde trabalham, desconhecem o rumo deles mesmos. Os finais, no entanto, não são categóricos, nem para o bem, nem para o mal. Mais do que solucionar essas dúvidas, Cabral preocupa-se em iluminá-las — *donner à voir*. A tomada de consciência faz-se mais significativa do que um desfecho romantizado ou, por outro lado, sombrio. Acima de tudo, o poeta respeita a luta humana, o trabalho, a busca incessante. Realça a importância da verdadeira experiência que, mesmo penosa, dá ao homem um pouco mais de luz, fino raio de resistência.

151 Ibid., p. 70.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito que se faz de obsessão geralmente está acompanhado de um julgamento negativo. Na ciência ou na religião, quando em níveis extremados, ela costuma ser definida como desajuste indesejado, patológico ou demoníaco. Nas artes, se apresentada em dado limite, ela configura-se como estilo. Mas, ao ultrapassar a dose convencionalmente tida por certa, a obsessão passa a incomodar, a representar uma incapacidade de inovação. Talvez resquício do ideário romântico do século XIX, vivemos hoje, ao menos pela perspectiva artística, uma quase tirania da originalidade, do reinventar-se. Uma ideia tem sempre um prazo de vencimento.

Mas João Cabral encara isso de outra maneira: “A pessoa torna-se mais lúcida, mais criativa, mais capaz, se tem uma obsessão”¹⁵². Essa afirmação que o poeta faz ilustra muito bem o seu próprio perfil, fiel a um projeto de escrita até o fim da carreira. Não se trata, nesse caso, de uma obsessão irracional e estéril. Muito longe disso, sua obra, elaborada com paciência, exige do leitor a mesma virtude, para que, em meio às repetições, se descubram as finas variações, tempero que a torna ainda mais aprazível. À medida que o tempo passava, as ideias fixas de Cabral resultavam em um fazer cada vez mais apurado, firmado por uma bagagem que o poeta, atento, em seu caminho só fez crescer, cauteloso para que nada se perdesse no trajeto. O limite imposto pela obsessão era, ao pernambucano, o desafio necessário para o desenvolvimento de uma criatividade vigiada.

De todas as suas obsessões, queremos aqui destacar uma que talvez logre sintetizar o que quisemos expor com esta dissertação de mestrado. Em 1986, em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, disse-nos João Cabral:

Se você escrever uma poesia só requintada, você está privando uma grande parte dos brasileiros de ler poesia, e se você escrever somente para esse tipo de brasileiro com pouca cultura, ou analfabeto, você está privando o outro brasileiro culto de poesia também. Eu tinha impressão de que seria possível lutar, ou, por outro lado, escrever em duas frentes. Escrever para o leitor culto e para o leitor analfabeto.¹⁵³

Essa busca por acrescentar ao popular um toque de requinte não poderia ser mais conciliadora. O poeta, com sua preocupação democrática em não perder nem leitor humilde nem o mais favorecido socialmente, propôs uma literatura em que um palpasse o

152 ATHAYDE, Félix de. *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 112.

153 Ibid., p. 75.

universo do outro. Abriu-se caminho para que o “brasileiro com pouca cultura” pudesse acessar a sofisticação das camadas mais privilegiadas e para que o “culto de poesia” saltasse de sua torre de marfim para a realidade do povo. Em *Auto do Frade*, há uma grande expressão disso.

Vimos que, quando opta, em seu teatro poético, pelas formas *auto* e *romance*, Cabral recupera o popular. E esses dois gêneros atendiam muito bem ao projeto de um autor que, nordestino, queria valorizar a sua própria cultura e, ao mesmo tempo, resgatar a tradição ibérica, cujo um dos berços é o país pelo qual ele sempre declarou paixão, a Espanha. Encontrou, em Calderón de la Barca e em García Lorca — autores que traduziu para o português —, referências que o encorajaram a explorar ambos os gêneros. Deparou-se com uma base apropriada para imprimir por cima a sua própria marca.

Os *autos* representaram-lhe a possibilidade de uma obra artística pertencer ao espaço público, alcançando até o mais desfavorecido. Mas o poeta aproveitou-se do teor transcendente, sagrado, contido nesse gênero para, subvertendo-o, expor uma ética humanista, adensando com o pensar crítico o que antes era doutrinário, tornando complexo o que, via de regra, era categórico. Valendo-se de uma forma democrática, propôs que o público refletisse sobre a sua própria condição.

O uso do *romance*, por sua vez, encorpou ainda mais essa proposta, principalmente porque, em sua própria história, ele já concentra a união entre popular e erudito. Nascido da apropriação que o povo fazia dos *cantares de gesta*, esse gênero recebeu, posteriormente, o tratamento de autores cultos como Góngora. Já no século XX, um García Lorca ainda valorizava, em sua própria obra, essa tradição. Tal mescla, que se fez sentir nitidamente no trabalho com a forma, possibilitou a Cabral o enriquecimento de seu *auto*, agregando um elemento a um só tempo singelo e refinado, cuja variedade lhe permitia gerar sentidos.

Mas o requinte que o poeta quis infundir em *Auto do Frade* vai além do questionamento lançado ao público ou da exploração das nuances de uma forma poética. Também está na inserção do moderno, apontando discretamente para a novidade. Dentre esses casos, a epígrafe de Gertrude Stein e a menção anacrônica a Sophia Breyner.

Trabalho de um tecelão das palavras, como atesta o processo criativo para *A Casa de Farinha*, o teatro de João Cabral é fino e justo. Cada escolha, cada sílaba, cada rima, cada referência compõem uma trama eticamente governada. *Auto do Frade* é a síntese de uma obsessão frutífera por construir uma “civil geometria”, por contemplar o analfabeto e o erudito, a tese e a antítese de um mundo profundamente desigual.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “A poesia de João Cabral de Melo Neto”. *Encontro*, n. 28, ano 5, abr. 1960.

_____. *Geografia*. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *Navegações*. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *O Cristo Cigano*. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. *Poemas Escolhidos*. (org.) Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000. 2ª. Edição.

ARÊAS, Vilma. “Sophia: Clássica e anticlássica”, in: *Poemas Escolhidos*. (org.) Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 15 a 25.

ARRIGUCCI, Davi. “João Cabral: o trabalho de arte”, in: *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ATHAYDE, Félix de (org.). *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Biblioteca Nacional/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos Estudos Literários*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

AZEVEDO, Carlito. “Ideias fixas, ideias movediças”, prefácio à edição de *A escola das facas e Auto do frade*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

BALISTA, Lígia Rodrigues. *Auto e peregrinação: a metáfora da caminhada no “Auto da Alma” e em “Morte e vida severina”*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2012.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BARCA, Calderón de la. *Os mistérios da missa*. Tradução de João Cabral de Melo Neto. Coleção Universitária de Teatro, vol. 1, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

BERRY, Ellen. *Curved Thought And Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

BISOFFI, Rafael Augusto Bonin. *Dois romanceiros modernistas: alguns aspectos da recepção crítica do Romancero Gitano (1928), de Federico García Lorca, e do Romanceiro da Inconfidência (1953), de Cecília Meireles*. Monografia. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.

BOSI, Alfredo. "O Auto do frade: as vozes e a geometria" [1988], in: Céu, Inferno. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. 2ª edição.

BRAGA, H. M. *O sagrado e o profano em Morte e vida severina*. São Paulo: Zouk, 2002. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, n. 1, SP, mar. 1996.

CANDIDO, Antonio. "Poesia ao Norte", in: *Textos de intervenção*. (org.) Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2007.

CARONE, Modesto. "Severino e comendadores", in: *Os pobres na literatura brasileira*. (org.) Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Rocco Brasil, 2005.

CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. SP: Editora 34, 2011.

Colóquio/Letras. Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999), n. 157/158, Lisboa, jul.-dez. 2000.

CORREIA, Éverton Barbosa. *Um auto cabralino em suas vertentes*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2000.

COUTINHO, Edilberto. Auto do Frade, in: *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano I, nº 2, 1984.

DÍAZ-MAS, Paloma. "Prólogo". In ANÔNIMO. *Romancero*. Ed. Paloma Díaz-Mas. Barcelona: Crítica, 1994.

ELIOT, T. S.. *Crime na Catedral: peça em dois atos*. Trad. de Maria da Saudade Cortesão. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1957.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto* [1973]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001. 2ª edição.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. "Entre o teatro e a poesia", in: *O texto estranho*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GARRET, Almeida. *Romanceiro*. 2ª edição. Lisboa: Estampa, 1983. Volumes I, II e III.

HESSEL, L e READERS, G. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1972.

HUMBLÉ, Ph.. João Cabral de Melo Neto, traductor de Calderón de la Barca. Fragmentos

(Florianópolis), Florianópolis, v. 3, p. 145-150, 1990.

JUNQUEIRA, Ivan. "As vozes de Frei Caneca", in: *O encantador de serpentes*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

LAPESA, Rafael. "Tiempos verbales y modos narrativos en los cantares de gesta y en el romancero viejo". In: *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Org. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

LEITE, Sebastião Uchoa. "A máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto", in: *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. RJ: Topbooks, 1995.

LORCA, Federico García. *A sapateira prodigiosa*. Tradução de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Agir, 1951.

_____. La imagen poética de Don Luis de Góngora. In: _____. *Obra completa VI. Prosa, 1*. Madrid: Akal, 2008. pp. 236-259.

_____. *Romancero Gitano*. São Paulo: Hedra, 2011.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria. Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo neto*. São Paulo/Rio Grande do Norte: Nobel/Edusp/INL/Vitae/Governo do Estado do Rio Grande do Norte, 1987.

MARTINI, Maria de Lourdes. "O Teatro Barroco: O Grande Teatro do Mundo". In.: BARCA, Calderón de la. *O grande teatro do mundo*. Trad. de Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, pp. XI a XXII.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. comp., introd. e trad. Quinze poetas catalães. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, 2(4):38-9, fev. 1949. il. Bilingue.

MENENDEZ PIDAL, Ramón. *Estudios sobre el romancero*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

_____. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Org. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

_____. *Flor nueva de romances viejos*. 10ª edição. Madrid: ESPASA-CALPE, 1955.

MELO, Mário. *Frei Caneca*. Recife: Imprensa Oficial, 1933.

MELLO, Evaldo Cabral de (organização e introdução). *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

MEYER, Marlyse. "Morte na poesia, mortes severinas". In: *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. Org. José de Souza Martins. São Paulo: Hucitec, 1983.

NADAI, José Fulaneti de. *A voz alta de João Cabral*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1994.

NUNES, Benedito. "Morte e vida severina", in: *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

OLIVEIRA, Fernanda Ribeiro Queiroz de. *Canto e corte: a épica e o drama nas vozes de Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto*. Goiânia: Ed. da UFG, 2006.

OLIVEIRA, Rita Barbosa de. *Sophia: poema de mil faces transbordantes*. Manaus: Travessia, 2012.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *A "leitura" da leitura de Morte e vida severina – Auto de natal pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, na década de 60*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.

_____. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp, 2012.

PARKER, John. "Auto do Frade, de João Cabral de Melo Neto", in: *Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, nº 86, Lisboa, jul. 1985.

PEDRA, Nylcéa Thereza de Siqueira. *Um João caminha pela Espanha*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná (UFP), Curitiba, 2010.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

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

PEÑA, Margarita. *Alegoría y Auto Sacramental: El Divino Jasón, Pleito Matrimonial del Cuerpo y el Alma, de Pedro Calderón de la Barca*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1975, pp. 7 a 51.

PRADO, Décio de Almeida. "Morte e vida Severina", in: *Exercício Findo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 100.

PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa (Orgs.). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

SANTIAGO, Lenise dos Santos. *João Cabral de Melo Neto: a estética do avesso*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRGN), Natal, 2007.

SARAIVA, Arnaldo. “O *Auto do Frade* de João Cabral: a velha e a nova história”, in: *Literatura e História: actas do Colóquio Internacional*, editado por Maria de Fátima Marinho e Francisco Topa. Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto, Vol. II, 2004.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Frei Caneca: a voz silenciada” [Auto do Frade], in: João Cabral: uma fala só lâmina. SP: Cosac Naify, 2014.

_____. *João Cabral: uma fala só lâmina* [1985] São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. “Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto”, in: *A voz e a série*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: 7 Letras/UFMG, 1998.

SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

SHIGUEHARA, Alexandre Koji. *Ao longo do rio: João Cabral e três poemas do Capibaribe*. Ecidade, 2010.

SPINA, Segismundo. Introdução. In: VICENTE, Gil. *O Velho da Horta; Auto da Barca do Inferno; Farsa de Inês Pereira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

STEIN, Gertrude. *As Fine As Melanchta*. New Haven: Yale Univeristy Press/Londres: Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1954.

_____. *Três Vidas*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TAPIA, Nicolás Extremera [Universidade de Granada]. “Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo”, in: *O Marrare*, n. 15.

TAVARES, Maria Andresen de Sousa. “João Cabral de Melo Neto: razão e 'serventia das ideias fixas'”, in: *Colóquio/Letras*, n° 157/158, Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto [1920-1999], Lisboa, jul. 2000.

TEIXEIRA, M. V. *Aníbal Machado: um escritor em preparativos*. 2012. 313f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

UNAMUNO, Miguel. *Niebla*. Madri: Cátedra, 2012.

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

VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”, in: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

VORIS, Linda. “Dissolving The Frame”. In.: *The Composition Of Sense In Gertrude Stein's Landscape Writing*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 141 a 176.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. SP: Hucitec, 1997.

ANEXOS

Prefácio de João Cabral de Melo Neto à sua tradução da peça *A Sapateira Prodigiosa* (1951), de Federico García Lorca

(Transcrição realizada a partir da versão publicada na revista *Repertório* de 11 de novembro de 1959, editada pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia)

“LA ZAPATERA PRODIGIOSA” foi escrita em 1930, depois de “Mariana Pineda”, primeiro grande êxito de Federico García Lorca, e antes de “Bodas de Sangre”, primeira de suas peças a mostrar, perfeitamente cristalizada, a extraordinária fisionomia de sua obra teatral. A “Zapatera” tem, assim, enorme importância na história de Lorca como autor teatral: a importância de uma incursão no puramente dramático, realizada em busca de um equilíbrio que, mesmo em “Mariana Pineda”, era prejudicado por um texto por demais próximo do poema. Depois do exercício da “Zapatera”, peça em que o poético do poema raramente aparece, Lorca deve ter-se sentido apto a realizar o teatro maior que seu assassinato limitou a três obras (“Bodas de Sangre”, “Yerma”, “La Casa de Bernarda Alba”). Teatro, já então, poético e não mais poemático. Isto é, teatro em que a poesia é criada não através de poemas colocados no diálogo, mas através do comportamento dos personagens. Não significa isto que Lorca tenha passado a eliminar os poemas de seu teatro (a trilogia mostra exatamente o contrário). Significa que ele já não mais permitiria que os poemas de seu texto corrompessem a trama dramática de suas peças posteriores.

Farsa violenta, em 2 atos e 1 prólogo em prosa. Escrita em 1920, em Granada, “em amarga luta contra uma arte abstrata”, dela resultou “esta fábula quase vulgar — são palavras do próprio García Lorca — com a sua realidade sem véus”. 1ª representação, Teatro Espanhol, de Madri, em 1930, pela Companhia Margarita Xirgu. “O trabalho por mim imaginado — explicou, mais tarde, o poeta — era para uma versão de câmara, na qual a farsa teria adquirido maior intimidade, perdendo todas as suas perspectivas satíricas”. A verdadeira primeira representação da peça foi, entretanto, a de Buenos Aires, no grande Teatro Avenida, em 21 de novembro de 1933, com o acréscimo de canções dançadas, no estilo dos séculos XVIII e XIX, as quais deu extraordinário relevo a graça de Lola Membrives. A farsa pode ser considerada, no teatro de prosa, como equivalente de “O Chapéu de Três Bicos”, de Manuel de Falla, no balé. Explosão de graça popular — a história da sapateira jovem e sonhadora, inquieta, ao lado dum marido três vezes mais velho que ela, ao qual ela, contudo, permanece altivamente fiel — esta farsa de García Lorca se liga, diretamente, à grande tradição cômica espanhola dos “passos” de Lope de Rueda e dos entremezes cervantinos.

T

A SAPATEIRA PRODIGIOSA

DE- Garcia Lorca

Trad.: João Cabral de Melo

Neto

P R Ó L O G O

(Cortina cinza)(Aparece o autor. Entra apressado. Traz uma carta na mão)

O AUTOR - Respeitável público... (pausa) Não, respeitável público, não, público sómente. Não é que o autor não considere o público respeitável, muito pelo contrário. É que detrás desta palavra parece existir um sutil arrepio de medo e uma espécie de súplica ao auditório para que seja generoso para com a mímica dos autores e o artifício do engenho. O poeta não pede benevolência mas atenção, pois já ultrapassou há muito a barreira espinhosa do medo que os autores sentem da sala. É por causa desse medo absurdo e por ser o teatro muitas vezes uma indústria, que a poesia foge da cena e passa a buscar outros ambientes; aquêles, principalmente, onde ninguém se assusta de que uma árvore, por exemplo, se transforme numa bola de fumaça, ou de que três peixes, por amor de uma mão e de uma palavra, se convertam em três milhões de peixes para matar a fome de uma multidão. O autor preferiu colocar o exemplo dramático no ritmo vivo de uma sapateirinha popular. Ele pulsa em todos os momentos e anima a criatura poética que o autor vestiu de sapateira. E não se espante o público se a sapateira se torna violenta ou toma atitudes azedas. Pois ela luta sempre, luta com a realidade que a cerca e luta com a fantasia quando esta se faz realidade visível.

(Ouvem-se gritos da sapateira: Quero sair!)

O AUTOR - Já vou! Não se impaciente tanto para aparecer. Não é um vestido de cauda o que você vai usar. É um vestido roto, está ouvindo? um vestido de sapateira.

(Grito da sapateira, dentro: Quero sair! Silêncio!)(A cortina corre e surge o cenário, sob uma luz fraca).

O AUTOR - Também é assim o amanhecer de todos os dias sobre as cidades, e o público esquece o seu meio-mundo de sonho para ir ao mercado, como

2

agora nesta cena, você vem a sua casa, sapateirinha prodigiosa. (A luz vai aumentando). Pode começar. Você está chegando da rua. (Ouvem-se gritos de briga. Ao público-) Boa noite. (Tira a cartola que se ilumina por dentro com uma luz verde. O autor inclina-a e sai de dentro um jorro de água. O autor olha o público um tanto constrangido e se retira de costas, cheio de ironia). Os senhores me perdoem. (Sai).

P R I M E I R O A T O

(Casa do Sapateiro. Banqueta e ferramentas. Sala completamente branca. Grande janela e porta. O fôro é uma rua também branca com algumas portinhas e janelas em cinzento. À direita e à esquerda, portas. Toda a cena mostrará um ar de otimismo e exaltada alegria nos mais ínfimos detalhes. Uma suave luz alaranjada de meia-tarde invade a cena.

Ao levantar-se a cortina, a Sapateira entra da rua, furiosa, e se detém na porta. Usa vestido de um verde gritante e o cabelo penteado liso para trás, enfeitado com duas grandes rosas. Tem um ar selvagem e doce ao mesmo tempo).

SAPATEIRA - Cale a bôca, linguaruda, pedaço de mau caminho! Se não tivesse fugido para dentro de casa, garanto que a teria arrastado pelo chão, lagarta com pó de arroz! E digo isso para que me ouçam tôdas as que estão espiando por detrás das janelas. É melhor estar casada com um velho do que com um caolho como é o seu marido. E não quero mais conversa, nem com você nem com ninguém, com ninguém, com ninguém. (Entra, batendo a porta com fôrça). Eu já sabia que com êsse tipo de gente não se pode falar nem um segundo... mas a culpa é minha, minha, minha... eu devia era estar dentro de casa com... impossível acreditar, sim, com meu marido. Quem diria que eu, louca, de olhos negros, porque é preciso não esquecer o valor que isso tem, eu, com êste corpo e estas côres que tenho... quem me houvesse dito que haveria de me casar com... eu choraria de arrancar os cabelos. (Chora. Batem na porta). Quem é? (Não respondem e batem outra vez). Quem é? (furiosa)

MENINO - (amedrontado) - É de paz.

SAPATEIRA - (abrindo) É você (melosa e comovida)

MENINO - Sou eu, dona sapateirinha. A senhora está chorando?

SAPATEIRA - Não. É que um mosquito dêsses que fazem piiiiri me picou aqui neste olho.

MENINO - A senhora quer eu sople?

SAPATEIRA - Não precisa, meu filho, já passou... (acaricia-o) E que é que você veio fazer?

MENINO - Vim trazer este sapato de pelica, custou cinco duros, para seu marido concertar. É de minha irmã, daquela grande, que tem a pelc fina e usa dois laços na cintura. Ela tem dois laços, um para de dia e outro para de noite.

SAPATEIRA - Pode deixá-lo aí. Depois ele concerta.

MENINO - Minha mãe mandou dizer para ele ter muito cuidado e não dar muitas marteladas, porque a pelica é muito delicada... para que não se arrebente a pelica.

SAPATEIRA - Diga a sua mãe que meu marido sabe muito bem o que tem de fazer. Quem dera que ela soubesse temperar uma panela com louro e pimenta tão bem como meu marido sabe concertar um sapato.

MENINO - Não se zangue comigo, que eu não tenho culpa e todos os dias estudo muito bem minha lição.

SAPATEIRA - Meu filho! Meu benzinho! Não é com você. (beija-o) Tome este bonequinho, quer? Pode levá-lo.

MENINO - Vou levá-lo, sim, pois como sei que a senhora não terá nunca filhos...

SAPATEIRA - Quem disse isso?

MENINO - Um dia dêsses minha mãe estava dizendo: a sapateira não terá nunca filhos, e minhas irmãs riam, com a comadre Rafaela.

SAPATEIRA - Não terei filhos? Pois saibam que os poderei ter e muito mais lindos, e com mais estampa e mais brio que o de tôdas elas... porque sua mãe... é preciso que você saiba...

MENINO - Pode ficar com o bonequinho, não o quero mais!

SAPATEIRA - (reagindo) Não, não, pode guardá-lo meu filho... Não é nada com você!

(Pela esquerda, aparece o sapateiro. Veste uma

roupa de veludo com botões de prata, calças pe-
los joelhos e gravata encarnada. Dirige-se à
banqueta).

SAPATEIRA - Benza-o Deus!

MENINO - (assustado) Passem bem! Até a vesta! Que venha em boa hora!
Deo Gratias! (Sai correndo pela rua).

SAPATEIRA - Adeus, filhinho. Se eu tivesse estourado antes de nascer
não estaria agora com esta trabalhadeira e estas atribulações. Ai, di-
nheiro, dinheiro! sem mãos e sem olhos merecia ter ficado quem te in-
ventou.

SAPATEIRO - (da banqueta) Mulher, que é que você está dizendo?...

SAPATEIRA - Não é da sua conta.

SAPATEIRO - Nada é da minha conta, nunca. Já sei que tenho de aguentar
calado.

SAPATEIRA - Também muita coisa aguento eu... lembre-se de que tenho só
dezoito anos.

SAPATEIRO - E eu... cinquenta e três. Por isso me calo e não me zango
com você... Já sei disso muito bem...! Trabalho para você... e o resto
seja o que Deus quiser...

SAPATEIRA - (estava de costas para o marido. Agora volta-se e dirige-se
para ele, terna e comovida) - Isso não, meu bem... não diga isso!

SAPATEIRO - Mas, ah! se eu tivesse quarenta anos ou ao menos, quarenta
e cinco....! (golpeia furiosamente um sapato com o martelo).

SAPATEIRA - (picada) Então eu seria sua criada, não é isso o que você
quer dizer? Não vale a pena ser boa... E eu? Vai dizer que não sirvo
para nada?

SAPATEIRO - Mulher, tenha modos.

SAPATEIRA - É que minha pele fresca e minha cara não valem todos os di-
nheiros deste mundo?

SAPATEIRO - Mulher... os vizinhos podem ouvir!

SAPATEIRA - Maldita a hora, maldita a hora em que fui atrás do meu
compadre Manoel.

SAPATEIRO - Quer que vá buscar um refresquinho de limão?

SAPATEIRA - Ah, burra, burra, burra! (Dá golpes na própria testa). E

pensar em todos os bons pretendentes que já tive.

SAPATEIRO - (querendo ser agradável) Sei disso. É o que tôda a gente daqui diz.

SAPATEIRA - A gente daqui? Por tôdas as partes se sabe disso. Eu pude ter o que havia de melhor por estas várzeas. Mas o que mais me agradava era Emiliano... você não conheceu... Emiliano, que vinha montado num cavalo negro, com arreios cheios de borlas e espelinhos, Emiliano, que levava sempre uma varinha de vime na mão e esporas de cobre reluzente. E que capa êle usava no inverno!

SAPATEIRO - Eu também já tive uma dessas... são mesmo lindas essas capas.

SAPATEIRA - Você? Quem já viu uma coisa dessas... Mas... porque é que você gosta tanto de se enganar a si mesmo? Nenhum sapateiro, nunca, usou uma capa daquelas.

SAPATEIRO - Mas mulher, você não vê...?

SAPATEIRA - (interrompendo-o) Tive também outro pretendente... (O sapateiro golpeia fortemente o sapato). Este outro era meio grã-fino... teria uns dezoito anos, é o que se diz começar cedo! Dezoito anos! (o sapateiro se remexe inquieto).

SAPATEIRO - Também tive dezoito anos.

SAPATEIRA - Você? Você nunca teve na vida dezoito anos... Aquê! sim que os tinha. E me dizia umas coisas... Sabe...?

SAPATEIRO - (martelando furioso) Quer fazer o favor de calar a bôca? Você é minha mulher, queira ou não queira, e eu sou o marido. Você anda à mingua, sem ter nem onde cair morta. Porque me aceitou? Leviana, leviana, leviana!

SAPATEIRA - (levantando-se) - Cale-se! Não me obrigue a falar mais do que devo. Meta-se com seus negocios. Parece mentira! (Duas vizinhas de mantilha cruzam por detrás da janela, sorrindo) Quem diria, couro velho, que eu acabaria recebendo êste pagamento! Bata-me, se quiser, aí, atire o martelo!

SAPATEIRO - Ai, mulher... não faça escândalo, cuidado, que vem gente! Ai, meu Deus! (As duas vizinhas cruzam outra vez).

SAPATEIRA - E eu que me rebaixei. Burra, burra, burra! Maldito seja o compadre Manoel, malditos sejam os vizinhos, burra, burra, burra.

(Sai, dando golpes na própria cabeça).

SAPATEIRO - (contemplando-se num espelho e contando suas próprias rugas)
Uma, duas, três, quatro... e mil (guarda o espelho) Mas a verdade é que fiz por onde merecer esta vida. Senão, vamos a ver: porque me casei eu? Devia ter compreendido, depois de ler tantas novelas, que as mulheres agradam a todos os homens mas que os homens não agradam a todas as mulheres. E tão bem que eu vivia! Minha irmã, é minha irmã que tem a culpa, foi minha irmã quem insistiu: "Você vai ficar sózinho, você vai ficar abandonado", que sei mais! Daí veio minha ruína. O diabo carregue minha irmã, que em paz descanse! (Fora ouvem-se vozes) Que diabo é isso?

VISINHA ENCARNADA - (da janela e dando-se ar de importância. Acompanham na suas filhas, vestidas da mesma côr). Boa tarde.

SAPATEIRO - (coçando a cabeça) Boa tarde.

VISINHA - Diga a sua mulher que apareça. Meninas, vão parar de chorar? Diga-lhe que venha cá. Quero ver se na minha frente ela é tão valente como por detrás.

SAPATEIRO - Ah, vizinha de minha alma, não me faça escândalo, pelos cravos de Nosso Senhor! Que quer a senhora que eu faça? Compreenda minha situação. Toda minha vida tive medo de me casar... porque casar é coisa muito séria, e no fim da vida, vê a senhora o que me aconteceu.

VISINHA - Pobre homem! Teria sido muito melhor se se tivesse casado com gente de sua classe!... com uma destas meninas, por exemplo, ou com outras que há na vila...

SAPATEIRO - E minha casa não é uma casa. É uma bagunça!

VISINHA - É de cortar a alma! E pensar na boa sorte que o Senhor teve sempre na vida.

SAPATEIRO - (olhando, para ver se sua mulher aparece) Anteontem... cortou o presunto que tínhamos reservado para as Festas, e o comemos inteirinho. Ontem, passamos o dia todo com uma sopa de ovo e salsa. Bom, pois sómente porque protestei contra isso, me fez beber três copos seguidos de leite sem ferver.

VISINHA - Mas que fera!

SAPATEIRO - Pois é, vizinha de minha alma, e por isso eu agradeceria do coração se a senhora se fôsse embora.

VISINHA - Ah, se vivesse sua irmã. Aquela sên que era...

SAPATEIRO - Pois é... e aproveite para levar o sapato que já está concertado. (Pela porta da esquerda, aparece a sapateira que, por detrás da cortina, espia a cena sem ser vista.)

VISINHA - (coquete) Quanto me vai querer levar por êle?... Os tempos estão cada vez pior.

SAPATEIRO - O que quiser pagar.

VISINHA - (dando uma cotovelada nas filhas) Está bem duas pesetas?

SAPATEIRO - A senhora é quem sabe.

VISINHA - Está bem, pagarei uma...

SAPATEIRA - (saindo furiosa) Ladra! (As mulheres gritam e se assustam) Como tem a coragem de roubar êste homem desta maneira? (Ao marido) E você? Porque se deixa roubar assim? Entregue o sapato. Enquanto não pague dez pesetas, o sapato daqui não sai.

VISINHA - Víbora! Víbora!

SAPATEIRA - E muito cuidado com o que está dizendo!

FILHAS - Mãe, vamos embora, vamos embora, pelo amor de Deus!

VISINHA - O senhor está bem servido de mulher. Que tire bom proveito! (Vão-se rapidamente . O sapateiro fecha a janela e a porta.)

SAPATEIRO - Ouça-me um momento.

SAPATEIRA - (recordando) Víbora, víbora... que é, que é? que é que você quer dizer?

SAPATEIRO - Olhe aqui, minha filha. Tôda minha vida tive uma só preocupação: evitar escândalos (o sapateiro constantemente engole em sêco).

SAPATEIRA - Mas é que você tem coragem de me chamar escandalosa porque saí a defender seu dinheiro?

SAPATEIRO - Só lhe digo isto: sempre fugi de escândalos, mais do que lagarta foge da água fria.

SAPATEIRA - (rápida) Lagartas? Ai que nojo!

SAPATEIRO - (armado de paciência) Tenho sido provocado, tenho sido até insultado, e apesar de não ser nem um tiquinho assim de covarde, aguentei sempre tudo calado, só com medo de me ver rodeado de gente e levado prá cá e prá lá na boca de comadres e desocupados. De modo que... você já sabe. Falei claro? Esta é a última coisa que tenho a dizer.

SAPATEIRA - Mas vamos a ver: e eu? que é que tenho a ver com tudo isso? Me casei com você. Não tem sua casa limpa? Não come nas horas? Não usa colarinhos e punhos limpos, mais limpos do que a avó antigamente? Não usa seu relógio, tão bonito, e não sou eu quem dá corda nele todas as noites? que é que você quer mais? Porque comigo tudo, menos isso de me querer fazer de escrava. Quero sempre poder fazer a minha santa vontade.

SAPATEIRO - Não diga... três meses levamos de casados. Eu, sempre gostando de você, e você sempre, me deixando verde de vergonha. Será que não compreende que já não estou para brincadeiras?

SAPATEIRA - (séria e como se estivesse sonhando) Gostando de mim, gostando de mim... (brusca) Mas que diabo é isso de gostar de mim? que é gostar de alguém?

SAPATEIRO - Você pensa que não tenho olhos, mas engana-se. Sei o que você faz e o que deixa de fazer, e já estou cheio, até aqui!

SAPATEIRA - (feroz) - Pois a mim pouco importa que você esteja ou não até aqui, porque você não me importa um níquel, é bom que o saiba! (Chora)

SAPATEIRO - Será que não pode falar um pouquinho mais baixo?

SAPATEIRA - O que você merecia, por ser tão idiota, é que eu enchesse a rua toda de gritos.

SAPATEIRO - Felizmente, penso que isso vai acabar breve. Porque a verdade é que não sei como ainda tenho paciência.

SAPATEIRA - Hoje não comeremos... de maneira que, já sabes, trate de arranjar comida noutra lugar (a sapateira sai rapidamente, feito uma fúria).

SAPATEIRO - Amanhã (sorrindo), talvez amanhã, você tenha de ir arranjar comida noutra lugar, também. (Dirige-se ao tamborete).

(Pela porta central aparece o Alcaide. Está vestido de azul escuro, grande capa, e, na mão a vara de mando, rematada com cabo de prata. Fala devagar, dando-se importância).

ALCAIDE - Trabalhando?

SAPATEIRO - Trabalhando, seu Alcaide.

ALCAIDE - Bons negócios?

SAPATEIRO - O suficiente. (O sapateiro continua trabalhando. O Alcaide

olha com curiosidade para todos os lados.)

ALCAIDE - Não está sentindo-se bem?

SAPATEIRO - Não.

ALCAIDE - A mulher?

SAPATEIRO - A mulher!

ALCAIDE - (sentando-se) É nisso que dá casar-se com sua idade... Com sua idade já deve-se estar viuvo... no mínimo, de uma... Eu estou viuvo de quatro: Rosa, Manuela, Visitação e Henriqueta Gomes, que foi a última. Boas moças, tôdas elas, dadas à dança e à água limpa. Tôdas, sem exceção, experimentaram esta vara, e muitíssimas vezes. Em minha casa... em minha casa, coser e cantar.

SAPATEIRO - Pois o senhor já vê que vida a minha. Minha mulher... não gosta de mim. Pela janela conversa com todo o mundo. Até com Don Melro. E o meu sangue já está começando a ferver.

ALCAIDE - (rindo) - É que ela é uma mocinha alegre, isso é natural.

SAPATEIRO - Qual! Estou certo... creio que ela faz tudo isso para me atormentar. Porque, estou certíssimo... ela me odeia. No começo, pensei que a dominaria com meu geito bonachão e meus presentinhos: colares de coral, fitinhas, pentes de tartaruga... até mesmo umas ligas! Ela porém... sempre ela!

ALCAIDE - E você, sempre você, que diabo! Vamos, estou vendo e não posso compreender como um homem, o que se pode chamar um homem, não consegue meter no cós da calça não sómente uma mas oitenta fêmeas. Se sua mulher conversa com todo o mundo na janela, se sua mulher se põe azeda com você, é porque você mesmo quer, porque não tem pulso. Para as mulheres, apertos fortes na cintura, andar pisando duro e falar sempre de cima. E se mesmo com tudo isso atrevem-se a querer cantar de galo, então vara! não existe outro remédio. Rosa, Manuela, Visitação e Henriqueta Gomes, que foi a derradeira, podem contar desde a outra vida, se é que estão lá por acaso. *

SAPATEIRO - Mas o caso é que não tenho coragem de confessar a minha mulher uma certa coisa(olha com receio).

ALCAIDE - (autoritário) que é?

SAPATEIRO - Sei bem que é uma barbaridade... mas a verdade é que já não estou apaixonado por minha mulher.

10

ALCAIDE - que diabo!

SAPATEIRO - Sim senhor, que diabo!

ALCAIDE - Então, grandíssimo tratante, porque é que se casou?

SAPATEIRO - Aí é que está. Eu também não posso explicar. Minha irmã, é minha irmã quem tem a culpa. "Você vai ficar sózinho", "você vai ficar abandonado", que sei mais! Eu tinha uns cobrinhos, saúde, e disse comigo mesmo: pois lá vou eu! Ah, benditíssima solidão de antigamente. Diabos carreguem minha irmã, que em paz descanse!

ALCAIDE - Pois fizeste furor!

SAPATEIRO - Sim senhor, fiz furor... Agora, o caso é que não aguento mais. Eu não sabia o que era uma mulher... E o senhor... quatro! ... Eu não tenho mais idade para aguentar este rojão.

SAPATEIRA - (cantando dentro, forte) "Ai, rojão, rojão,
já se acabou o alvoroço,
vamos à confusão!"

SAPATEIRO - Já vê o senhor como é.

ALCAIDE - E que pensa fazer?

SAPATEIRO - Bater asas... e voar. (faz um gesto)

ALCAIDE - Está louco?

SAPATEIRO - (excitado) Aquela coisa de dizer: "sapateiroa teus sapatos" se acabou para mim. Sou um homem pacífico. Não estou acostumado a essa gritaria nem a andar na boca da gente.

ALCAIDE - (rindo-se) O melhor é pensar bem no que vai fazer. Você é bem capaz de fazer mesmo e não seja tolo. É uma pena que um homem como você não tenha o caráter que precisa ter.

(Pela porta da esquerda, aparece a Sapateira, pondo pó-de-arroz de uma caixinha cor-de-rosa, e limpando as sobancelhas).

SAPATEIRA - Boa tarde.

ALCAIDE - Boa tarde, (Ao sapateiro) Como linda, é lindíssima!

SAPATEIRO - O senhor acha?

ALCAIDE - Que rosas tão bem postas a senhora leva no cabelo! E como cheiram bem!

SAPATEIRA - Iguais tem o senhor nos balcões de sua casa.

11

ALCAIDE - Realmente. Aprecia as flores?

SAPATEIRA - Quem, eu? Ah, adoro! Até no telhado teria eu vasos com flores, se pudesse. Na porta... pelas paredes... Mas ele... êsse que está aí... não gosta. Claro, tódo o dia fazendo botas, que espera o senhor? (senta-se à janela). Boa tarde. (Olha a rua e coqueteia).

SAPATEIRO - Está vendo?

ALCAIDE - Um pouco estourada... mas é uma mulher lindíssima. E que cintura tão perfeita!

SAPATEIRO - É porque o senhor não a conhece.

ALCAIDE - Pssch! (saíndo magestosamente). Até amanhã! Vamos ver se se desanuvia essa cabeça. Passe bem, menina! Que pena... essa cintura! (Vai-se, olhando para a sapateira). Porque... afinal de contas! E só vendo que ondas tem na cabeleira! (Sai).

SAPATEIRO (cantando) - Se tua mãe tem um rei

o baralho possui quatro,
rei de ouros, rei de copas,
rei de paus e rei de espadas.

(A Sapateira apanha uma cadeira e sentada ainda à janela, começa a fazê-la girar).

SAPATEIRO --(apanhando outra cadeira, fazendo-a girar no sentido oposto)
Se você sabe que tenho esta superstição, e para mim é como se me dessem um tiro, porque insiste em fazer isso na minha frente?

SAPATEIRA - (largando a cadeira) que foi que fiz? Não digo que você não permite nem que eu me mexa?

SAPATEIRO - Já estou cansado de explicar... mas é inútil. (Vai se retirando do palco, mas a Sapateira recomeça a girar a cadeira e o Sapateiro volta correndo da porta e põe-se também a girar a sua cadeira.) Por que não me deixa ir embora, mulher?

SAPATEIRA - Jesus! mas se o que estou querendo é que você se vá embora...

SAPATEIRO - Então, deixe-me!

SAPATEIRA - Pois suma-se! (Ouve-se, do lado de fora, uma flauta com acompanhamento de violão, tocando uma polca antiga, com o ritmo cômica-mente marcado. A sapateira põe-se a marcar o compasso com a cabeça. O sapateiro desaparece pela esquerda).

12

SAPATEIRA - (cantando) - Lá-rá...lá-rá... Eu, sim, sempre gostei de flauta... Sempre tive mania pelas flautas... Chego quase a ter lágrimas nos olhos... que beleza! Lá-rá... lá-rá... Ouça... Gostaria que ele estivesse ouvindo... (Levanta-se e põe-se a dançar, como se estivesse presente um noivo imaginário). Ai, Emiliano, que fitinhas tão lindas estas do seu chapéu... Não, não... que fico encabuladinha... Mas José Maria, você não vê que nos estão espiando? Não, não... pegue um lenço, não quero que suje meu vestido. De você eu gosto, sim, de você--- Ah, sim!... amanhã, quero que traga o cabelo branco, aquele que é o meu predileto. (Ri. A música cessa). Que pouca sorte! Isso sim, é que é deixar a gente com água na boca... que...

(Na janela, aparece Don Melro, vestido de negro, sobrecasaca e calças pelo joelho. Fala com voz trêmula e move a cabeça como um boneco de arame).

MELRO - Chissssss!

SAPATEIRA - (sem olhar, e de costas para a janela) Pin, pin, pio, pio, pio.

MELRO - (aproximando-se mais) Chissssss! Sapateirinha alva, como o coração das amêndoas, mas amarguinha também. Sapateirinha... caníço de ouro iluminado... Sapateirinha, bela Carmen de meu coração.

SAPATEIRA - quanta coisa, don Melro. Sempre pensei que era impossível os pássaros falarem. Pois se anda revendo por aí um melro negro, negro e velho... saiba que não tenho tempo agora para ouvir sua cantoria... só mais tarde... pin, pin, pio, pio, pio.

MELRO - quando as sombras crepusculares invadam o mundo com seus tênues véus e a rua se encontre livre de transeuntes, então voltarei. (Toma rapé e espirra em cima do cogote da sapateira).

SAPATEIRA - (voltando-se) Aaaaa! (Com cara de nojo) Melhor que não volte indecente! Melro de arame, gancho de andieiro... Vá embora, vá embora... Mas já se viu! E que espirro! Diabo que o carregue! Mas que nojento!

(Detem-se diante da janela, o rapaz da faixa. Usa o chapéu tapando a cara e dá mostas de muito pensar.)

RAPAZ - Tomando fres co, sapateirinha?

SAPATEIRA - Da mesma forma que o senhor.

RAPAZ - Sempre sózinha... que pena!

SAPATEIRA - (zangada) Porque... pena?

RAPAZ - Uma mulher como a senhora, com êsse cabelo e êsse decote tão lindos!...

SAPATEIRA - (mais zangada) Muito bem... muito bem... mas porque pena?

RAPAZ - Porque a senhora é digna de estar pintada nos cartões postais... e não aqui, neste balcão acanhado.

SAPATEIRA - Sim?... Pois eu gosto muito de cartões postais, principalmente daqueles onde aparecem noivos que vão de viagem...

RAPAZ - Ah, sapateirinha, que calentura tenho! (Continuam conversando)

SAPATEIRO - (entrando e retrocedendo) Com todo o mundo e a estas horas! que dirão os que forem para a igreja acompanhar o rosário! que vão dizer no cassino! O que não me estarão chamando...! Devo estar mais do que sujeito em tôdas as casas! (A sapateira ri) Ai, meu Deus! Bem que tenho motivos para me ir embora! O que não estará contando a mulher do sacristão! E os padres da freguezia! que vão dizer os padres! Isso é que é o pior! (entra desesperado).

RAPAZ - Como quer que eu me expresse?... Gosto da senhora, gosto de ti como...

SAPATEIRA - Realmente isso de "gosto da senhora" "gosto de ti", para mim é como se me fizessem cócegas com uma pluma detrás da orelha. "Gosto de ti", "gosto de ti"...

RAPAZ - Quantas sementes tem o girassol?

SAPATEIRA - Vou lá saber!

RAPAZ - Pois tem tantas sementes quantos são os suspiros que dou cada minuto pela senhora... por ti... (Aproxima-se mais)

SAPATEIRA - Fique quieto! Eu o deixo falar porque me agrada e é bonito. Mas fica nisso, sabe? Teria graça!

RAPAZ - Mas assim não pode ser. Será que você tem outro compromisso?

SAPATEIRA - Olhe aqui, vá-se embora, sim?

RAPAZ - Daqui não me arredo, até que me diga que sim. Ai, minha sapateirinha, dê-me sua palavra. (Tenta abraçá-la).

SAPATEIRA - (fechando violentamente a janela). Mas que impertinente, que idiota!... Se o machuquei que se aguente!... Como se eu estivesse aqui

14

para conversa... Será que nesta terra não se pode falar com ninguém? Pelo que vejo, aqui só há os dois extremos. Ou monja ou pano de esfregar chão. Era o que faltava! (Fazendo que cheira alguma coisa no ar e pondo-se a correr). Ai minha comida que deixei no fogo! Ai mulher malvada!

(A luz vai desaparecendo. O sapateiro aparece, com uma grande capa e um embrulho de roupa na mão.)

SAPATEIRO - Ou sou outro homem ou não estou me conhecendo mais! Ah, minha casinha, ah, minha banquetazinha! Cera, pregos, pele de bezerro... Bem... (dirige-se para a porta e retrocede, pois dá de cara com duas beatas, bem no umbral).

BEATA 1ª - Espairecendo um pouco, não é?

BEATA 2ª - O senhor faz muito bem em espairecer!

SAPATEIRO (de mau humor) Boa noite!

BEATA 1ª - Passe bem, mestre.

BEATA 2ª - Passe bem, passe bem. (Vão-se)

SAPATEIRO - Espairecendo, sim... Pois não é que estavam espiando pelo buraco da fechadura? Bruxas, carrascas! E o ar insolente com que falaram! Está claro... se na vila não se fala de outra coisa! O diabo carregue minha irmã, que em paz descanse! Mas antes só que apontado com o dedo no meio da rua! (Sai rapidamente, deixando a porta aberta. Pela esquerda surge a Sapateira).

SAPATEIRA - A comida já está pronta... está ouvindo? (Avança para a porta da direita). Está ouvindo? Será que teve coragem de ir ao botequim deixando a porta aberta... e sem ter terminado aquelas botinas? Pois quando chegar vai ouvir! Desta vez, vai ouvir de verdade! que peste são os homens, que descarados e que... que... puxa! (Com um arrepio) Ai que friozinho está fazendo! (Põe-se a acender o candieiro. Da rua chega o ruído de chocalhos de rebanhos que regressam do campo. A sapateira vai para a janela). que beleza de rebanhos! a mim me deixam maluca as ovelhinhas. Veja, veja, aquela branca, tão pequemininha, que quase não sabe andar ainda. Ai! Mas aquela grandalhona antipática parece que faz questão de pisá-la e... nada... (Aos gritos) Seu pastor, ei, apalermado! Não vê que estão pisando a ovelhinha? (Pausa). Pois claro que me importa

(11)
pre

... Por que não hei-de me importar? Seu mal-educado!... E muito... (re-tira-se da janela) Mas, Senhor, onde se terá metido êsse homem apalermado? Pois se se demora mais dois minutos, começo a comer sózinha, que não preciso de ninguém... E pensar no ótimo jantar que preparei...! O cozido que é minha especialidade, com batatas da serra, dois pimentões verdes, pão branco, um pedacinho de toucinho; e de sobremesa, xarope de abóbora e casca de limão por cima... porque nisso de tratá-lo bem, a verdade é que o estou tratando a vela de libra! (Durante todo o monólogo dá mostras de grande atividade, movendo-se de um lado para outro, arrumando cadeiras, limpando o pavio do candieiro e tirando fiapos do próprio vestido).

MENINO - (na porta) Ainda está zangada?

SAPATEIRA - Belezinha da mamãe, onde vai?

MENINO - (ainda na porta) A senhora não ^{vai} brigar comigo, não é? Porque de minha mãe, que algumas vezes me bate, eu gosto vinte arroubas, mas da senhora gosto trinta e duas e meia...

SAPATEIRA - que gracinha! (Senta o menino no colo).

MENINO - Vim até cá para lhe dizer uma coisa que ninguém tem coragem de dizer. "Vai você," "vai você",... uns ficavam mandando os outros mas ninguém queria vir. Então, disseram: porque é que não mandam o garoto? ... porque era uma notícia que ninguém queria dar.

SAPATEIRA - Pois diga tudo depressa. Que aconteceu?

MENINO - Não se assuste que não é nada de morte.

SAPATEIRA - Vamos, diga!

MENINO - Olhe aqui, sapateirinha... (Pela janela entra uma borboleta e o menino saltando do colo da Sapateira põe-se a correr pela sala). Uma borboleta, uma borboleta... Tem um chapéu por aí?... É amarela, com pintas azuis e encarnadas... e, muitas mais...

SAPATEIRA - Mas meu benzinho... quer me dizer...

MENINO - (enérgico) Cale a bôca, ou fale baixinho... Não vê que está afugentando a borboleta? Aí! Me empreste seu lenço!

SAPATEIRA - (Já interessada na caçada) Tome.

MENINO - Psiu... Não pise com força.

SAPATEIRA - Você vai acabar fazendo com que ela escape.

MENINO - (Em voz baixa e como para encantar a borboleta, canta)-

Borboleta do ar
que linda que és,
borboleta do ar
dourada e verde.

Luz de candieiro,
borboleta do ar,
fica aí, aí, aí!

Não queres parar,
parar não queres.

Borboleta do ar
dourada e verde.

Luz de candieiro,
borboleta do ar,
fica aí, aí, aí!

Fica aí!

Borboleta, estás aí?

SAPATEIRA - (de brincadeira) Siiiiim.

MENINO - Não, assim não vale (a borboleta voa).

SAPATEIRA - Agora! Agora!

MENINO - Não queres parar? Será que ela não vai parar de voar?

SAPATEIRA - (correndo também pelo outro lado) Está fugindo, está fugindo! (O menino sai correndo pela porta, atrás da borboleta).

SAPATEIRA - (enérgica) Onde é que você vai?

MENINO - (lembrando-se) É verdade! (Rápido) Mas a culpa não é minha!

SAPATEIRA - Vamos! Quer dizer o que aconteceu? Vamos, diga!

MENINO - Pois, olhe... Seu marido, o sapateiro, foi embora para não mais voltar.

SAPATEIRA - (aterrada) O que?

MENINO - Isso mesmo. Foi o que ele contou lá em casa antes de tomar a diligência... eu mesmo vi... e pediu que contassem à senhora... e todo mundo já sabe...

SAPATEIRA - (sentando-se, aniquilada) Não é possível! Mas isso não é possível! Não posso acreditar!

SAPATEIRA - (levantando-se furiosa e batendo fortemente com o pé no chão)
E é assim que me paga. É assim que me paga? (O menino se refugia detrás da mesa).

MENINO - Seus grampos estão caindo!

SAPATEIRA - Que vai ser de mim, agora, sózinha neste mundo? Ai, ai, ai...
(O menino sai correndo. As janelas e as portas estão cheias de visinhos) -
Está bem, está bem, venham espiar, linguarudas, mexeriqueiras, metedigas... Tudo isso foi por culpa de vocês...

ALCAIDE - Olha aqui, melhor será calar a boca. Se seu marido foi embora, a culpa é sua, que não o queria... e isso não pode ser.

SAPATEIRA - Mas será que vocês querem saber mais do que eu? Eu gostava dêle, sim, ora se gostava dêle. Pretendentes bons e riquíssimos tive eu ... e nunca lhes dei o meu sim. Ai, pobrezinho de meu marido! Com que mentiras não devem ter enchido seus ouvidos!

SACRISTA - (entrando) Mulher, comporte-se.

SAPATEIRA - Não me conformo com isso! Não posso me conformar! Ai, ai!
(Pela porta começam a entrar visinhas vestidas de cores violentas, levando grandes copos de refresco. Giram, correm, entram e saem, com a rapidês e ritmo de um bailado, em volta da sapateira que está sentada, gritando. As grandes saias se abrem com os rodopios que fazem. Todas adotam atitudes cômicas de pena.)

VISINHA AMARELA - Um refresco.

VISINHA ENCARNADA - Um refresquinho.

VISINHA VERDE - É bom para o sangue.

VISINHA NEGRA - De limão.

VISINHA ROXA - De salsaparrilha.

VISINHA ENCARNADA - De hortelã é melhor.

VISINHA ROXA - Visinha.

VISINHA VERDE - Visinhazinha.

VISINHA NEGRA - Sapateira.

VISINHA ENCARNADA - Sapateirinha.

(Os visinhos armam grande algazarra. A sapateira chora aos gritos.)

S E G U N D O A T O

Mesma decoração. À esquerda, a banqueta de sapateiro, colocada como coisa sem uso. À direita, um balcão com garrafas e um alguidar onde a Sapateira lava os copos. A sapateira está por detrás do balcão. Usa um vestido encarnado gritante, com saia ampla e braços nus. Há na cena duas mesas. Numa delas está Dom Melro sentado, tomando um refresco. Na outra, o Rapaz-do-chapéu na cara.

A Sapateira está lavando, ativa, copos e cálices, quevai, depois colocando nas prateleiras. Aparece na porta o Rapaz-da-faixa e chapéu, do primeiro ato. Está triste, de braços caídos e olha com ternura a Sapateira. Se o ator exagera este tipo, o diretor de cena deve dar-lhe uma paulada na cabeça. Ninguém deve exagerar. A farsa exige sempre naturalidade. O autor já se encarregou de esboçar o tipo e o figurinista, de vesti-lo. Simplicidade. O Rapaz-da-faixa detém-se na porta. Dom Melro e o outro Rapaz voltam a cabeça e encaram-no. Esta é uma cena quase de cinema. Os olhares e a expressão do conjunto dão sua expressão. A Sapateira para de lavar e olha fixamente para o Rapaz-da-faixa. (Silêncio).

SAPATEIRA - Pode entrar.

R. DA FAIXA - Se a senhora insiste...

SAPATEIRA - Eu? Para mim tanto faz. Mas como o vi na porta...

R. DA FAIXA - Como queira. (Apoia-se no balcão. Entre dentes:) Este é outro a quem vou ter de...

SAPATEIRA - Que deseja tomar?

R. DA FAIXA - O que me recomendar.

SAPATEIRA - Então, rua!

R. DA FAIXA - Ah, meu Deus, como os tempos mudam!

SAPATEIRA - Não pense que vou chorar. Vamos! Que deseja tomar? Conhaque, café, refresco? Diga!

R. DA FAIXA - Refresco.

SAPATEIRA - Não me olhe tanto assim que acabo entornando o xarope.

DA FAIXA - É porque sinto que estou morrendo, ai! (Passam defronte da janela duas "majas" com imensos leques. Olham para dentro, benzem-se es-

candalizadas, tapam os olhos com os lenços e vão-se, com passos miudinhos)

SAPATEIRA - Sou refraco.

DA FAIXA - (olhando-a) Ai!

DO CHAPEU - (olhando para o chão) Ai!

HEIRO - (olhando para o teto) Ai! (A Sapateira dirige a cabeça para os três ais.)

SAPATEIRA - Ai, ai, ai! Mas isto aqui é um botequim ou um hospital? Intronetidos! Se não fôsse porque tenho de cavar a vida com êstes pequenos bicos, porque estou sózinha desde que meu maridinho de minha alma se foi embora por culpa de vocês todos, como seria possível suportar uma coisa desses? que é que vocês querem? Vou ter que botá-los todos no chão da rua.

HEIRO - Muito bem, é o melhor mesmo.

DO CHAPEU - Se abriu um botequim, tem de nos deixar ficar aqui todo o tempo que quisermos.

SAPATEIRA - (feroz) O que? Repita! (O rapaz-da-faixa começa a retirar-se e Dom Helro levanta-se sorridente, procurando dar a impressão de que é intimo da casa e que voltará depois).

DO CHAPEU - É isso mesmo o que disse.

SAPATEIRA - Pois se você diz isso, digo eu muito mais, e fique sabendo, e todos os da vila fiquem sabendo, que há quatro meses que meu marido foi embora, e não cederei nada a ninguém, nunca, porque uma mulher casada deve conhecer seu lugar, como manda a lei de Deus. E que ninguém me mete medo, ouviu? que eu nasci com o sangue de meu avô, que está na glória, que foi domador de cavalos e o que se pode chamar de homem. Decente sempre fui e serei. Dei minha palavra a meu marido. E será até a morte. (Dom Helro sai pela porta, rapidamente, fazendo sinais que indicam uma relação entre ele e a Sapateira).

DO CHAPEU - (levantando-se) Tenho tanta coragem que sou capaz de agarrar um touro pelos chifres, e obrigá-lo a enfiar a cabeça na areia, e depois comer os miolos crus, com êstes dentes que tenho, e garanto que não me fartaria nunca de morder. (Sai rapidamente e Dom Helro foge pela esquerda).

SAPATEIRA - (com as mãos na cabeça) Jesus, Jesus, Jesus e Jesus. (sen-

ta-se)

(Pela porta entra o menino. Dirige-se à Sapateira tapando-lhe os olhos).

MENINO - Adivinhe quem é.

SAPATEIRA - É o meu benzinho, o meu pastorzinho de Belém.

MENINO - Cá estou. (Beijam-se)

SAPATEIRA - Vens atrás da merenda?

MENINO - Se quiser me dar...

SAPATEIRA - Hoje tenho uma barra de chocolate.

MENINO - Tem mesmo? Por isso gosto tanto de vir a sua casa.

SAPATEIRA - (dando-lhe o chocolate) Interesseiro...

MENINO - Interesseiro? Vê este calombo que tenho no joelho?

SAPATEIRA - Onde? (Senta-se numa cadeira baixa e toma o menino no colo).

MENINO - Pois foi o Tuninho. Estava cantando... a modinha que fizeram para a senhora e eu lhe dei um tapa, e então ele me atirou uma pedra que, plaff! olhe...

SAPATEIRA - Está doendo muito?

MENINO - Agora não, mas na hora eu chorei.

SAPATEIRA - Não dê importância ao que a gente diz.

MENINO - Mas a modinha era muito indecente. Coisas feias que eu sei dizer, sabe? mas que não quero repetir.

SAPATEIRA - (rindo-se) Porque se repetir busco uma pimenta malagueta e deixo sua língua em carne viva. (riem)

MENINO - Porque é que põem na senhora a culpa de seu marido ter ido embora?

SAPATEIRA - São eles, eles que têm a culpa. São eles que me fazem desgraçada.

MENINO - (triste) É mesmo, Sapateirinha?

SAPATEIRA - Como gostava de me contemplar em seus olhos... quando o via chegar, montado no seu cavalo branco...

MENINO - (interrompendo-a) Ah, ah, ah! Está querendo me enganar. O senhor Sapateiro não tinha nenhum cavalo.

SAPATEIRA - Menino, tenha mais respeito. Tinha cavalo, sim, claro que já teve cavalo. É...é... que você ainda não tinha nascido.

MENINO - (passando-lhe a mão pela cara) Ah! É por isso.

SAPATEIRA - Pois bem... quando o conheci estava lavando roupa no riacho. Havia meio metro de água, e os seixos do fundo pareciam rir, rir, quando a água tremia. Ele chegou, com um traje negro bem ajustado, gravata encarnada de seda e quatro anéis de ouro, relumbrando como quatro sóis.

MENINO - Que lindo!

SAPATEIRA - Olhou-me e eu o olhei. Recostei-me na relva. Ainda me parece sentir no rosto aquela brisa tão fresquinha que descia das árvores. Ele parou o cavalo e a cauda do seu cavalo era branca; e tão comprida que quase tocava na água do riacho (A Sapateira está quase chorando. Começa-se a ouvir um canto longinquo). Fiquei tão perturbada que dois lencinhos assim, pequenininhos, fugiram na correnteza.

MENINO - Que graça!

SAPATEIRA - Então ele me disse... (O canto soa mais perto. Pausa). Chiss...!

MENINO - (levanta-se) A modinha!

SAPATEIRA - A modinha! (Pausa. Os dois escutam). Sabe a letra?

MENINO - (com a mão) Mais ou menos.

SAPATEIRA - Então cante, quero saber.

MENINO - Para que?

SAPATEIRA - Quero ver o que dizem.

MENINO - (cantando e marcando o compasso) Ouça então:

"A senhora Sapateira
quando fugiu seu marido
Abriu aquela taverna
onde se vão bem nascidos".

SAPATEIRA - Eles hão de me pagar!

MENINO - (marcando o compasso com a mão na mesa)

"quem te compra, Sapateira,
o pano de teus vestidos,
e essas blusas de cambráia
feitas com rendas de bilro."

22

"Como a corteja o Alcaide,
como a corteja Dom Helro!
Sapateira, Sapateira,
que sucesso, Sapateira!"

(A medida que se aproximam, as vozes fazem-se
mais distintas, com seu acompanhamento de pan-
deiros. A Sapateira apanha um pequeno "mantón
de manila" e coloca-o sobre os ombros).

MENINO - (assustado) Onde vai?

SAPATEIRA - Com tudo isso, vou ter que comprar um revólver! (A cantoria
se afasta. A Sapateira vai até a porta mas topa com o Alcaide que vem,
majestoso, batendo com a vara no chão.)

ALCAIDE - Quem atende?

SAPATEIRA - O demônio!

ALCAIDE - Mas, que é isso? que está acontecendo?

SAPATEIRA - O que o senhor já devia saber há muito tempo, o que o senhor
como alcaide não devia tolerar. O povo está cantando modinhas para mim,
os vizinhos, ficam na porta rindo, e como não tenho marido que me prote-
ja, saio à rua para me defender, já que nesta vila as autoridades são
umas pamonhas, zeros à esquerda, bonecos de pau.

MENINO - Isso mesmo!

ALCAIDE - (enérgico) Menino, menino, cale essa boca... Sabe o que acabo
de fazer? Pois meti na cadeia dois ou três dos que estavam cantando.

SAPATEIRA - Só vendo!

VOZ - (do lado de fora) Meniiiiinoooo!

MENINO - Minha mãe está chamando! (Corre até a janela). Já vou! Adeus.
Se quiser, posso emprestar o espadão grande que foi de meu avô, o que
estive na guerra. Eu não posso com ele, sabe? mas a senhora sim.

SAPATEIRA --(sorrindo) Está bem, pode trazer.

VOZ - (fora) Heeeeniiiiinoooo!

MENINO - (já na rua) que éééé?

ALCAIDE - Pelo que vejo, este menino sabido é a única pessoa a quem tra-
ta bem nesta vila.

SAPATEIRA - Será que esta gente não pode dizer uma só palavra sem ofen-

der... De que está rindo sua excelentíssima?

ALCAIDE - De vê-la tão formosa e mal aproveitada.

SAPATEIRA - Antes uma boa morte! (Serve-lhe um copo de vinho).

ALCAIDE - Que mundo incrível! Muitas mulheres tenho conhecido, mulheres como papoulas, como rosas de cheiro... Mulheres morenas com olhos pintados a tinta de fogo, mulheres com cabelos cheirando a jasmim e mãos sempre febris, mulheres cuja cintura se pode abarcar com êstes dois dedos... mas como você, como você, nenhuma... Anteontem estive toda a manhã doente só porque vi estendidas, secando, duas camisas suas, enfeitadas com lacinhos azuis; e era o mesmo que vê-la, sapateirinha de minha alma.

SAPATEIRA - (estourando furiosa) Cale essa boca, seu velho! é melhor calar. Com filhas moças e uma família tão grande, devia dar-se a respeito e não ser tão indecente e tão descarado dessa maneira.

ALCAIDE - Sou viuvo.

SAPATEIRA - E eu, casada.

ALCAIDE - Mas seu marido largou-a, e garanto que não voltará.

SAPATEIRA - Pois viverei como se tivesse marido.

ALCAIDE - Pois me consta, porque êle mesmo me disse, que não gostava de você nem um pouquinho assim.

SAPATEIRA - Pois me consta que suas quatro senhoras, que o diabo as carregue, achavam-no um cacete de marca.

ALCAIDE - (batendo no chão com a vara) Basta!

SAPATEIRA - (atirando um copo) Basta! (Pausa).

ALCAIDE - (entre dentes) Ah, se a pudesse agarrar de jeito, garanto que ela amansava!

SAPATEIRA - (brincalhona) Que estava dizendo?

ALCAIDE - Nada, estava só pensando... que se você fôsse mais ajuizada, já teria contado minha intenção de fazer uma escritura, diante do tabelião e tudo, fazendo presente de uma casa muito bonita, para você morar.

SAPATEIRA - E daí?

ALCAIDE - Com uma sala de visitas que custou cinco mil reais, com centros de mesa, com cortinas de brocado, com espelhos de corpo inteiro...

SAPATEIRA - E que mais?

ALCAIDE - (tenoresco) E essa casa tem uma cama com pássaros e aqueceras

de bronze na cabeceira, e um jardim com seis palmeiras, e um repuxo de água... e esta casa espera apenas, para sentir-se feliz, que uma pessoa que eu conheço queira ir morar em suas salas, onde estaria... (dirigindo-se à Sapateira) sabe? estaria igual que uma rainha!

SAPATEIRA - (brincalhona) Não estou acostumada a êsses luxos. Sente-se o senhor nas cadeiras da sala, meta-se na cama, contemple-se nos espelhos e ponha-se de boca aberta debaixo das palmeiras, à espera de que caiam as tâmaras, porque eu de sapateira não me arredo.

ALCAIDE - Nem eu de alcaide. Mas é bom que vá sabendo, que de tanto desprezilas, as coisas não vêm mais cedo. (Com intenção)

SAPATEIRA - E vá sabendo também que nem me agrada o senhor nem ninguém desta vila. O senhor já está velho de mais!

ALCAIDE - (indignado) Acabarei botando-a na cadeia.

SAPATEIRA - Pois atreva-se, para ver! (Ouve-se fora um toque de corneta floreado e muito cômico)

ALCAIDE - Que será?

SAPATEIRA - (alegre e de olhos escancarados). Fantoques! (Bate com as mãos nos joelhos. Pela janela cruzam duas mulheres).

VISINHA ENCARNADA - Fantoques!

VISINHA ROXA - Fantoques!

MENINO - (da janela) Será que traz macacos? Vamos!

SAPATEIRA - (Ao Alcaide) Vou fechar a porta!

MENINO - Estão-se encaminhando para cá.

SAPATEIRA - Mesmo? (Aproxima-se da porta).

MENINO - Veja!

(Pela porta aparece o Sapateiro disfarçado. Traz uma corneta e um grande cartaz enrolado no ombro. A gente o rodeia. A Sapateira fica aguardando e o menino salta pela janela e se agarra às saias dela.)

SAPATEIRO - Boa tarde.

SAPATEIRA - Boa tarde, seu fantocheiro.

SAPATEIRO - Pode-se descansar aqui?

SAPATEIRA - E beber, se quer.

ALCAIDE - Pode entrar, meu amigo, e pedir o que quiser, que eu pago. (Aos vizinhos) que é que vocês estão fazendo aí?

VISINHA ENCARNADA - Como estamos no meio da rua não podemos estar atrapalhando (O Sapateiro olha tudo dissimuladamente e coloca o cartaz enrolado em cima da mesa.)

SAPATEIRO - Deixe o povo olhar, seu Alcaide... penso que o senhor é o Alcaide... é com o povo que ganho minha vida.

MENINO - Onde já ouvi a voz desse sujeito? (Durante toda a cena o menino olhará com grande estranheza o Sapateiro). Comece logo a função! (Os vizinhos riem).

SAPATEIRO - Primeiro deixe eu tomar um copo de vinho.

SAPATEIRA - (alegre) E a função vai ser aqui em casa?

SAPATEIRO - Se me dá licença.

VISINHA ENCARNADA - Então, podemos entrar?

SAPATEIRA - (séria) Podem entrar. (Dá um copo ao Sapateiro).

VISINHA ENCARNADA - (sentando-se) Nos divertiremos um pouquinho. (O Alcaide se senta).

ALCAIDE - Está chegando de muito longe?

SAPATEIRO - De muitíssimo.

ALCAIDE - De Sevilha?

SAPATEIRO - Ponha mais léguas nisso.

ALCAIDE - De França?

SAPATEIRO - Ponha ainda mais léguas.

ALCAIDE - Da Inglaterra?

SAPATEIRO - Das Filipinas. (As vizinhas fazem gestos de admiração. A Sapateira está em êxtase.)

ALCAIDE - Será que viu os revoltosos?

SAPATEIRO - Tão de perto como os estou vendo agora.

MENINO - Como são eles?

SAPATEIRO - Intratáveis. Imaginem que quase todos eles são sapateiros. (Os vizinhos olham para a Sapateira).

SAPATEIRA - (queimada) E não há gente de outros ofícios?

SAPATEIRO - Absolutamente. Nas Filipinas, sapateiros.

SAPATEIRA - Então é porque nas Filipinas os sapateiros são idiotas, por-

que aqui nesta terra há sapateiros sabidos, e bastante sabidos.

VISINHA ENCARNADA - (aduladora) Tem toda razão.

SAPATEIRA - (brusca). Ninguém pediu seu palpite.

VISINHA ENCARNADA - Menina!

SAPATEIRO - (enérgico, interrompendo) que vinho estupendo! (Mais forte) que vinho estupendíssimo! (silêncio) Vinho de uvas negras, como a alma de certas mulheres que eu sei.

SAPATEIRA - Lá delas!

ALCAIDE - Chis! E em que consiste seu trabalho?

SAPATEIRO - (bebe o copo até o fim, estala a língua e olha para a Sapateira). Ah, é um trabalho de pouca aparência e de muitíssima ciência. Mostro a vida por dentro. As Aleluias contam a vida do sapateiro pacífico, e há também a história do Ferrabrás de Alexandria, a vida de Dom Diogo Correntes, as aventuras do belo Francisco Estevam e, sobretudo, a arte de botar o bridão na boca das mulheres tagarelas e respondonas.

SAPATEIRA - Tô das essas histórias sabia o pobrezinho do meu marido!

SAPATEIRO - que Deus o perdôe!

SAPATEIRA - Olhe aqui... (As vizinhas riem).

MENINO - Cale a boca!

ALCAIDE - (autoritário) Silêncio! São coisas, estas, que todo mundo devia conhecer. Pode começar, quando queira.

(O Sapateiro desenrola o cartaz no qual está pintada uma história de cego, dividida em pequenos quadros, pintados com cores violentas. Os vizinhos aproximam-se mais, e a Sapateira coloca o menino no colo.)

SAPATEIRO - Atenção.

MENINO - Ai, que lindo! (Abraça a Sapateira. Murmúrios).

SAPATEIRA - Preste bem atenção, porque talvez eu não compreenda tudo.

MENINO - Mais difícil do que a História sagrada não há de ser.

SAPATEIRO - Respeitável público. Ireis ouvir o romance verdadeiro e substancial da mulher rubicunda e do homenzinho de bom gênio, que vai servir de escarmento e exemplo a todas as gentes deste mundo (Em tom lúgubre) Aguçai os ouvidos e a inteligência (Os vizinhos estiram a cabeça e

algumas mulheres agarram as mãos)

MENINO - Ele não se parece, falando, com seu marido?

SAPATEIRA - A voz de meu marido era mais doce.

SAPATEIRO - Tudo pronto?

SAPATEIRA - Sinto um arrepio!

MENINO - Eu também.

SAPATEIRO - (mostrando no papel, com uma varinha).

Numa fazenda de Córdova

Entre jarales e adelfas

vivia certo seleiro

junto com sua seleira. (Expectativa)

Ela era mulher arisca.

Ele, homem de paciência,

ela andava pelos vinte,

ele dobrara os cinquenta.

Deus meu! Como discutiam!

Aqui podeis ver a fera

zombando de seu marido

assim, de feia maneira.

(Está pintada no papel uma mulher que olha de
maneira infantil e importuna).

SAPATEIRA - Que mulher ordinária! (Murmúrios)

SAPATEIRO -

Cabelos de imperatriz

possuía aquela seleira,

tinha um pele tão clara

como as águas de Lucena.

Quando agitava o vestido

em tempo de primavera

sua roupa rescendia

a limão e a alfazema.

Ai que limão, limão

dessa limoeira!

que apetitosa

que era aquela seleira! (Os vizinhos riem).

28

Vêde como a cortejavam
 moços de boa aparência,
 em cavalos reluzentes
 cheios de borlas de seda.
 Defronte de sua porta
 desfilava a melhor gente
 fazendo brilhar o ouro
 de relógios e correntes.
 A conversa dêles todos
 ouvia aquela seleira
 e êles faziam dansar
 seus cavalos na soleira.
 Elegante e bem penteada,
 ei-la aqui como conversa,
 enquanto o pobre marido
 trabalha duro na mesa.

(Muito dramático e cruzando as mãos)

Espôso velho e decente
 casado com jovem terna,
 te furta êste cavaleiro
 em tua mesma soleira.

(A Sapateira que esteve dando suspiros, começa a chorar).

SAPATEIRO - (voltando-se) que é que há?

ALCAIDE - Mas menina! (Dá com a vara)

VISINHA ENCARNADA - Sempre chora quem tem por que calar!

VISINHA ROXA - Pode continuar! (Os vizinhos murmuram e vão baixinho)

SAPATEIRA - É que me dá muita pena e não posso conter, compreende? não me posso conter. (Chora querendo não chorar, soluçando de maneira engraçadíssima).

ALCAIDE - Caluda!

MENINO - vê?

SAPATEIRO - Façam o favor de não me interromper! Logo se vê que não são os senhores que têm de dizer a história tôda de cor!

MENINO - (suspirando) É mesmo!

SAPATEIRO - (de mau humor)

Na manhã de uma segunda,
aí pelas onze e meia,
quando o sol deixa sem sombra
os arbustos dos canteiros,
quando dança com a brisa
a mangerona da serra,
estava regando os goivos
aquela arisca seleira.

Chegou o amigo trotando
em sua égua cordovesa
e lhe disse entre suspiros:

- Menina, se tu quiseses
jantaremos os dois juntos
amanhã em tua mesa.
- Que farás de meu marido?
- Ele nunca vai saber.
- Que pensas fazer? - Matá-lo.
- É agil, talvez te vença.
Tens um revólver? - Melhor!
com navalha de barbeiro!
- Corta muito? - Mais que o frio
e a lâmina está perfeita.
- Não é mentira? - Dar-lhe-ei
dez punhaladas certeiras
com esta distribuição
que me parece estupenda:
quatro na região lombar,
mais uma na mama esquerda,
outra no mesmo lugar,
duas em cada cadeira.
- E quando o pensas matar?
- Esta noite, quando chegue
trazendo couros e crinas

pela curva da represa.

(Após este último verso e com toda rapidês, ouve-se fora da cena um grito angustiado e fortíssimo. Os vizinhos se levantam. Outro grito mais próximo. Caem das mãos do Sapateiro o cartaz e a varinha. To-põe-se a tremer, comicamente).

VISINHA NEGRA - (da janela) Já puxaram dos punhais!

SAPATEIRA - Ai, meu Deus!

VISINHA ENCARNADA - Virgem Santíssima!

SAPATEIRO - Que escândalo!

VISINHA NEGRA - Eles se estão matando! Se estão cosendo a punhaladas por culpa desta mulher! (Aponta para a Sapateira).

ALCAIDE - (nervoso) Vamos lá ver!

MENINO - Tenho muito medo!

VISINHA VERDE - Acudam! Acudam! (Vão saindo).

VOZ - (fora) Por causa dessa ordinária!

SAPATEIRO - Não posso tolerar isso! Não posso tolerá-lo! (Com as mãos na cabeça corre pela cena. Vão saindo rapidamente todos, entre ais e olhares de ódio na direção da sapateira. Esta fecha rapidamente a janela e a porta.)

SAPATEIRA - Viu quanta infâmia? Juro pelo sangue preciosíssimo de nosso pai Jesus Cristo que estou inocente. Ai! Que terá acontecido?... Veja, veja como estou tremendo (Mostra-lhe as mãos). Parece que as mãos querem fugir, sózinhas.

SAPATEIRO - Calma, menina. Será que seu marido está lá fora?

SAPATEIRA - (começando a chorar) - Meu marido? Ai, meu senhor!

SAPATEIRO - Que aconteceu com seu marido?

SAPATEIRA - Meu marido me largou, por culpa de toda essa gente, e agora estou sózinha, sem o apóio de ninguém.

SAPATEIRO - Pobrezinha!

SAPATEIRA - E eu que estava tanto d'ele! Adorava-o!

SAPATEIRO - (com um impulso) Isso não é verdade!

SAPATEIRA - (parando rapidamente de chorar) que está dizendo?

SAPATEIRO - Digo que é uma coisa tão... inconcebível que... parece não ser verdade. (Perturbado).

SAPATEIRA - O senhor tem tãda razão, mas desde que êle foi embora que não como, nem durmo, nem vivo. Porque êle era minha alegria, minha defesa.

SAPATEIRO - E mesmo assim, com a senhora gostando tanto dêle, teve coragem de abandoná-la? Pelo que vejo êsse seu marido não era lá muito inteligente.

SAPATEIRA - Faça o favor de meter a língua no bolso. Ninguém lhe pediu opinião .

SAPATEIRO - Desculpe, não queria...

SAPATEIRA - Ora se não era inteligente...

SAPATEIRO - (brincalhão) Mesmo?...

SAPATEIRA - (enérgica) Ora se... Não vê todos êsses romances e modinhas que o senhor anda cantando e contando por aí? Pois tudo isso é nada, comparado com o que êle sabia... êle sabia... três vezes mais!

SAPATEIRO - (sério) Não é possível.

SAPATEIRA - (enérgica) Quatro vezes mais!... Êle me recitava tôdas, na hora de dormir. Historietas antigas de que o senhor nem terá ouvido falar... (Terna) muitas me davam medo... mas êle me dizia: mas meu bem de minha alma, se tudo isso é brincadeira!...

SAPATEIRO - (indignado) Mentira!

SAPATEIRA - (admiradíssima) Ué? será que perdeu o juízo?

SAPATEIRO - Mentira!

SAPATEIRA - (indignada) Mas... que diabo é que o senhor está dizendo, seu fantocheiro do inferno?...

SAPATEIRO - (forte e de pé) que tinha tãda razão o seu marido. Essas histórias são tôdas de mentira, fantasia e nada mais. (Áspero)

SAPATEIRA - (Áspera) Naturalmente, meu senhor. Parece que o senhor me toma por louca varrida... mas não querer negar que essas histórias impressionam.

SAPATEIRO - Ah, isso já são outros quinhentos mil reis! Impressionam às almas impressionáveis.

SAPATEIRA - Todo mundo tem sentimentos.

SAPATEIRO - Segundo se veja a coisa. Conheci muita gente sem sentimentos. Na minha vila vivia uma mulher... em certa época, que tinha um

coração tão perverso que passava o dia na janela conversando com seus amigos, enquanto o pobre ^{do} marido batia sola da manhã à noite.

SAPATEIRA - (levantando-se e apanhando uma cadeira) É indireta contra mim?

SAPATEIRO - O que?

SAPATEIRA - Quero saber se é indireta, vá, diga! Tenha coragem!

SAPATEIRO - (humilde) Senhorita, que está dizendo? Se eu não a conheço! Se não a ofendi em nada, porque me trata dessa maneira? É uma sorte que eu tenho!... (quase chorando)

SAPATEIRA - Olhe aqui, meu senhor! Falei dessa maneira porque me estou sentindo sôbre brazas. Todo o mundo me ataca, todo o mundo me critica. Como que que não viva sempre de ponta, procurando qualquer ocasião para me defender? Estou sózinha, sou moça e vivo sómente de recordações...

(Chora)

SAPATEIRO - (Choroso) Entendo muito bem, jovem. Compreendo muito mais do que se possa imaginar, porque... sabe? com tôda classe de reservas... sua situação é... sim, não há dúvida, idêntica à minha.

SAPATEIRA - (intrigada) Será possível?

SAPATEIRO - (deixando-se cair sôbre a mesa) Fui... fui abandonado por minha mulher!

SAPATEIRA - Só enforcada!

SAPATEIRO - Ela vivia sonhando com um mundo que não era o meu. Era fantasiosa e mandona; gostava muito de conversar e de doces que eu não podia comprar; e finalmente num dia tempestuoso, em que a ventania era quase furacão, me abandonou para sempre.

SAPATEIRA - E que faz o senhor agora sôlto pelo mundo?

SAPATEIRO - Ando à procura dela, para perdoá-la e viver em sua companhia o que me resta de vida. Com minha idade já não se pode viver por essas hospedarias que existem por aí.

SAPATEIRA - (rápida) Tome um pouquinho de café bem quente. Depois de todo êsse bafafé lhe vai sentar muito bem. (Dirige-se ao balcão para servir o café, dando as costas para o Sapateiro).

SAPATEIRO - (benzendo-se exageradamente e arregalando os olhos) Benza-a Deus, cravininha encarnada.

SAPATEIRA - (Oferece-lhe a xícara. Fica com o pires na mão. O Sapateiro bebe com pequenos goles). Está bom?

SAPATEIRO - (meloso) Feito pela senhora...

SAPATEIRA - (sorridente) Muito obrigada.

SAPATEIRO - (no último gole) Ah, que inveja me dá seu marido!

SAPATEIRA - Porque?

SAPATEIRO - (galante) Porque teve a sorte de casar com a mulher mais linda da terra!

SAPATEIRA - O senhor tem cada coisa... (derretida)

SAPATEIRO - E a verdade é que estou contente por ter de ir embora... porque a senhora aqui sózinha... eu sózinho... a senhora tão linda e eu com minha língua solta... não sei como ainda não fiz certa insinuação...

SAPATEIRA - (reagindo) Mas, valha-me Deus, sai daí! que é que o senhor está pensando? Estou guardando meu coração inteiro para aquele que anda aí por esses mundos, que é para quem devo guardá-lo... meu marido!

SAPATEIRO - (contentíssimo, jogando o chapéu no chão) Assim é que deve ser! Assim é que devem ser as mulheres de verdade, assim mesmo!

SAPATEIRA - (um pouco brincalhona e surpreendida) Está me parecendo que o senhor anda um pouco... (toca com o dedo na testa)

SAPATEIRO - Talvez tenha razão. Mas saiba e entenda que não estou apaixonado de ninguém mais no mundo além de minha mulher, minha esposa ^{por} legítimo matrimônio.

SAPATEIRA - E eu, de meu marido, e de ninguém mais além de meu marido. Quantas vezes já repeti, e de maneira que até os surdos pudessem ouvir. (Com as mãos cruzadas). Ai meu sapateirinho de minha alma!

SAPATEIRO - (aparte) Ai minha sapateirinha de meu coração! (pancadas na porta).

SAPATEIRA - Jesus! Vive-se aqui num susto permanente. Quem é?

MENINO - Abra!

SAPATEIRA - Será possível? Como é que veio até aqui?

MENINO - Vim correndo para contar!

SAPATEIRA - Que aconteceu?

MENINO - Dois ou três rapazes se esfaquearam e estão botando a culpa para cima da senhora. Sai muito sangue das feridas. As mulheres foram pe-

dir ao juiz para expulsar a senhora da vila... E os homens queriam que o sacristão tocasse o sino, para juntar todo mundo e vir cantar aquelas modinhas... (O menino está sem fôlego e suado).

SAPATEIRA - (ao Sapateiro) Está vendo como é?

MENINO - A praça está cheia de grupos conversando..., até parece dia de feira... e todos estão contra a senhora!

SAPATEIRO --Canalhas! Tenho vontade de ir à rua defendê-la!

SAPATEIRA - Para que? Meterão o senhor na cadeia. Eu é que tenho de fazer alguma coisa... Eles vão ver...

MENINO - Da janela do quarto pode-se ver a confusão lá na praça.

SAPATEIRA - (rápida) Vamos, quero ver até onde vai a ruindade dessa gente. (sai rapidamente)

SAPATEIRO - Canalhas! Canalhas!... breve ajustarei contas com todos. Eles e hão-de me pagar... Ah, minha casinha, que calor mais agradável sai de tuas portas e janelas! ah, que horrendas hospedarias, que comida, que lençóis de algodão tão ásperos há por esses caminhos do mundo! E que imbecil por nunca ter suspeitado que minha mulher era de ouro puro, do melhor ouro da terra! Quase me vem vontade de chorar!

VISINHA ENCARNADA - (entrando rápida) Meu senhor!

VISINHA AMARELA - (rápida) Meu senhor!

VISINHA ENCARNADA - Saia depressa desta casa. O senhor é um homem decente e não deve ficar aqui.

VISINHA AMARELA - Essa mulher é uma fera, uma hiena.

VISINHA ENCARNADA - Uma mulher amaldiçoada, desgraça dos homens.

VISINHA AMARELA - Mas agora, ou ela se muda da vila ou a mandamos embora. Ela nos deixa loucas.

VISINHA ENCARNADA - Ainda hei-de vê-la morta.

VISINHA AMARELA - Amortalhada no caixão, com flôres no peito.

SAPATEIRO - (angustiado) Basta!

VISINHA ENCARNADA - Correu muito sangue.

VISINHA AMARELA - Não sobra na vila um só lenço branco.

VISINHA ENCARNADA - Dois homens como dois sóis.

VISINHA AMARELA - Cada um com um punhal cravado.

SAPATEIRO - (forte) Basta, já disse!

VISINHA ENCARNADA - E tudo por culpa dela.

VISINHA AMARELA - Dela, dela, dela.

VISINHA ENCARNADA - Estamos falando para seu bem.

VISINHA AMARELA - Não diga que não o avisamos a tempo!

SAPATEIRO - Grandíssimas embusteiras, mentirosas, amaldiçoadas! Vou arrastá-las pelo chão, pelos cabelos.

VISINHA ENCARNADA - (À outra) Também o conquistou!

VISINHA AMARELA - À custa de beijos, certamente!

SAPATEIRO - Vão para o diabo que os carregue! Víboras, embusteiras!

VISINHA NEGRA - (da janela) Comadre! Venha depressa! (sai correndo. As duas vizinhas fazem o mesmo).

VISINHA ENCARNADA - Outro que cai na arapuca.

VISINHA AMARELA - Outro!

SAPATEIRO - Carrascas! Amaldiçoadas! Vou botar lâminas gilete por dentro de seus sapatos! Não-de lembrar-se de mim!

MENINO - (entra rápido) Ainda agora um grupo de homens estava entrando na casa do Alcaide. Vou lá ver o que estão dizendo. (Sai correndo).

SAPATEIRO - (valente) Pois cá os espero, se têm coragem de vir. E com calma, que sou de família de cavalarianos que muitas vezes atravessaram a serra montados em cavalos em pelo.

SAPATEIRO - E sua coragem não acabará por fraquejar algum dia?

SAPATEIRA - Quem, como eu, está sustentada pelo amor e pela honradez não se rende jamais. Sou capaz de continuar assim até que fique branca toda a manta de minha cabeleira.

SAPATEIRO - (comovido, avançando para ela) Ai...

SAPATEIRA - Que tem o senhor?

SAPATEIRO - Estou emocionado.

SAPATEIRA - Olhe aqui, tenho toda a vila contra mim, a gente quer vir até aqui para me matar, e entretanto não sinto nenhum medo. Sei que se responde a um punhal com outro punhal, e a um cacete com outro cacete... mas quando de noite fecho esta porta e tenho de ir para a cama sózinha... dá-me uma tristeza... que tristeza! E vêm-me uma falta de ar!... Se a cômoda estala, um susto! Bate a chuva nos vidros da janela? Outro susto! Se sózinha me remexo e rangem as molas da cama, dois sustos! E tudo isso

não é senão o medo da solidão onde estão os fantasmas, que ainda não vi porque não quiz, mas que já viram minha mãe e minha avó e tôdas as mulheres de minha família que têm olhos na cara.

SAPATEIRO - E porque não muda de vida?

SAPATEIRA - Mas o senhor está louco? Que é que posso fazer? Para onde hei-de ir? Aqui estou e Deus é que manda (Fora e muito longe, ouvem-se murmurios e aplausos).

SAPATEIRO - Sinto muito, mas tenho que me pôr a caminho antes de que a noite caia. Quanto devo? (Apanha o cartaz).

SAPATEIRA - Nada.

SAPATEIRO - Faço questão.

SAPATEIRA - Uma mão lava a outra.

SAPATEIRO - Muito obrigado. (Triste, coloca o cartaz no ombro). Então, adeus... adeus para tôda a vida, porque na minha idade... (Está comovido)

SAPATEIRA - (reagindo) Preferia não me despedir assim. Vejo que sou muito mais alegre. (Em voz clara) Peço a Deus que o senhor encontre sua mulher, para que volte e viver com o conforto e a decência a que estava habituado. (Está comovida).

SAPATEIRO - O mesmo digo de seu marido. A senhora sabe como êsse mundo é pequeno. Pois que quer que lhe diga se por acaso encontro seu marido em minhas caminhadas?

SAPATEIRA - Diga-lhe que o adoro.

SAPATEIRO - (aproximando-se) E que mais?

SAPATEIRA - Que apesar de seus cinquenta e tantos anos, benditos cinquenta anos!, acho que êle é mais esbelto e garboso que todos os homens do mundo.

SAPATEIRO - Menina, que primor! Vejo que o estima tanto quanto eu a minha mulher!

SAPATEIRA - Muitíssimo mais!

SAPATEIRO - Não é possível. Sou como um cãozinho, e é minha mulher quem manda em tudo, mas... pode mandar! Tem mais sentimento que eu. (Está perto dela e como adorando-a).

SAPATEIRA - E não se esqueça de lhe dizer que o estou esperando, e cedo, porque o inverno vem aí e no inverno as noites são compridas demais.

SAPATEIRO - quer dizer que o receberia bem?

SAPATEIRA - Como se fôsse o rei e a rainha juntos.

SAPATEIRO - (tremendo) E se por acaso êle chegasse agora mesmo?

SAPATEIRA - Ficaria louca de alegria!

SAPATEIRO - Perdoaria sua loucura?

SAPATEIRA - Há quanto tempo já que o perdoei!

SAPATEIRO - Quer que êle apareça agora mesmo?

SAPATEIRA - Ah, se aparecesse!

SAPATEIRO - Pois aqui está êle!

SAPATEIRA - que está dizendo?

SAPATEIRO - (retirando os óculos e o disfarce) que não aguento mais!

Sapateira de meu coração! (A Sapateira está como louca, com os braços apartados do corpo. O Sapateiro abraça a Sapateira e esta o observa fixamente e, em meio de sua crise. Fora, ouve-se claramente o som de modinhas)

VOZ - (fora da cena)

"A senhora Sapateira
quando fugiu seu marido,
abriu aquela taverna
onde só vão bem nascidos".

SAPATEIRA - Malandro! granuja! tratante! canalha! Está ouvindo? Tudo por sua culpa! (Joga as cadeiras).

SAPATEIRO - (emocionado, dirigindo-se à banquetta) Mulher de meu coração!

SAPATEIRA - Vagabundo! Ah, como estou contente de que você tenha voltado! Que vida lhe vou dar! Nem a Inquisição! Nem os templários de Roma!

SAPATEIRO - (da banquetta) Casa de minha felicidade! (A música se ouve pertíssimo. Os vizinhos aparecem na janela).

VOZES 9 (fora da cena) "quem te compra, Sapateira,
o pano de teus vestidos,
e essas blusas de cambraia
feitas com rendas de bilro.

Como a corteja o Alcaide,
como a corteja Dom Melro!

38

Sapateira, Sapateira,
que sucesso, Sapateira!"

SAPATEIRA - Que desgraçada que eu sou! Com este homem que Deus me deu!
(Indo à porta) Callem a boca, linguarudos! Miseráveis! Venham, podem vir, se quiserem! Agora seremos dois a defender minha casa! Somos dois! Dois, estão ouvindo? Eu e meu marido! (Dirigindo-se ao marido). Logo com este tratante, com este granuja! (O som da modinha enche a cena. Um sino começa a tocar, longe, furiosamente).

L A U S E O

O TABLADO

A SAPATEIRA PRODIGIOSA

"*La Zapatera Prodigiosa*" foi escrita em 1930, depois de "*Mariana Pineda*", primeiro grande êxito de Federico Garcia Lorca, e antes de "*Bodas de Sangre*", primeira de suas peças a mostrar, perfeitamente cristalizada, a extraordinária fisionomia de sua obra teatral. A "*Zapatera*" tem, assim, enorme importância na história de Lorca como autor teatral: a importância de uma incursão no puramente dramático, realizada em busca de um equilíbrio que, mesmo em "*Mariana Pineda*", era prejudicado por um texto por demais próximo do poema. Depois do exercício da "*Zapatera*", peça em que o poético do poema raramente aparece, Lorca deve ter-se sentido apto a realizar o teatro maior que seu assassinato limitou a três obras ("*Bodas de Sangre*", "*Yerma*", "*La Casa de Bernarda Alba*"). Teatro, já então, poético e não mais poemático. Isto é, teatro em que a poesia é criada não através de poemas colocados no diálogo, mas através do comportamento dos personagens. Não significa isso que Lorca tenha passado a eliminar os poemas de seu teatro (a trilogia citada mostra exatamente o contrário). Significa que ele já não mais permitiria que os poemas de seu texto corrompessem a trama dramática de suas peças posteriores.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

ESPETÁCULOS ANTERIORES

1 (1951) A FARSA DO PASTELÃO E DA TORTA, medieval francês.

Direção de Maria Clara Machado.

Com : Mario Rangel, Jorge Leão Teixeira, João Sérgio Nunes, Eddy Rezende.

O MOÇO BOM E OBEDIENTE, de Barr e Stevens.

Direção de Martim Gonçalves.

Com : Luciano Maurício, Maria Clara Machado, Oswaldo Neiva, João Augusto, Antonio Gomes Filho, Luiz Oswaldo Fernando Augusto Carvalho, João Sérgio Nunes, J. A. Santa Rosa, Déa Fernandes, Carmen Sylvia Murgel, Edelvira Fernandes.

2 (1952) O MOÇO BOM E OBEDIENTE

Com : Antonio Patiño, Maria Clara, Oswaldo Neiva, João Augusto, Antonio Gomes, Luiz Oswaldo, Cid Americano, João Sérgio Nunes, Napoleão Moniz Freire, J. A. Santa Rosa, Déa Fernandes, Carmen Sylvia Murgel, Edelvira Fernandes.

A MOÇA NA CIDADE

Mímica de Maria Clara Machado.

A ESCOLA DE VIUVAS de Jean Cocteau

Direção de Martim Gonçalves

Com : Kalma Murtinho, Maria Elvira, Pedro Augusto Guimarães, Carminha Carvalho.

3 (1952) SGANARELO de Molière

Direção de Brutus Pedreira

Com : João Sérgio Nunes, Eddy Rezende, Napoleão Moniz Freire, Maria Clara Machado, José Alvaro Bastos, Maria El-

vira, Cid Americano, Cezar Tozzi, Julio Graça Mello, Martim Gonçalves, Luiz Oswaldo.

TODO MUNDO E NINGUEM de Gil Vicente

Direção de Martim Gonçalves

Com : Marcelo Aguinaga, Jorge Leão Teixeira, Cezar Tozzi, Oswaldo Neiva.

4 (1953) A VIA-SACRA de Henri Ghéon

Direção de Martim Gonçalves

Com : Napoleão Moniz Freire, Oswaldo Neiva, Adila Aruaço Lima, Virginia Valli, Luiz Carlos Saroldi.

PROGRAMA

A SAPATEIRA PRODIGIOSA

Farsa Violenta em 2 atos
de Frederico GARCIA LORCA

Tradução de JOÃO CABRAL DE MELO NETO
Arranjos musicais de MIGUEL ANGEL

Direção de MARIA CLARA MACHADO

Cenários de E. MARTIM GONÇALVES
Costumes de KALMA MURTINHO

PERSONAGENS
(por ordem de entrada)

O Autor J. A. SANTA ROSA
Sapateira MARIA CLARA MACHADO
Menina ANA MARIA MENDES
Sapateiro PAULO VIDAL PADILHA
Beata 1.a MARIA LUIZA ALVES
Beata 2.a MARIUSCKA
Vizinha Vermelha KALMA MURTINHO
Filha 1.a ANGELA MENDES
Filha 2.a MARIA LUDOVINA
Alcalde EMILIO DE MATOS
Dom Melro CARLOS AUGUSTO NEM

Rapaz da Faixa NAPOLEÃO MONIZ FREIRE
Sacristã MARIA TEREZA
Vizinha Amarela CARMEN SYLVIA MURGEL
Vizinha Verde DEÁ FERNANDES
Vizinha Negra JENNY RABELO
Vizinha Roxa EDELVIRA FERNANDES
Rapaz do Chapéu JORGE LEÃO TEIXEIRA
" Maja " 1.a CARMEN PACHECO
" Maja " 2.a KIKI MONTEIRO DE CASTRO
Cura JOÃO SÉRGIO NUNES

Assistente de Direção : STÉLIO ROXO

Contra-Regra : BRUNO

Efeitos de luz : CARLOS AUGUSTO NEM

Flauta : DINA

Violões : JOÃO SÉRGIO NUNES, JULIA PENNA DA ROCHA

Castanholas : HELENA LEONARDOS

Coro d'O TABLADO

Execução dos Costumes : CARMEN SYLVIA MURGEL, Da. HELENA GOMES, MARILIA MACEDO, ANA MARIA REGO MONTEIRO

PRÓXIMOS ESPETÁCULOS

SÃO FRANCISCO

de Henri Ghéon, tradução Dom Marcos Barbosa, O. S. B.

O CRIME NA CATEDRAL

de T. S. Elliot, tradução de Maria da Saudade Cortesão.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO O TRADUTOR

Ninguém melhor do que João Cabral de Melo Neto estaria indicado para a versão brasileira da "SAPATEIRA PRODIGIOSA". Não pela circunstância de ter ele vivido longos anos na Espanha; mas pelo fato de haver penetrado como poeta, e como poeta sentido a Espanha na intimidade de suas raízes e na surpreendente riqueza humana de seu povo.

Dai se explica a paixão do poeta pelas coisas'desse país, paixão que se traduz tanto pela familiaridade com os seus usos e costumes como pelo conhecimento das diversas formas de arte com que o instinto criador desse povo, desde séculos, vêm impondo ao mundo a sua presença condatória feita de ardor, bravura, lirismo e simplicidade.

A essa feição dominante do temperamento espanhol corresponde uma linguagem densa e colorida, mais inspirada no mundo concreto do que no das obrigações — a mesma com que o povo se exprimitu no "Romancero" e que através de Cervantes'e Lope de Vega, chegou mais flexível e enriquecida até Antonio Machado e Lorca.

O Jovem e penetrante ensaísta de "Juan Miró", o poeta de "O Engenheiro", de "Cão sem Pluma", de "Psicologia da Composição", o cantor do rio Capibaribe, ha pouco premiado no grande concurso nacional de poesia em São Paulo, — tomou a si a pedido de "O Tablado", o encargo de verter em nosso idioma a peça a que o público vai assistir dentro de alguns minutos.

Essa "Farsa Violenta", como lhe chamou o próprio Lorca, não podia encontrar quem melhor lhe assegurasse, na tradução, o timbre colorido, a naturalidade e o ritmo do original.

Trata-se da obra de um grande poeta conduzida pela mão de outro à surpresa e emoções de uma platéia de língua portuguesa.

ANIBAL M. MACHADO

ESTE PROGRAMA

Responsável : NAPOLEÃO MONIZ FREIRE

Capa : OSWALDO NEIVA

Impressão : ARTES GRÁFICAS AMAZONAS LTDA.

ANILAL M. MACHADO