

Éverton Barbosa Correia

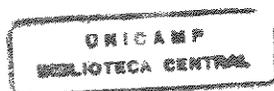
UM AUTO CABRALINO EM SUAS VERTENTES

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras na área de Teoria Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas.

Unicamp  
Instituto de Estudos da Linguagem  
2000

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	C817a
V.	Ex.
TOMBO BC/	42710
PROC.	16/278/00
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREC.º	R\$ 11,00
DATA	17/10/00
N.º CPD	

CM-00147187-0

## FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

C817a Correia, Éverton Barbosa  
Um auto cabralino em suas vertentes / Éverton Barbosa Correia. - -  
Campinas, SP: [s.n.], 2000.

Orientador: Vilma Sant'anna Arêas  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira - Sec. XX. 2. Poesia. 3. Dramaturgia - Brasil.  
I. Arêas, Vilma Sant'anna. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

**ÉVERTON BARBOSA CORREIA**

**UM AUTO CABRALINO EM SUAS VERTENTES**

14 951 0000 71

---

Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas - Orientadora

---

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade

---

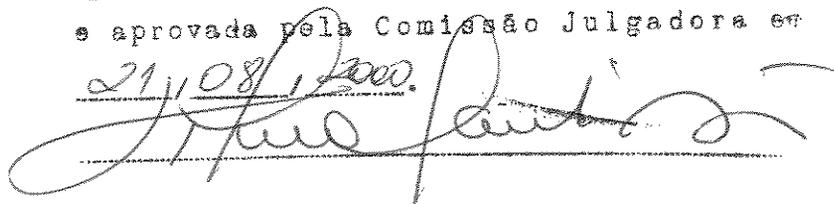
Prof. Dr. Vagner Camilo

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Levilton Barbosa

Carreira

e aprovada pela Comissão Julgadora em

21/08/2000.



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

## SUMÁRIO

1.	<i>Introdução.....</i>	5
2	<i>Rastros de Caneca nos passos de Cabral</i>	
2.1	<i>Caneca, peça de arquivo.....</i>	7
2.2	<i>Cabeças, facas e cordas ou geometria da lâminas.....</i>	23
3	<i>Os metros em folha e gume</i>	
3.1	<i>Os ecos atrás de Caneca.....</i>	41
3.2	<i>Caneca de osso e de cal.....</i>	59
4	<i>O auto do teatro e o do frade</i>	
4.1	<i>O auto como redondilha.....</i>	82
5	<i>Conclusão.....</i>	88
	<i>Referências bibliográficas.....</i>	90

## Resumo

Acompanhando a exploração que João Cabral de Melo Neto faz na figura de Frei Caneca, espero apresentar um possível modelo de análise para sua obra em sentido amplo. Como o processo de composição do autor se pauta pela gradativa aproximação dos objetos com que trabalha, seja um procedimento formal, seja um dado histórico, creio estar expondo assim uma estratégia de apreciação que sirva de correspondente analítico para o movimento que o poeta desenvolve através do tema e recursos de linguagem. Para tanto, foi estabelecido como *corpus* do trabalho o recorte que vai da data de publicação do *Museu de tudo*, primeiro momento em que Frei Caneca é abordado (1974), até quando vem a lume o *Auto do frade* (1984), obra em que a imagem do frade carmelita atinge sua maior perfeição na escrita do poeta pernambucano.

## *Introdução*

Este trabalho se propõe a analisar o *Auto do frade* de João Cabral de Melo Neto, a partir do que podemos considerar sua estrutura de composição e o tema, o que também pode ser percebido em poemas anteriores que abordam o mesmo assunto. Como a obra que é o eixo do trabalho tem como protagonista o Frei Caneca, vou investigar o delineamento dessa matriz na gradativa aproximação que o autor vai fazendo da figura do frade em dois poemas que estão, respectivamente, em *Museu de tudo* e *Escola das facas*, obras que antecederam imediatamente aquela outra na ordem de publicação. Com isto, espero apresentar um painel que funcione como um possível modelo de análise da obra cabralina em sentido amplo.

Parto, pois, do princípio que o traçado ficcional do protagonista desenvolvido pelo poeta obedece a certo ritmo de procura que faz convergir, em modelo ampliado, para o seu próprio processo de composição, pautado, como se sabe, pela gradativa aproximação dos objetos, seja através de poemas isolados, seja na elaboração de obras maiores como é o caso do *Auto do frade*. Tanto num caso como no outro, podemos acompanhar o percurso desenvolvido pelo poeta através do tratamento que ele dá aos referentes, que tanto podem ser um fato histórico como um simples procedimento formal. Em ambos os casos, o que se

verifica é um mesmo empenho em estruturar uma obra que possa servir de parâmetro para o diálogo que seus leitores possam ter com a própria história ou com a tradição literária.

## *Rastros de Caneca nos passos de Cabral*

### *Caneca, peça de arquivo*

A primeira imagem de Frei Caneca na obra de João Cabral de Melo Neto encontra-se em *Museu de tudo*. O próprio título do livro, ambíguo como é, não deixa de realçar seu teor histórico na função de todo museu, que é a de preservar o que é patrimônio da história. Esta dimensão do livro será ainda mais ampliada, se considerarmos a acepção que o próprio autor dá a esse museu, sendo para ele, um “caixão de lixo ou arquivo”<sup>1</sup>. Podemos, pois, tomar esse museu como um depósito sem ordem ou critério, ou ainda, como um acervo que dispõe a seu visitante uma variada coleção que ganha relevo a partir do interesse e da intenção do observador que passeia por ali. Se considerarmos, no entanto, todas as acepções que a palavra “museu” comporta, estaremos reforçando mesmo assim sua vinculação com a poesia num nível ainda mais fundo, sendo ambos o templo das musas. Na poesia de João Cabral, assim como nos museus, tal templo se materializa em determinados objetos que os caracterizam.

Curiosamente, se o tomarmos como arquivo, é nesse livro que o autor reúne a maior quantidade de interlocutores, como bem observou Antônio Carlos

Secchin<sup>2</sup>. E em sua lista o autor vai passando de médico<sup>3</sup> à escultora<sup>4</sup>, de jogador de futebol<sup>5</sup> a arquiteto<sup>6</sup> e enorme é a variedade de autores com os quais dialoga. A exemplo de quando o autor se refere a Manuel Bandeira como “o pernambucano”<sup>7</sup>, deixa ver muito claramente o motivo de suas escolhas, uma vez que o poeta mesmo falando num “carioca federativo”, resguarda “certo sotaque do ser, acre mas não espinhadiço”. Ora, se há algo que caracteriza um sujeito e está para além da sua fala, do verbo de superfície, deduz-se que este é um bom parâmetro para a eleição de seus interlocutores; e mais, esta caracterização pode até assimilar outras variantes, mas isto não quer dizer que se perca aquela distinção primeira. No caso, Manuel Bandeira falava num carioca federativo, mas se reconhece nele algo de particular do Recife, aí é onde se revela o sotaque do seu ser.

Mesmo considerando a particularidade de suas eleições, a argúcia de sua observação não se restringe a uma determinação de origem. Ao contrário, ele a desenvolve ora como cidadão do nordeste brasileiro, emblema da desumanização, ora como diplomata em terra estrangeira que enxerga associações entre um e outro universos, desvelando condutas próprias do homem,

---

<sup>1</sup> MELO NETO, João Cabral de. “O museu de tudo” in: *Museu de tudo*. Op.cit. p. 371

<sup>2</sup> SECCHIN, Antônio Carlos. “O poeta no espelho”. in: *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1985. p. 253

<sup>3</sup> MELO NETO, João Cabral de. “Na morte de Marques Rebelo”. Op.cit. p. 373/374

<sup>4</sup> MELO NETO, João Cabral de. “A escultura de Mary Vieira”. Op.cit. p. 375

<sup>5</sup> MELO NETO, João Cabral de. “Ademir da Guia” Op.cit. p. 383

<sup>6</sup> MELO NETO, João Cabral de. “À Brasília de Oscar Niemeyer”. Op.cit. p. 399

<sup>7</sup> MELO NETO, João Cabral de. “O pernambucano Manuel Bandeira”. Op.cit. p. 384

independentemente de sua localização geográfica. E, mesmo quando espectador da cultura alheia, o poeta se vale de procedimentos artísticos que vinculam um meio cultural a outro, ressaltando a materialidade de elementos presentes em ambas as culturas, a sua e a estrangeira. Em função disto, poderemos encontrar no corpo de sua obra justaposições entre um touro e um rio<sup>8</sup>, ou entre a tourada e o futebol<sup>9</sup>, ou ainda, entre personalidades como um pintor espanhol e um escritor nordestino<sup>10</sup>... e assim por diante. De modo que, ao proceder tão inusitadamente, o poeta ressalta desta maneira o seu processo de composição. Sua escrita passa, então, a revelar a si mesma como materialidade, produto da outra, do mundo real.

A propósito da realização da poesia cabralina, através de suas eleições, podemos identificar uma lacuna parecida com a que Theodor Adorno reconhece entre individuação e subjetividade, quando faz uma rápida apreciação da obra de Rainer Maria Rilke<sup>11</sup>. Em um dado momento do texto, o filósofo destaca a autenticidade do poeta justamente pelo fato de cultuar a coisa, de incorporar à subjetividade elementos que lhe seriam estranhos, a princípio. É deste modo que Rilke é alistado pelo teórico alemão no elenco dos grandes poetas contemporâneos. Não por responder a determinações sociais intrínsecas à poesia

---

<sup>8</sup> MELO NETO, João Cabral de. "As águas do Recife". Op. cit. p – 386/387.

<sup>9</sup> MELO NETO, João Cabral de. "O futebol brasileiro evocado da Europa". Op. cit. p - 407

<sup>10</sup> MELO NETO, João Cabral de. "A luz em Joaquim Cardoso". Op. cit. p - 375

<sup>11</sup> ADORNO, Theodor W. "Lírica e sociedade" in: Benjamin, Walter; Horkheimer, Max; Adorno, Theodor; Habermas, Jürgen - TEXTOS ESCOLHIDOS. Trad. José Lino Grünnewald et al.- São Paulo: Abril Cultural, 1980. ( Os Pensadores ) p. 194

e sim por executar uma fusão de princípios, de distorcer o sentido clássico da poesia e de um de seus aspectos determinantes, a subjetividade. No entanto, se lermos de outra maneira, o culto à coisa de Rilke pode ser considerado não como uma fuga da subjetividade e sim como um lancinante movimento em busca de uma nova subjetividade.

Para atar os laços que envolvem os dois poetas, acho oportuna a lembrança de um poema feito por Cabral em homenagem a Rilke e que também está no livro *Museu de tudo*, eis aí alguns versos: “*condensar o vago em preciso:/nesse livro se inconfessou:/ainda se disse, mas sem vício.*” Ou ainda: “*Nele, dizendo-se de viés, /disse-se sempre, porém limpo;*”<sup>12</sup> Destes versos vale ressaltar a presença de algumas características tipicamente cabralinas que o poeta nordestino enxerga na poesia do autor alemão, a exemplo da condensação do vago em preciso ou da exigência imperativa de limpeza na poesia. Do mesmo modo que, segundo Cabral, Rilke se diz de viés através de seu livro, também Cabral diz-se através de Rilke. Mesmo sendo um poeta que investiga fundos estratos da alma, João Cabral reconhece em Rilke a firmeza de um projeto que se assemelha ao seu na medida em que se materializa rigorosamente, o que independe de falar em subjetividade ou de usar rimas e metros. Há na obra do poeta alemão um rigor que antecede a utilização destes elementos comumente entendidos como instauradores da rigidez formal.

---

<sup>12</sup> MELO NETO, João Cabral. “Rilke nos novos poemas”. Op. cit. p. 395

É a determinação deste rigor primeiro que aproxima seu projeto do outro, de Cabral.

Seguindo este raciocínio, quando num poema mais adiante do seu *Museu de tudo* em diálogo com “Selden Rodman, o antologista”<sup>13</sup>, ele afirma que “*há um contar de si no escolher*”, esta dimensão do seu sujeito reivindica para si uma relação toda especial com os objetos que aborda, seja em função do que ele mesmo chama de sotaque do ser, seja pela capacidade de se revelar através dos outros, ou ainda, pela significação que atribui à escolha do material com que trabalha. Melhor dizendo, assim como há uma determinação anterior que define o seu sujeito impregnando-lhe certo sotaque que, por sua vez, orienta sua prática e se revela em sua própria escritura, também na escolha do material de trabalho, em parceria com seus interlocutores, João Cabral se revela.

Noutras palavras, o sujeito cabralino está entranhado por uma determinação que o acompanha em todas as suas manifestações. E, nestas manifestações, podemos compreender o tratamento que tal sujeito dá aos procedimentos formais como sendo uma extensão da determinação que o orienta, reproduzindo-se noutros planos para consolidar seu projeto estético, que se faz deliberadamente como ato consciente. Ou seja, apesar de João Cabral se colocar em uma posição de distanciamento perante o objeto abordado, esta distância não implica em afastamento objetivo. Mas, ao contrário, é nessa atitude

de aparente distanciamento que ele vai se aproximando da coisa que pretende atingir para comunicar algo através dela e aí se revelar. Assim o poeta desmonta um procedimento previsível à poesia, calcado num lirismo de superfície, e a redimensiona num novo molde, criando uma forma própria<sup>14</sup>.

Vejamos agora o tratamento que ele dá à imagem do frade pernambucano num de seus poemas, intitulado "Frei Caneca no Rio de Janeiro".

Ele jamais fez por onde,  
sequer desejou, ser mártir.  
Assim, morto, e aqui esquecido  
não é coisa que o agrave.

Talvez sentisse que o mártir  
tem sempre um lado podrido  
e que ser eleito mártir  
vem com a mania ou o vício.

Enfim, com o gosto de crer-se  
já um além-mártir, messias:  
neurose que não sofreu  
crioulo e enciclopedista.

(o que não o salvou do martírio  
salvou-o de ver-se mártir  
e trouxe-lhe a honra de ter  
nome na rua de um cárcere)<sup>15</sup>

De saída, o poema propõe um diálogo entre tema e título, que sugere aventuras supostamente vividas pelo frade naquela cidade, como se ele fosse

---

<sup>13</sup> MELO NETO, João Cabral de. "Para Selden Rodman, o antologista". Op.cit. p. 406

<sup>14</sup> Ver BARBOSA, João Alexandre. "Linguagem e metalinguagem em João Cabral" in: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 145/146.

talvez algum viajante de passagem. Esta hipótese, entretanto, é duramente descartada quando chegamos um pouco constrangidos ao final, porque o que se verifica é exatamente o contrário, tanto em relação ao assunto tratado quanto à sua abordagem. Esta, voltada para o percurso que o frade desenvolvera em vida, distante do Rio de Janeiro; e quando trata da vida do frade após a morte, aponta para o fato de que o seu percurso se fez em função da interferência alheia, donde podemos localizar o arbítrio do poder como sendo a própria determinação do destino daquele.

A ligação entre Caneca e o Rio de Janeiro se dá às avessas. E se o frade se inscreve nesta cidade, é tão só porque o seu nome já adquiriu um estatuto simbólico, deslocado do que ele, à sua época, propôs. Isto é, em vez da mobilidade revolucionária, ficar recluso em nome de uma rua só reforça o esquecimento e o silêncio a que o poder quis confiná-lo em vida. Por outro lado, se ele está ali encerrado e esquecido, torna-se ele mesmo a prova mais cabal de que o seu martírio não foi capaz de redimi-lo de sua situação. Mas, ao contrário, demonstra que, se ele está ali, é tão só pelo fato de que o poder se utilizou de modo esquizofrênico da imagem de quem, noutro momento, havia martirizado. Mais, faz isso à revelia do próprio sujeito em questão. Caneca já estava morto quando foi consagrado, isentando-se, assim, de qualquer comprometimento com o uso que é feito da sua imagem. A neurose que há neste procedimento do

---

<sup>15</sup> MELO NETO, João Cabral de. "Frei caneca no Rio de Janeiro". Op.cit. p. 411/412

poder, de martirizar primeiro para celebrar posteriormente, não é partilhada pelo frade que está alheio a todo este movimento. Ou por outra, toda a conduta do carmelita em vida o conduz para um lugar bem privilegiado, se tomarmos como positivas as premissas de uma razão iluminista, equilibrado e cioso que era para com o desenvolvimento social.

Quando o poeta desconstrói a relação entre mártir e martírio, está revelando uma associação que é feita em mão única e cuja responsabilidade não diz respeito a Frei Caneca. Tanto pelo que pregara e fizera em vida, quanto pelo fato de que, quando se instaura esta outra imagem em torno do seu nome, ele já é defunto e só através de seus ideais poderia ser visto. Ideais esses que em nada tocam, entretanto, a significação posterior que foi criada em torno de sua figura, que o enclausuramento em nome de rua explora e, por extensão, a construção do poeta também. E isso pode ser melhor visualizado nos seguintes versos: “o que não o salvou do martírio/salvou-o de ~~ver-se~~ mártir.” (grifo meu)

No poema, a palavra “mártir” vem quase sempre acompanhada de uma conotação negativa e, reiterada cinco vezes, perde parte de seu significado por saturação, fazendo com que a condição de mártir se traduza como podrida, maníaca, viciada. Ora, se o que o poeta persegue é o palpável e o inusitado<sup>16</sup>, após a quarta repetição da palavra, o significado de ser mártir já assumiu proporções imprevistas. A repetição vem mostrar a operação que o poeta executa

tanto no percurso do frade, quanto na denúncia da manipulação do poder a respeito da imagem de Caneca: simulando celebrá-la, acaba por destituí-la de seus significados básicos, transforma-os e confina o enciclopedista à rua de um cárcere. Na verdade, reproduz noutra esfera a mesma violência exercida em 1824, encerrando-o num lugar em que sua atuação não tivesse eco algum.

No entanto, é na exploração desta ambigüidade que o autor revela os mecanismos que o sistema a que ambos estão submetidos se utiliza, conjugando muito bem sacrifício em vida e consagração *post-mortem*. Ou seja, num outro nível o poeta refaz o percurso do frade, conduzindo-o de cárcere a cárcere. Primeiro, explorando a condição de mártir, que pode ser lida já como uma clausura, além do fato de que esta condição é também resultado de sua prisão em vida; depois, restringindo o campo de atuação do frade, submetido aos abusos ideológicos, reproduz sua própria condição de poeta, uma vez que sua obra é passível de apropriação indevida e, na condição de objeto de linguagem, pode sofrer a mais violenta descaracterização, podendo até se afigurar como uma outra coisa que não aquilo que enuncia.<sup>17</sup>

Assim como o autor vai desenvolvendo uma imagem do frade que se sustenta na exploração da palavra “mártir”, por extensão, também permite-nos fazer uma breve relação entre essa palavra e outras mais, para que através desse esmiuçamento possamos identificar de certo modo onde o poder se pronuncia e,

---

<sup>16</sup> MELO NETO, João Cabral de. “No centenário de Mondrian”. Op.cit. p. 376/379

em função dele, a expressão que o poeta atinge até construir o seu objeto, este já portador de uma outra imagem do frade. No poema, podemos destacar que a primeira vez, assim como a última em que a palavra “mártir” aparece, respectivamente, primeira e última estrofes, ela está com o significado diluído e deslocado porque se coloca em relação ao frade que, na primeira estrofe, não deseja essa condição para si e , na última, não havia se visto assim.

Na segunda estrofe é que se aguça a oposição entre a condição do frade como mártir e a significação que ele teria que assumir, caso tomasse essa posição. Se Caneca em vida não se viu assim e só após seu fuzilamento essa condição lhe é dada, fica mais do que evidente que esse título lhe foi outorgado por condicionamentos e determinações absolutamente exteriores a ele. Ou melhor, todo o movimento de transformá-lo em mártir obedece a um procedimento próprio do poder que, para dissolver a força das proposições que visavam a instauração da *Confederação do Equador*, tenta cooptar a imagem de Caneca, tornando-o mártir. Por uma via escusa, valoriza a figura do frade para reproduzir mesmo depois de sua morte a mesma imobilidade a que ele foi confinado para que não exprimisse seus ideais. Em vida, preso no cárcere. Após a morte, vinculado à noção de mártir e encerrado em nome de uma rua que, curiosamente, é a de um cárcere.

---

<sup>17</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Da função moderna da poesia*. Op.cit. p. 767/770

Através desse múltiplo encarceramento o poeta vai investigando o percurso do frade, tanto em vida quanto na atribuição ideológica imposta pelo poder, através da especificação do ser mártir para o poeta. Mais precisamente na segunda estrofe, quando diz que o mártir tem um lado “podrido” e que vem com “mania” ou “vício”. O significado do que é “podrido” nos chega de imediato como o que realmente é putrefato. Mas se procurarmos significados mais recônditos das palavras “mania” e “vício”, veremos aí o empenho do poeta em fazer com que apareçam a loucura e a imperfeição que se mostram, nos versos, como qualidades do poder. Independentemente dos critérios de que pudesse dispor, o poder se revela na entronização do frade, numa espécie de canonização enviesada, em que manifesta um procedimento que lhe é próprio, viciado em seu exercício, maníaco em suas determinações.

E porque precisa se reproduzir inapelavelmente, a obsessão em tirar proveito de seus equívocos não cessa, mesmo depois de já falecido o réu de seu julgamento vicioso e esquizofrênico. Como a Igreja Católica enquanto instituição não teve a graça de ampará-lo nem em vida nem em morte, o poder se antecipa pretendendo reverter o sentido do que já havia feito, isto é, fazendo coincidir a imagem do frade à de um mártir. Procedimento semelhante terá o poeta no sentido de trabalhar em cima do significado primeiro da figura de Caneca orientado-a em sentido inverso, agora apoiando-se também no significado construído ao longo da história.

Agora tratando do que é dado referente, assim como houve uma evidente radicalização dentro do movimento insurrecional<sup>18</sup> da revolução de 1817 para a breve *Confederação do Equador* de 1824, também Caneca vai se destacando cada vez mais, na medida em que essa radicalização se aguça, através de suas intervenções. Donde podemos identificar *O Typhis Pernambucano*, jornal em que publicava suas idéias, como sendo a mais incisiva delas. Por outro lado, também podemos entender a movimentação de Caneca num outro plano, posto que em sua obra reivindicava a separação dos poderes, a independência nacional e das repúblicas, como também a soberania popular.<sup>19</sup> Ou seja, Frei Caneca exerce um duplo movimento naquele momento histórico: um primeiro em relação ao descontentamento político-social, radicalizando-o, e um outro, em relação ao poder, tentando descentralizá-lo.

Sendo assim, a força do poema se expande na medida em que apresenta internamente, através de seus recursos, o movimento exercido pelo frade no curso da história, e depois no deslocamento que o poder opera em relação ao revolucionário, imobilizando-o primeiro no martírio e posteriormente na condição de mártir. Ao retomar o fato, o poeta dispõe uma outra possibilidade para a figura de Caneca, porque enforma sua vida em uma outra esfera, na

---

<sup>18</sup> COSTA, Emília Viotti da. “A consciência liberal nos primórdios do império” in: *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977. p. 109/126

<sup>19</sup> CARVALHO, José Murilo de. “Juizes, padres e soldados: os matizes da ordem.” in: *A construção da ordem: a elite política imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p. 133/154

contramão do que o poder havia lhe conferido, mobilizando-o para um outro lugar.

Explorando a imagem de Caneca no interior da resistência à monarquia, que era a encarnação do poder naquela época, o poeta faz com que o deslocamento processado inicialmente perca o seu fio próprio. De outro modo, o autor refaz o mesmo percurso do poder ao contrário, partindo da aguda mobilização que o frade provocara no seu tempo, ele recoloca em novo molde essa mobilidade, imobilizando a caracterização de Caneca que o poder traçou.

Gostaria, então, de destacar também a contradição que o autor explora através do elemento formal. Nas primeiras três estrofes o metro utilizado é o verso de sete sílabas, largamente conhecido como redondilha maior e de forte cunho popular. No entanto, a cursividade dos versos não obedece ao ritmo comum às formas populares, pois que o poeta retrabalha o metro popular à sua maneira. Neste caso, o que seria o discurso popular recebe um tratamento especial, traduzindo numa outra esfera a contradição, examinada acima, entre o que é anunciado e o que é cumprido. Por outra, o que parece metro popular sofre uma ruptura após a interferência do autor, radicando-se num outro patamar.

Na configuração do poema, a última estrofe se destaca das anteriores, tanto pelo fato de estar entre parênteses quanto pelo de possuir dois versos de oito sílabas. Os parênteses parecem funcionar como uma ressalva à oscilação

entre ser e não ser mártir, devido ao discurso que está em seu interior, bem mais definido do que o das estrofes anteriores, fora dos parênteses. Já no início do poema, quando o autor se refere a um “ele”<sup>20</sup>, sugere que vai narrar o episódio vivido pelo Frei Caneca no Rio de Janeiro. Como não é exatamente isto que acontece, a fala do narrador parece hesitar em assumir a posição do frade e fazer elucubrações em torno das implicações a que a condição de mártir está submetida. Nos dois primeiros versos das três primeiras estrofes o narrador fala como se pudesse ler os pensamentos e desejos de Caneca.

1. Ele jamais fez por onde,  
sequer desejou, ser mártir.
2. Talvez sentisse que o mártir  
tem sempre um lado podrido.
3. Enfim, com o gosto de crer-se  
já um além-mártir, messias.

Ao passo que nos dois versos seguintes das respectivas estrofes o narrador toma a palavra e responde às inconveniências de ser mártir. Ao mesmo tempo em que divaga sobre o modo como Caneca responderia àquela situação.

1. Assim, morto , e aqui esquecido  
Não é coisa que o agrave.
2. e que ser eleito mártir  
vem com a mania ou o vício.

---

<sup>20</sup> Ver CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 77

3. neurose que não sofreu  
crioulo e enciclopedista.

Na última estrofe, ao contrário, ele fala como se fosse um outro fora da própria narração ou, ao menos, em um outro tom. Curiosamente, neste trecho do poema, a narração parece mais impessoal e funciona perfeitamente como um arremate dos conflitos anunciados pelos pares de versos. Só que nesta estrofe me parece mais plausível relacionar os versos septuassílabos e octassílabos pela sua medida, para que possamos continuar tomando-os como dísticos emparelhados. Como se pudéssemos lê-los assim:

(o que não o salvou do martírio  
e trouxe-lhe a honra de ter  
nome na rua de um cárcere  
\*salvou-o de ver-se mártir)

Assim como o autor faz um certo uso da forma com que trabalha, age do mesmo modo com a figura que explora. Frei Caneca sendo pedra fundamental para a história do Brasil e em especial para a de Pernambuco, torna-se um objeto perfeito para as especulações cabralinas, ainda mais tendo sido ele professor de geometria e defensor dos direitos do povo. O que me parece bem adequado para o correspondente formal que o autor explora, conjugando a um só tempo o que

---

\* Para tanto, bastaria deslocar a posição desse verso da composição feita pelo poeta.

advém das manifestações populares (redondilhas) e expressando isto de um modo rigoroso.

Retomando o poema de uma maneira mais direta, a figura do frade serve à construção do autor em um outro nível. Se a existência do Frei Caneca é já, por si mesma, o anúncio de uma grande contradição, no poema isto se verifica também através da reduplicação da imagem do lente de geometria que nalgum momento parece se cruzar com a imagem que o poeta reclama para si. Não só por haver uma suposta identificação entre ambos, mas sobretudo pelo fato de que a eleição desta figura permite ao poeta o distanciamento necessário para que ele possa produzir uma imagem própria do frade e através dela revelar-se. E porque o que interessa não é propriamente a imagem de um ou de outro, através desta conjunção se materializa a expressão contraditória de um problema que é comum a ambos. Ao frade, no seu exercício político. Ao poeta, no mesmo exercício, imanente ao ato literário.

No caso, o que acontece é um movimento dilacerante, porque Caneca está inscrito em uma rua do Rio de Janeiro, lugar em que até onde eu saiba ele nunca esteve e que, à sua época, era a capital federal de onde saiu a deliberação para sufocar a pretendida *Confederação do Equador* e penalizar o protagonista do poema. Do mesmo modo, o autor está expresso nos versos através da imagem que compõe do frade, cindindo sua imagem pela do outro, ou ainda, realizando no poema o deslocamento do verso que preserva a sintaxe do enunciado, mas que

estende e reverte o seu sentido. Movimento que é semelhante ao tratamento que o autor dá às redondilhas. Partindo de uma referência, ainda que formal, estende e subverte o seu sentido. Tal qual opera no significado dos objetos com que trabalha, mesmo que sejam objetos históricos.

Como em sua poética é imperativo que os elementos de que se vale se apresentem de modo claro e acabado, a figura do frade serve a este princípio, porque se inscreve de modo pontual e decisivo no curso da nossa história, possibilitando a ampliação do significado de sua figura. Portanto, se a condição do frade implica também em ficar recluso na rua de um cárcere, é esta condição que vai servir de referência para dismantelar os abusos que nosso “crioulo e enciclopedista” sofreu. Se este foi o único consolo que o frade pôde ter, num primeiro momento, é na exploração deste consolo que, ironicamente, o poeta vai revelar o sentido que ele tem. Porque, assim, também se evidencia a capacidade de cindir o significado construído e que se apresenta como a referência primeira. Condição necessária para que se possa ampliar aquele dado referente, que agora já é um outro que se faz em conjunto com o episódio histórico e sua significação posterior, unidos no poema que é um terceiro momento de Frei Caneca, materializado.

*Cabeças, facas e cordas ou geometria das lâminas*

O livro de que me ocuparei por ora, *Escola das facas*, ocupa um lugar muito curioso na ordem de publicação da obra de João Cabral de Melo Neto. Ele vem a lume justamente num momento em que a produção cabralina já havia se insinuado em várias vertentes, ainda que guardando as particularidades de suas “duas águas”. Ao mesmo tempo, é a publicação que se segue ao *Museu de tudo*, título que sugere um balanço definitivo na obra do autor e também porque nele encontramos uma variada coleção, distinguindo-o das outras publicações feitas até aí. O poema que abre *Escola das facas* é dedicado a seu editor, com a seguinte sentença: “se programam ainda publicá-lo (o autor),/digam-me, que com pouco o embalsamo”, e continua, “e preciso logo embalsamá-lo./enquanto ele me convivia, vivo”. Onde podemos identificar um conflito de quem oscila entre expor-se e reproduzir-se numa certa imagem, embalsamado, e ao mesmo tempo reconhece que aí se revela, ainda vivo. Mais adiante, no mesmo poema, o autor traduz esse conflito como uma condição do fazer poético, quando diz: “um poema é o que há de mais instável:/ ele se multiplica e divide,/ se pratica as quatro operações/ enquanto em nós e de nós existe”.

Muito sugestivamente o poema seguinte é intitulado *Menino de engenho* e seu primeiro verso tem um enunciado que dá mote para os demais versos, talvez para o restante do livro, e serve de bom parâmetro para toda a obra cabralina: “a cana cortada é uma foice”. Se nos perguntássemos o porquê da cana e não um outro vegetal ou fruta qualquer, chegaríamos de imediato à infância do autor que, como

se sabe, nasceu entre engenhos de cana-de-açúcar e por ali cresceu. O autor ilustra melhor esse percurso no decorrer do poema, descrevendo uma seqüência de cortes que se inicia na foice, que corta a cana, que por sua vez corta o menino, que guarda uma cicatriz, que se transforma no inoculado, que o autor não sabe se é vírus ou vacina. Voltamos, então, para o conflito anterior em que a exposição de uma imagem não indica precisamente qual a sua eficácia. Assim como o poema “multiplica e divide”, também o poeta está cindido e reproduzindo o primeiro corte que descreve. Mas agora o conflito está apresentado em lugar muito preciso, que é mediado pela memória e pela condição do poeta, o que, de certa forma, já estava anunciado na epígrafe, através da citação de W. B. Yeats: “*rooted in one dear, perpetual place*”.

Por outro lado, já no título de *Escola das facas* podemos encontrar termos que permitem uma correlação com outras obras do autor, quais sejam, *Uma faca só lâmina* e *Educação pela pedra*. Não quero aqui levantar possibilidades de comparação entre essas obras, mas tão só ilustrar o que considero como algo de particular na escritura cabralina: o fato do autor ir se acercando gradativamente do material explorado, descobrindo novas possibilidades desse material, que se transforma muito singularmente através de sua exploração.

Sendo assim, *Escola das facas* retoma duas dimensões que se cruzam na obra cabralina: um possível caráter didático que podemos localizar nos títulos de suas obras através das palavras “educação” e “escola”, e também no traço cortante,

radical de sua produção que se evidencia na palavra “faca”, também presente em seus títulos. Por isso eu não quero restringir essa feição didática da poesia de Cabral à veiculação de um conteúdo que precisa ser assimilado. Ao contrário, eu acredito que esta dimensão didática se constitui quando o autor explora novas possibilidades de construção e se empenha em demonstrar os mecanismos pelos quais chegou àquele resultado, como veremos mais adiante. Aí reside, a meu ver, seu caráter didático, que assegura o trabalho realizado e está rigorosamente firmado sob o plano formal.

Em *Escola das facas*, à exceção do primeiro poema que mencionei, todos os outros remetem a pessoas e lugares de Pernambuco, como se o autor fosse apresentando paulatinamente as salas e os professores que compuseram aquela escola. Os engenhos por onde passou, nesse caso, recebem tratamento especial e, por isso mesmo, vamos encontrar ali reiteradas remissões ao Moreno, ao Timbó, ao Poço, ao Pacoval e Dois irmãos; as personagens que o autor descreve não são menos significativas para ele, a exemplo de Horácio, Cento-e-sete, Abreu e Lima ou Joaquim Cardozo. Vejamos agora João Cabral recortando Pernambuco como um trampolim e dentro dele Frei Caneca.

Descrição de Pernambuco como um trampolim

1

Cortaram Pernambuco  
em prancha longa e estreita

no Brasil nordestino  
de que era sabre e testa.  
Cortado em trampolim,  
os seus navios herdaram  
o saltar a que incita  
a mola que o entesa  
e dá ao salto o impulso  
que mais longe projeta,  
e atira para longes  
do que nele for cela.

## 2

Trampolim, suas praias,  
atiram (são balestras),  
para praias sem nada  
de praia, onde só névoas;  
praias de nadas brancos,  
sem coqueiros, desertas,  
onde habitando o que  
pode ser, ou não, grécias,  
a seta nunca esquece  
o arco de que foi flecha,  
os coqueirais que dão  
sombra e música à sesta.

## 3

Trampolim para tudo  
foi sempre a prancha essa:  
não só para o barão  
que se ia ao sul, em festas,  
não só para o dinheiro  
para pagar as festas  
do barão, mas quaisquer  
onde a Corte estivera.  
Comido de cupim,  
a escuras e à miséria,  
tinha de lançar, onde  
a Corte, cem mil velas.

## 4

Hoje há dois trampolins,  
que a vida é mais depressa:  
o porto do Recife,  
que é a prancha provectora  
por onde se esvaiu

tudo o que se fizera,  
 e o outro, Guararapes,  
 que tem molas modernas:  
 prancha para projéteis  
 que o corpo calafetam  
 e em curvas de balística  
 em vertigem desfecham.

## 5

E há outros trampolins,  
 mas de extensão interna:  
 jogam dentro do dentro  
 de quem aqui se deixa.  
 Os mangues, por exemplo,  
 lesma, sem molas, seitas,  
 lançam dentro de nós  
 nossa culpa mais negra;  
 e o trampolim que quando  
 mais o Sertão se seca,  
 nos joga retirantes,  
 a pé, sem pára-quadras.

## 6

O trampolim ambíguo  
 duas gentes o empregam:  
 quem salta porque quer  
 ou porque o rejeitam;  
 e também outras duas  
 se servem da balestra:  
 a que volta e a que não,  
 e se finge outras terras.  
 ( Mas essa prancha marca,  
 qual gado que se ferra,  
 em qualquer um que a salte,  
 cicatriz que arde, interna)

## 7

Muitos homens saltaram  
 do trampolim de terra:  
 para fugir paredes  
 usaram a prancha aberta.  
 Muitos que nem podiam,  
 entre a pele e a véstia,  
 levar o de-comer  
 contra a fome que queima.

E se, algum, sim levava  
 um de nada, a moeda,  
 pobre e cobre, o que ardia  
 era o sol de uma idéia.

## 8

Do trampolim se salta  
 e saltam quem não queira;  
 deram-se às vezes saltos  
 de cadeia a cadeia:  
 assim foi que saltaram  
 daqui Bernardo Vieira.  
 Em setecentos-dez  
 ao morrer-lhe Veneza  
 de Olinda, o trampolim,  
 prancha só açucareira,  
 saltou-o até Lisboa,  
 a que lá apodrecera.

## 9

Forma de trampolim  
 tem Pernambuco, e a reta  
 que em direção ao fora  
 aponta e se projeta.  
 Houve quem não o fez  
 funda para sua pedra:  
 daqui atirou muitas,  
 mas ficou, Frei Caneca.  
 Quem mais de um trampolim  
 tinha a corda de besta,  
 a tensão, retesada,  
 e o élan nato de seta?

## 10

Trampolim Pernambuco  
 não somente projeta:  
 conservou suas praias  
 e as janelas abertas.  
 O trampolim usual  
 também salta às avessas:  
 se imóvel é uma porta  
 que o fermento penetra;  
 é oficina que ensina  
 a aguçar setas, pedras:  
 quem melhor soube usar

disso que Frei Caneca:<sup>21</sup>

Neste poema se instaura um conflito que remete ao plano histórico já no primeiro verso, "*Cortaram Pernambuco*". Conflito este que se dá em dois tempos, primeiro, na alusão histórica à fundação do estado e depois na realização do poema que desfere uma incisão no espaço da página e na leitura daí decorrente. Nesta sucessão de cortes, vale ressaltar a interferência do autor no que poderia ser simplesmente uma constatação histórica. Pois se a indeterminação do sujeito do verbo "cortaram" sugere um alheamento do sujeito poético, isto vai ser contrariado pelo fato de que o autor vai trabalhar em cima da forma já recortada anteriormente. O que significa dizer, de certa maneira, que ele assume para si a forma em que Pernambuco foi cortado e é a partir desta forma que ele vai construir seu poema. Tal como ele mesmo expressa nos seguintes versos: *Mas essa prancha marca, / qual gado que se ferra, / em qualquer um que a salte, / cicatriz que arde, interna*. Daí me parecer plausível a afirmação de que o sujeito indeterminado é um artifício que o autor utiliza para recortar Pernambuco à sua maneira. Sobrepondo o corte que já existe, ele assim promove um corte próprio e que se caracteriza pela utilização das referências já existentes. Donde podemos deduzir que a prancha longa e estreita que é Pernambuco se define não só pela inventividade

---

<sup>21</sup> MELO NETO, João Cabral de. "Descrição de Pernambuco como um trampolim". in: *Escola das facas*.

do poeta, mas, sobretudo, pelo fato de ele ter partido da real conformação geográfica do estado para, só então, orientá-lo num certo sentido, atribuindo-lhe significados a partir de sua forma concreta. Portanto, se Pernambuco é trampolim ninguém duvida, após a leitura do poema, tendo o autor produzido um significado que é muito particularmente seu.

Este significado se estende a outros objetos que são desdobramentos do trampolim, os quais também assumem para si a significação criada em torno da prancha, a exemplo de seus navios que herdaram o saltar próprio do trampolim que “atira o que nele for cela”. Ainda mais se tratando de que esta herança, o seu saltar, é uma incitação à mola que o entesa. Ou seja, o que provoca o enrijecimento do estado é a mesma mola que o impulsiona para longes. O que aprisiona o estado e tudo o mais dentro dele - tornando-o cela - também o lança para o exterior. Assim como a mola exerce uma dupla função para o trampolim, primeiro, enrijecendo-o e depois lançando-o, a cela também o faz: num primeiro momento, libertando-o - na medida em que o arremessa para longes - noutro momento, reproduzindo-o - na medida em que é esta mesma condição de cela que provoca seus saltos e afirma sua condição de trampolim. Assim como as características de ser longa e estreita parecem naturais a esta prancha, também o fato de ter sido sabre e testa - o que também pode ser lido como razão e luta deste país - faz com que repercuta em seus herdeiros estas condições que lhe

foram tão próprias. O que soa quase como uma sentença, a condição a que Pernambuco está fadado - de atirar para longe, celas - é, na verdade, uma rememoração daquilo que lhe foi muito comum nalgum tempo e que o caracterizava como centro político e intelectual, de onde saíam o dinheiro e os princípios que regiam o país, lançando-os a outros lugares. O que hoje só funciona como uma referência remota.

Neste poema, o mérito da construção, a meu ver, também reside no fato de que o autor consegue se transferir integralmente para o poema que aborda o seu lugar de origem. Ao recortar o estado, reconhece que já está recortado por ele, “como o gado que se ferra e passa a ser sua própria cicatriz”. Nesta simbiose múltipla entre o lugar de origem e o seu sujeito, surge uma nova definição para ambos, para o lugar e para o sujeito que se diz através do primeiro. A segunda estrofe do poema é o exemplo mais ilustrativo desta simbiose, porque talvez seja a mais vaga e abstrata quanto a referências precisas, conforme veremos adiante. E é justamente isso que dá a exatidão do vínculo entre as palavras do poeta e o lugar que descreve, que neste caso pode ser um qualquer, porque neste momento ele está completamente absorvido pela linguagem e aí já não há mais distinção entre o que ele diz e o modo como o faz. Ou seja, ao falar do vago de modo preciso, faz com que este se apresente de modo concreto; e é justamente por estar absorvido pela linguagem que ele se permite abstrair das referências contextuais, porque a materialidade de suas referências poéticas adquirem maior

ressonância no corpo do poema, do que as primeiras. No caso desta estrofe, à exceção dos dois últimos versos, *os coqueirais que dão/ sombra e música à sesta*, absolutamente nenhum lugar me parece reconhecível, quanto à semelhança entre Pernambuco e o trampolim. No entanto, “praia sem nada de praia” me parece uma imagem muito particular do poeta que saltou de seu lugar “a outros que podem, ou não, ser grécias”. De outro modo, onde poderíamos encontrar “praias sem nada de praia”, ou ainda, “praias de nadas brancos, sem coqueiros, desertas”? Ao diluir as referências de que dispõe, tornando-as vagas, volatiliza o lugar a que se refere, opondo-o à concretude de seu lugar de origem. O que também pode ser notado pela oposição de tons, ainda nesta estrofe, “os brancos onde só névoas” versus “coqueirais com sua sombra e música”. Só porque ele teve uma experiência muito particular de sua terra natal, é que pode falar muito particularmente dela. E através desta experiência particular e concreta é que o autor dá a dimensão de outras experiências igualmente particulares e concretas através das quais enfatiza-se a dimensão material do lugar a que várias experiências remetem. Com isso, tem-se a impressão de que é o caráter geral da construção que dá legitimidade ao poema, quando na verdade é o inverso. Talvez possamos encontrar aí a característica universalizante da poesia, paradoxalmente, porque excessivamente subjetiva e particular.

Enfocando melhor a sucessão de cortes a que me referi - quando afirmei que havia um conflito em dois tempos, um contido no histórico, outro na página

- podemos conceber um possível percurso que o autor constrói ao longo do poema para melhor esboçar a imagem do frade que vai se compondo no decorrer da escritura. Desse modo, a armação poética pode ser lida já como uma transfiguração das referências contextuais que nos remetem a Pernambuco e, por extensão, a Caneca. O contexto do poema é, portanto, a reprodução textual do limite histórico demarcado pelo autor, no qual ele vai traçar um enredo com as referências escolhidas e daí depurar a imagem do frade, seu corte mais agudo dentro de Pernambuco, ao menos neste poema.

Nas estrofes que se seguem à primeira, o autor vai demonstrar como o trampolim atira para longe tudo o que nele for cela. E já que isto acontece de modo incondicional para “quem queira e não queira”, a segunda estrofe se abre como um porto propenso a lançar tudo através de suas praias. Seja para a “grécia” ou de volta para debaixo de seus coqueirais, o que expressa a dimensão de lugar, o longe e o perto, presente nos versos. As distâncias da terceira estrofe adquirem outras dimensões, histórica e social, o que pode ser melhor focalizado na referência ao barão e sua corte - uma outra época, a colonial - e ao dinheiro saído do trampolim que, mesmo comido de cupim, tinha de lançar à corte, velas, isto é, iluminá-la, enriquecê-la.

Para que a referência histórica não se distancie no tempo, a estrofe quarta vai falar exatamente dos dispositivos modernos que esta prancha possui. Contrastando com o porto antigo, por onde se esvaiu a riqueza da terra, o do

Recife encontra no Guararapes seu correspondente mais desenvolvido. Como se a terra tivesse por destino uma contínua e violenta desorganização, tornando externo e distante, o que nela é fechado e íntimo. Na quinta estrofe estão expressos os trampolins internos, os mangues e o sertão que “lançam dentro de nós nossa culpa mais negra”. Neste caso, há um duplo lançamento interno: um, que lança o homem na parte mais funda da terra, de onde não se sai sem cicatriz, seja no mangue ou no sertão, e o outro, que lança o homem para dentro de sua culpa, fermentando-o. Curioso é perceber que, mesmo sendo os dois movimentos de extensão interna, um se apresenta de modo visível no miolo da terra mesma e o outro no miolo do homem, onde não pode ser visto, ao menos, até que se transforme em ação, dado exterior e visível. Mas como não há relação determinante entre culpa e ação, a aliança entre estas duas dimensões só será feita quando houver um movimento similar ao do trampolim que converte o interior em exterior. De outro modo, a culpa pode continuar funcionando tão só como mais uma instância em que se inscrevem a piedade alheia e a lamentação própria daí decorrente. Neste caso, o trampolim não ganha recurso porque não entra em movimento e só reforça as condições já existentes. Donde podemos destacar o embotamento de alguns sujeitos que acabam por revelar uma terra também encruada, independente de condicionamentos histórico-sociais, mas que passam a caracterizar também este trampolim por uma via negativa, instituindo mais um parâmetro para sua representação.

Na estrofe a seguir há um desdobramento do trampolim, prancha que se animiza e passa a ser sua gente, “a que volta e a que não, quem salta porque quer ou porque o rejeitam”. Também aqui se realça o fato de que o saltar, por si mesmo, não é indicativo de muita coisa. Embora esta seja a condição própria do trampolim - estar compelido a saltos -, se não houver a assunção do fato, ele se torna externamente “seitas sem molas”, não adquire o valor significativo que uma ação tem, posto que não se assume como um ato proposital. E ainda que haja o fingimento de se confundir com outras terras, há a cicatriz que grita o salto interno, a marca da prancha. Se há dentro do trampolim homem, tal como está expresso na estrofe sete, aqueles que não podiam fugir da fome e usaram a prancha aberta, o trampolim terra é, por sua vez, por onde se sai para fugir paredes. Usar a prancha aberta, é se assumir retirante, se reproduzir no outro que é o miolo da terra e do homem. Não só pelo fato de que o retirante seja a comprovação mais concreta da reincidência do arremesso, mas sobretudo pelo fato de que revela as condições em que o arremesso se dá, assim como as condições que o compelem ao salto.

Do salto incondicional, para quem queira e não queira, saltou-se também de cadeia a cadeia, reproduzindo noutros lugares o trampolim interno da cadeia incrustada no estado. Antes de Caneca já havia outros exemplos do trampolim cadeia, tal como Bernardo Vieira Ravasco que se insurgiu contra a invasão holandesa, quando do ataque pelo príncipe Maurício de Nassau. Sendo ferido em

uma das batalhas, foi reformado e nomeado Secretário de Estado da Guerra no Brasil. Depois foi preso, sob a acusação de que queria matar o então governador da Bahia. Provada sua inocência e o acusador sendo demitido, pôde dar continuidade a suas atividades. Das quais se destacam os escritos: *Discurso político sobre a neutralidade da coroa de Portugal nas guerras presentes das coroas da Europa e sobre os danos que da neutralidade podem resultar a essa coroa e como se devem e podem obviar* (18/07/1692) e *Remédios políticos com que se evitarão os danos que no discurso antecedente se propõe* (10/06/93).<sup>22</sup> Deste modo, Bernardo Vieira serve de referência a Cabral na medida em que concretiza em épocas longínquas já a propriedade absurda do salto de dentro de uma cadeia para outra. No caso, um dos saltos seria o de Portugal a Pernambuco, devido à relação perversa com a coroa, o que pode ser percebido já no título de seus escritos; um outro seria o da Holanda a Portugal, uma vez que há aí a opção entre um tipo de dominação em detrimento de outro; ou ainda de Pernambuco à Bahia, lugar onde nascera e ocupou o cargo público e por último ao Convento do Carmo, onde foi sepultado e Caneca morto. Desta sucessão de referências dá para se perceber como o autor vai sobrepondo uma à outra para, então, construir a imagem que quer para Pernambuco.

Na estrofe seguinte, a reta que é Pernambuco se desdobra na seta que é o homem, que tinha mais de um trampolim e não o fez funda para sua pedra, nele ficou: Frei Caneca. Se por um lado o poema levanta as múltiplas possibilidades

---

<sup>22</sup> Ver MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. Prefácio: Antônio Cândido. Instituto

de arremesso deste trampolim, também há que se considerar o salto interno, para dentro do homem e daí para o seu lugar, criando para ambos uma nova condição. O ápice desta construção se dá na última estrofe, quando o autor executa o salto interno dentro do poema. Toda a estrofe remete à dimensão interior, vocabulário familiar, de elementos caseiros: janela, porta, oficina, pedra... Como se o poeta estivesse, ele mesmo, levantando uma casa. O que me leva a crer que esta casa seja uma reprodução em todos os níveis do trampolim que é Pernambuco. Deste modo, a casa pode ser entendida como uma miniatura do estado. E porque oficina, permite saltos igualmente mirabolantes. E porque, agora, um novo lugar inscrito num espaço determinado, não quer dizer que seja um impedimento a vôos longínquos, mas que, ao contrário, possibilita saltos também imprevistos.

Por outro lado, também podemos ler as oito primeiras estrofes do poema “Descrição de Pernambuco como um trampolim” como uma espécie de preparação para as duas últimas que falam expressamente de Frei Caneca e com uma conotação bem positiva, a de quem melhor sabe usar as propriedades dessa prancha. Funcionando como uma espécie de síntese das relações anteriores – externa e interna –, Frei Caneca reúne na ação revolucionária, racional, tais propriedades. Mas, antes de chegarmos propriamente ao frade, seria oportuno destacar o vocabulário corrente nas outras estrofes e que remete ao próprio

Caneca, se não à imagem que o autor construiu dele. De modo que a tessitura do poema se faz em conformidade com o próprio vocabulário que o autor levanta para compor a imagem do frade. Sendo assim, podemos pensar que há uma figuração a ser composta através de algumas referências e são estas que vão se somando para constituir o objeto que suporta aquela imagem, porque nem ela nem o objeto ainda se definiram. E só depois deste esboço podemos nos referir a um e a outro. Embora pareça previsível esta constatação, ela me parece apropriada porque revela a construção de que o poeta se serviu. E, por esta razão, desvela tanto o corte que Pernambuco sofrera quanto o recorte que ele, o autor, faz de Frei Caneca. Vejamos pois já nas primeiras estrofes o vocabulário que sedimenta e reforça a imagem final de Frei Caneca desenhada neste poema: cela, seta, velas, cicatriz interna, pele, véstia, sol da idéia. Aí já temos um breve painel do que poderia se constituir a imagem posterior, mas também há um vocabulário adicional que não se coaduna perfeitamente com o que aponta para Frei Caneca, a exemplo de grécias, praias sem nada de praia, e que nem por isso deixa de apontar para João Cabral. Só que aí já temos através do vocabulário um duplo movimento dentro do poema, um que aponta para uma referência exterior - Frei Caneca - e um outro que aponta para o interior - o próprio João Cabral.

Há, portanto, um trabalho laborioso do poeta para construir uma imagem desta personagem e com ela vai testando possibilidades de sua dicção, ora esgarçando-a para um lado, ora para outro. E junto com a personagem vai

também sua linguagem, suas formas, estendidas até o seu limite possível para constituir uma nova coisa, tanto no que se refere à personagem quanto ao desempenho artístico das formas com que trabalha. Esta coisa já transfigurada a partir de suas referências primeiras porque ele as apresenta de outro modo, fazendo aparecer um novo objeto já trabalhado e disponível para novas especulações como o vai fazer com Frei Caneca em o *Auto do Frade*.

## *Os metros em folha e gume*

### *Os ecos atrás de Caneca*

A reedição de *O Tiphis Pernambucano* em 1984<sup>23</sup> vem lembrar, cento e sessenta anos depois, os acontecimentos que culminaram com a *Confederação do Equador*. No mesmo ano vem a público o *Auto do Frade* de João Cabral de Melo Neto, que também se reporta ao momento histórico em que aquela publicação exerceu grande influência. Assim, o poeta insere sua obra numa esteira que tem uma vinculação direta com aquele episódio inscrito em nossa história. Como a menção de datas se faz um dado insuficiente para dar à sua obra o devido suporte histórico, o autor vai se empenhar vigorosamente no *Auto do frade* em fazer com que os conflitos presentes naquela circunstância apareçam sob uma ótica que ultrapasse a mera constatação. Por isso, nessa obra vamos encontrar alguns trechos em que as falas das personagens nos permitem ter um claro entendimento do que se processou naquela ocasião. A exemplo do terceiro quadro, intitulado “Da cadeia à igreja do terço”, que narra a passagem de Frei Caneca por aquele percurso, quando podemos destacar as seguintes falas.

Oficial – Foi contra sua majestade,  
 contra a ordem tudo o que é nobre.  
 Republicano, ele não quis  
 obedecer ordens da corte.  
 Separatista, pretendeu  
 dar o Norte à gente do Norte.  
 Padre existe é pra rezar  
 pela alma, mas não contra a fome.<sup>24</sup>

A constituição publicada naquele ano era, pois, a maior expressão de conflito, posto que privilegiava as províncias do sul em detrimento das do norte e reforçava, de outro modo, a dependência do Brasil em relação a Portugal. No trecho acima, este conflito está diluído, opondo o frade de um modo pessoal ao imperador para escamotear os ditames do poder, que no caso se revela na fala de um oficial que o representa. Ainda nesse trecho podemos perceber a voz do poder cunhando Frei Caneca como “separatista”. Na construção do poeta esta alcunha se contradiz na medida em que ela se justificaria pelo fato de a personagem requerer “o Norte à gente do Norte”, o que seria na verdade o exemplo mais legítimo de integração, uma vez que assim estaria reforçando as províncias que constituiriam o estado federal. Numa outra esfera, há uma censura idêntica àquela feita no plano institucional, quando o oficial diz que “padre é pra rezar pela alma e não contra a fome”, porque assim limita a intervenção de nosso iluminista a dimensões abstratas e não na ordem dos problemas que se

---

<sup>23</sup> CANECA, Frei do Amor Divino Rabelo. *O Typhis Pernambucano*. Direção e Organização de Vamireh Chacon e Leonardo Leite Neto; Introdução Vamireh Chacon; Apresentação do Senador Moacyr Dalla. Brasília: Senado Federal. Centro Gráfico, 1984. p-7/8.

<sup>24</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Auto do Frade*. in: Op. cit p - 472

apresentam. Indo, desse modo, diretamente de encontro aos seus princípios. Desse modo, o autor se projeta na fala de um oficial para, sob a ótica do poder, dar algumas referências sobre aquele momento histórico. Mais adiante, ainda no mesmo quadro, há um outro trecho, agora nas bocas da Gente, que vem revelar de outro modo a posição do autor em relação ao dado histórico.

- Mas disso tudo agora vemos  
qual a verdadeira intenção  
-Enforcar um homem que soube  
opor ao Império um duro não.  
-(Cem anos depois um outro homem  
dirá “nego”, a uma igual questão)<sup>25</sup>

O “nego” a que o autor se refere ainda hoje está grafado na bandeira da Paraíba, e foi proferido em situação idêntica ao voto negativo de Frei Caneca<sup>26</sup> à constituição outorgada na sua época. João Pessoa, o novo representante da mesma reivindicação, terá em outras circunstâncias um fim semelhante, também assassinado. Mas a revolta agora terá um eco maior, desembocando na revolução de 30 deste século, que se estende em seus desdobramentos; a capital da Paraíba, que então era homônima do estado, adotará o nome do político, vigente até hoje, que se insurgiu contra o poder central. Mas nessa sobreposição de referências históricas, percebemos o procedimento do poeta que cruza no tempo

---

<sup>25</sup> Op. cit. p - 484

<sup>26</sup> CANECA, Frei do Amor Divino Rabelo. “Processo e autodefesa de Frei Caneca” in: Op.cit. p - 256

experiências semelhantes que, exemplarmente, nos apontam para um outro curso da história que podia ser explorado. Ao mesmo tempo em que acompanha com grande precisão qual foi exatamente o percurso feito pela personagem enfocada na sua obra, o que podemos perceber no quadro seguinte, “Da igreja do terço ao forte”, através da fala da Gente, ainda nas calçadas.

- Dizem que quando vinha preso  
 Alguém lhe ofereceu a fuga.  
 - Alguns aceitaram de saída  
 e hoje andam soltos pelas ruas.  
 - Outros se foram para Bolívar  
 que livrara várias repúblicas.  
 - Mas, a daqui, compreendeu,  
 precisava ainda de mais luta.<sup>27</sup>

A resistência de Frei Caneca em ficar em Pernambuco já havia sido explorada no livro anterior *A escola das facas*, como vimos, através do poema “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, quando o autor descreve a personagem como sendo aquele que atirou muitas pedras, mas ficou; ou ainda, o trampolim que salta às avessas e melhor soube usar sua propriedade de aguçar setas, pedras. Do mesmo modo, também naquele livro já havia retratado as figuras que se “foram para Bolívar”, a exemplo de Abreu e Lima<sup>28</sup> e João da

---

<sup>27</sup>MELO NETO, João Cabral de. *Auto do Frade*. in: Op. cit p - 491

<sup>28</sup>MELO NETO, João Cabral de. *Escola das facas*. in: Op. cit p - 440

Natividade Saldanha<sup>29</sup>. Este último ainda membro da *Confederação do Equador* em 1824. Assim como o autor acompanha o percurso das pessoas envolvidas naquelas insurreições, também o faz com a tropa que assumiu aquela empresa e, em especial, com o frade carmelita, tal como podemos ler nos trechos que se seguem.

- Pela estrada dita Ribeira  
onde o Capibaribe sua,  
com tropa pequena e rompida  
foi ao Ceará por ajuda.
- Campina Grande, Paraíba,  
guarda a casa de sua cura,  
e em Acauã, lá no Ceará  
se rende com a tropa viúva.<sup>30</sup>
- (...)
- Arrancaram tudo de padre,  
o que dele um padre fizera.
- Em dezessete na Bahia  
de fome e sede ele sofrera.
- Viveu piolhento, esmolambado,  
guardado quase como fera.
- Mas o que lhe arrancaram hoje  
trouxe-lhe ainda maior miséria.<sup>31</sup>

Não é menor a precisão do autor quando o frade tanoeiro está em seus momentos finais, já no cadafalso, ainda que através da fala da Gente, agora no Largo.

- Não é o carrasco um tal Vieira  
que à força irá por assassino?
- Ele mesmo. E se enforca o padre  
terá abertos os caminhos.

<sup>29</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Escola das facas* Op. cit p- 449/449

<sup>30</sup>Op. cit p - 491

<sup>31</sup>Op. cit p - 495

- Quando o foram buscar não quis  
 aparecer, e o disse a gritos.  
 - Muita coronhada apanhou  
 porque não quis, e pelos gritos.<sup>32</sup>  
 (...)  
 - Falaram a dois substitutos,  
 ambos à morte condenados.  
 - Ofereceram-lhes igual prêmio:  
 ir seus caminhos liberados.  
 - Nenhum não quis. Do mesmo jeito  
 ambos os dois foram espancados.  
 - A réus sem morte ofereceram  
 mesmo prêmio que aos dois carrascos.<sup>33</sup>  
 (...)

Oficial - Seja o que for, vou eu agora  
 até a comissão militar  
 pedir que forme o pelotão  
 que venha para o fuzilar  
 única saída que vejo,  
 embora seja irregular:  
 é pedir o ascenso do crime  
 a um digno crime militar.<sup>34</sup>

Se por um lado a acuidade do autor em relação ao episódio salta aos olhos, também destaca-se a sua construção ao longo do poema que se evidencia nessa fala de Frei Caneca quando utiliza referências muito particularmente suas.

- Será que a morte é de branco  
 onde coisa não habita,  
 ou se habita, dá na soma  
 uma brancura negativa?  
 Ou será que é uma cidade  
 toda de branco vestida,  
 toda de branco caiada  
 como Córdoba e Sevilha,  
 como o branco sobre o branco

<sup>32</sup> Op. cit. p - 498

<sup>33</sup> Op. cit. p - 500

<sup>34</sup> Op. cit. p - 503

que Malevitch nos pinta  
e com os ovos de Brancusi  
dispostos pelas esquinas?<sup>35</sup>

Donde se ressalta não só as cidades preferenciais do autor, Córdoba e Sevilha, que Caneca sequer conhecia, mas sobretudo os pintores do branco que na boca da personagem retratam o drama da sua morte, que agora lhe fala de muito perto. Mas, por enquanto, tentemos acompanhar a estruturação que o autor utiliza como suporte para a apresentação desses acontecimentos, atentando para o seu valor representativo. Posto que, através dessa estruturação, os acontecimentos nos chegam de um modo distinto do apresentado anteriormente e, ao mesmo tempo, institui um novo parâmetro de apreciação para uma história que, curiosamente, é a nossa.

Antes de traçar um perfil formal do *Auto do frade*, seria oportuno talvez registrar outras leituras desse mesmo texto que concorrem, cada uma a seu modo, para a interpretação da obra de João Cabral de Melo Neto. Cronologicamente a lista segue-se assim: “As vozes de Frei Caneca,” Ivan Junqueira, 1987<sup>36</sup>; “O auto do frade: as vozes e a geometria,” Alfredo Bosi, 1988<sup>37</sup>; “A voz alta de João Cabral”, José Fulaneti de Nadai, 1994<sup>38</sup>; “João Cabral

<sup>35</sup>Op. cit p – 494/495

<sup>36</sup> JUNQUEIRA, Ivan. “As vozes de Frei Caneca. in: *O encantador de serpentes*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1987. p – 75/84.

<sup>37</sup> BOSI, Alfredo. “O auto do frade: as vozes e a geometria” in: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988. p – 96/102.

e o poema dramático *Auto do frade* (poema para vozes)”, Níobe Abreu Peixoto Silva, 1998<sup>39</sup>. Dentre estes elegi a leitura de Alfredo Bosi como baliza para o desenvolvimento de minha interpretação, porque mapeia de modo singular o *Auto do frade* em toda sua extensão. Nessa análise podemos destacar desde as referências históricas que remetem a Frei Caneca, passando pelas particularidades formais do auto, daí para a dicção cabralina, até chegar nos interstícios do texto, quando se esboça uma interpretação que valoriza o modo como o poeta descreveu o frade. No curto percurso que vai da Cela ao Pátio do Carmo, o crítico capta bem a angulação do olhar do autor que recorta em tão pouco tempo a interseção de vozes que rodeiam Caneca. Donde se destaca a fala da Gente que, identificada com o frade, realça seu aspecto humanitário que é, na verdade, a tradução de suas reivindicações políticas de 1817 e 1824, agora expostas em versos.

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante à de Alfredo Bosi, façamos agora um acompanhamento mais detalhado, quadro a quadro, do desenlace do *Auto do frade*. O primeiro quadro, intitulado “ Na cela”, é o menor de todos e funciona mesmo como um intróito, quando o autor já dá a tônica do que vai se desenvolver mais adiante. Quanto ao tema podemos destacar já nesse primeiro

---

<sup>38</sup> NADAI, José Fulaneti de. *A voz alta de João Cabral*. São Paulo: USP – FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), 1994. Tese (Doutorado)

<sup>39</sup> SILVA, Niobe Abreu Peixoto. *João Cabral e o poema dramático Auto do frade (poema para vozes)*. São Paulo: USP – FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), 1998. Dissertação (Mestrado)

momento o interesse do poeta em demonstrar como o frade está vinculado a questões terrenas, através das personagens se põe ao chão o aspecto religioso do frade, o que está expresso na seguinte passagem.

- Dorme fundo como um morto.
- Mas está vivo. Vamos ressuscitá-lo.
- Deste sono ainda pode ser ressuscitado.
- Deste sono sim. Do outro, nem que ponham a porta abaixo.<sup>40</sup>

Ao mesmo tempo em que o autor também já anuncia alguns de seus procedimentos a serem desenvolvidos ao longo do Auto. Um deles seria o processo de despersonalização a que estão submetidas as personagens, neste caso, à exceção de Caneca, nenhuma outra possui qualquer indício sobre sua identidade. O Provincial e o Carcereiro são, nesta cena, exemplos bem ilustrativos. Uma outra observação formal a ser feita aqui é a de que o autor praticamente não usa rubrica, só o faz em ocasião especial, no momento em que Caneca é fuzilado e, depois, quando ele já está morto. No mais das vezes, as indicações são dadas através da fala das personagens, como por exemplo.

- Dorme.
- Dorme como se não fosse com ele.
- Dorme como uma criança dorme.
- Dorme como em pouco, morto, vai dormir.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Op.cit. p - 465

<sup>41</sup> Id.Ibidem

O segundo quadro, “Na porta da cadeia”, já apresenta a estruturação que vai se manter daí em diante, o que pode ser percebido pela disposição das falas e sua metrificação. O Meirinho, neste sentido, abre e fecha esta cena, papel semelhante ao que vai desenvolver em todo o percurso do cortejo até a descarga de espingardas. De modo que, afora o primeiro e o último quadros, todos os outros são pontuados pelo Meirinho que é quem, afinal, dá o ritmo àquela estranha procissão. Por outro lado, a partir desta cena o autor inicia uma espécie de polimento das personagens, em que cada uma vai apresentando seu perfil em função de Caneca que é, a propósito, o eixo fundamental do drama. Seguindo esta linha de raciocínio, nesta cena, destaca-se a animalização a que são confinados Caneca e a Tropa, vejamos alguns trechos.

A Tropa - O que estamos fazendo aqui  
De pé e à espera qual cavalos?  
Qual cavalos atraímos moscas  
as moscas de nossos cavalos.<sup>42</sup>

A Gente- Por que essa corda no pescoço,  
como se ele fosse uma rês?(...)  
- É pra mostrar que esse homem  
já foi homem, era uma vez.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Op.cit. p - 470

<sup>43</sup> Op. cit. p - 471

Em ambos os casos, a Gente serve de instrumento de mediação entre a situação humana e a animal. Em relação a Caneca porque é quem detecta aquela condição. Em relação à Tropa, porque está exatamente numa situação inferior à dos soldados e superior à dos cavalos, funcionando assim como ponto intermediário entre um e outro. Caberia destacar aí a relação fronteiriça que a Tropa estabelece entre a representação de poder e Caneca. Quanto a um, pela função que tem. Quanto ao outro, pela sua possível animalização. Ao mesmo tempo ressalta-se nesse trecho a simpatia da Gente para com o protagonista e seus princípios.

- Ei-lo que vem lavado e leve,  
como ia ao convento do Carmo.
- Quando ia ditar sua geometria.
- Ou fosse a redação do diário.
- Diziam que ensinava o diabo.
- Na sua boca tudo é claro,  
como é claro o dois e dois quatro.
- Ei-lo que vem descendo a escada  
degrau a degrau. Como vem calmo.
- Crê no mundo, e quis consertá-lo.
- E ainda crê, já condenado?
- Sabe que não o consertará.
- Mas que virão para imitá-lo.

No terceiro quadro, Da cadeia à igreja do terço, se aguça um conflito já anunciado anteriormente entre o caráter laico e o religioso da manifestação. Aqui melhor expresso em vários níveis, por várias personagens. Aos oficiais, por exemplo, interessa o ritmo.

- Este passo está muito lento.  
É de procissão, não de guerra.<sup>44</sup>(...)
- Andar como padre é dar vez  
à gente baixa, que protesta.
- Melhor pois que corra o cortejo,  
com passo de assalto, de guerra.<sup>45</sup>

Esta mesma oscilação fica expressa através da fala da Gente na seguinte passagem, quando confunde aquele cortejo com o do carnaval.

- Mas será só por piedade  
que alugam balcões no cortejo?
- Talvez seja até por piedade  
mas no carnaval têm os mesmos.
- A procissão é um espetáculo  
como o carnaval mais aceso.<sup>46</sup>

Até o próprio Caneca hesita quanto ao que vai se processando ao seu redor, simultaneamente ao fato de que põe em cheque as coisas que revelam a prática do catolicismo.

- Se é procissão que me fazem  
mudou muito a liturgia:  
não vejo andor para o santo  
nem há nenhum santo à vista<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Op.cit. p - 472

<sup>45</sup> Op.cit. p - 473

<sup>46</sup> Op.cit. p - 474

<sup>47</sup> Op.cit. p - 474

Também caberia observar que, nessa mesma fala, quando Caneca estranha a religião que o rodeia, identifica o povo que está por ali. Num deslocamento do olhar ele passa da igreja para o povo.

Dessa gente sei dizer  
quem Manuel e quem Maria,  
quem boticário ou caixeiro,  
e sua mesma freguesia.<sup>48</sup>

Curiosamente é neste quadro quando Caneca mais fala. De suas sete falas no decorrer do drama, quatro estão nesta cena. Sendo uma das falas em diálogo direto com o oficial, quando, em função disto, o frade passa a falar nos metros oito e nove, todas as outras vão apresentar o frade em exercício de sua retórica, no metro sete, quando expressa suas idéias em compasso com o Recife. Se antes ele se identificava com a Gente, essa identificação vai se estender ao local por onde passa e viveu.

neste passeio sem volta  
(meu bilhete é só de ida).  
Mas por estreita que seja,  
dela posso ver o dia,  
dia Recife e Nordeste  
gramática e geometria,  
de Beira-mar e Sertão  
onde minha vida um dia.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Op.cit. p - 475

<sup>49</sup> Op.cit. p - 479/480

Esse mesmo lugar se confunde com seus ideais, a construção de uma cidade solar em que as linhas precisas das coisas se justapusessem à justiça.

Mas o sol me deu a idéia  
de um mundo claro algum dia.  
Risco nesse papel praia,  
em sua brancura crítica,  
que exige sempre a justeza  
em qualquer caligrafia;  
que exige que as coisas nele  
sejam de linhas precisas;  
e que não faz diferença  
entre a justeza e a justiça.<sup>50</sup>

“No adro do terço” é o quadro em que acontece a degradação de Frei Caneca. Mesmo que todo o desfecho da situação já estivesse definido, esse ritual ainda não havia se consumado. Inicia-se então um jogo de vestir o réu para despi-lo logo em seguida. No aspecto formal há um movimento semelhante, na medida em que os responsáveis pela degradação falam frases cursivas para distinguir aquele momento dos demais. Só que aquele discurso em prosa, aparentemente solto, está tão medido e preso como as demais partes do Auto, como demonstrarei mais adiante. Ou seja, do mesmo modo que há uma simulação ritual que ofusca o desenvolvimento das cenas, o autor explora esta condição para reintegrá-la aos demais discursos através da métrica.

Como este quadro é o que enfatiza o caráter ritualístico do Auto, justamente agora é o momento em que o Meirinho mais fala. Como se já não

bastasse a pontuação do início e fim de cada quadro, à exceção do primeiro e do último, neste quadro, especificamente, o Meirinho repete a sentença cinco vezes. E como até então ele era a única personagem que falava fora dos metros, quando chegamos a esta cena, fica fácil relacionar o seu discurso em prosa com o dos versos, uma vez que o conteúdo de sua fala também se encaminha para a direção do que já estava decidido. A sentença torna-se, então, também passível de enquadramento na métrica utilizada pelo autor para as demais personagens, o que também demonstrarei no próximo item.

No quinto quadro “Da igreja ao terço do forte” há uma forte carga de referências históricas, que não se fecham no episódio vivido por Frei Caneca, mas que se abrem para o futuro, assim como sua crença dita pela gente de que “outros virão para imitá-lo”. Vejamos alguns desses trechos.

- Não sou ninguém para ser mártir  
não é distinção que eu mereça.<sup>51</sup> (...)

É separatista ademais;  
saberá Dom Pedro o que é isso?  
Pensa que é ladrão de cavalos  
ou que é capitão de bandidos.<sup>52</sup> (...)

Foi contra o Morgado do Cabo,  
sua impopular nomeação;  
foi contra o rei português  
impusesse uma constituição;  
contra enviar-se a esquadra ao Recife  
por falsa ameaça de invasão.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Op. cit. p – 482/483

<sup>51</sup> Op.cit. p - 490

<sup>52</sup> Op.cit. p - 491

<sup>53</sup> Op.cit. p - 493

A partir do sexto quadro, Na praça do Forte, Caneca já não fala mais. A partir daí os discursos ficam a cargo do Meirinho, do Provincial, do Vigário Geral, dos Oficiais, dos Carrascos e, principalmente, da Gente que é quem mais fala, tanto nesta cena como em todo o Auto. Neste quadro destaca-se as especulações em torno do réu e do acontecimento, variando de opiniões particulares, superstições e esperanças de que aquele episódio fosse interrompido. eis alguns exemplos.

Não quer vir ( o carrasco). Diz que matar padre  
Ou gato, na vida dá nó.<sup>54</sup> (...)

O Brigadeiro Lima e Silva  
Dizem, é a favor de Caneca.<sup>55</sup>(...)

Outro Carrasco - Não é por covardia, não  
Cumpro ordens da virgem Maria. (...)  
- cobrindo o frade com seu manto,  
voando no céu ela foi vista.  
Para mim é mais que uma ordem,  
seja ela falada ou escrita.<sup>56</sup>

- Crê vossoria nessa história  
da virgem abençoando-o do ar?  
- Como posso crer em tal absurdo?  
- É de hoje mas é lenda já.<sup>57</sup>

- Assim, cá estamos à espera  
de um tipo ideal de carrasco.  
- Que não tenha fé numa dama  
que voa vestida de pardo.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Op. cit. p - 497

<sup>55</sup> Op. cit. p - 498

<sup>56</sup> Op. cit. p - 500

<sup>57</sup> Id. Ibidem.

<sup>58</sup> Op. cit. p - 501/502

O quadro anterior se encerrou com uma rubrica: “ Aqui, descarga de espingardas”. Assim como neste último também se encerra com uma outra, sob o título de “Cinema no pátio”. Quanto às rubricas, vale salientar que neste quadro o autor já não dispõe da mesma quantidade de personagens, através das quais dava indicações de texto, mas sobra-lhe agora tão só a Gente. Um outro dado que pode servir para ilustrar “ Cinema no pátio” é que o autor já havia revelado em alguma entrevista que antes de escrever o *Auto*, ele sugeriu a vários cineastas que filmassem o episódio vivido por Frei Caneca. Como não foi acatado por nenhum dos cineastas consultados, resolveu ele mesmo escrever o *Auto do frade*, que, como já disse, “foi imaginado como filme, escrito em versos e estruturado como para teatro”<sup>59</sup>. Quando chegamos ao final e não há mais nenhuma personagem para falar sobre o acontecido, resta somente a imagem de Caneca descrita de modo bastante breve.

Gostaria ainda de reiterar algumas observações sobre a Gente. Como já foi dito antes, a Gente é a personagem que mais fala, praticamente dois terços do *Auto* está inscrito na fala dessa personagem. E como também já se disse, algumas das personagens mais do que impessoais são coletivas, a exemplo do Clero e da Tropa. De onde podemos deduzir que o autor se empenha em fazer falar coros que se cruzam e dentre os quais a Gente ocupa posição de

destaque. Caberia, então, acrescentar tal como percebeu Marlyse Meyer<sup>60</sup>, também baseada em entrevista do autor, o caráter popular que tem o auto cabralino, uma vez que o autor está familiarizado espontaneamente com esta forma desde sua infância, quando lia os “romances” para os trabalhadores da fazenda de seu pai<sup>61</sup>. Assim ele pôde dar acolhimento a um tema inscrito numa causa popular, presente nas reivindicações de 17 e 24, em uma forma que advém dos folhetos cujas histórias chegavam aos populares muito facilmente.

Por outro lado, se tomarmos a Gente efetivamente como um coro, estendem-se aí suas propriedades, já que a Gente cumpre mais do que criteriosamente este papel. Pois, se o coro serve para comentar cenas e esclarecer ao espectador a trama que se desenrola, a Gente vai fazer mais do que isso. No caso, vai atingir de modo substancial o *Auto do frade*, compondo-lhe não só no aspecto formal, mas sobretudo em seu propósito mais fundo, que é o de dar voz a uma causa popular. Ao mesmo tempo, o coro pode ser tomado como um recurso largamente utilizado pelo teatro medieval<sup>62</sup>, e como a cultura popular, via de regra, tem fortes ligações com a cultura ibérica mais remota, a utilização da Gente na função de coro vem contemplar todas essas variações formais que o

---

<sup>59</sup> ATAHYDE, Félix de. *As idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. P – 118

<sup>60</sup> MEYER, Marlyse. “Morte na poesia, mortes severinas” in: *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. Organização de José de Souza Martins. São Paulo: Hucitec, 1981. P – 113/141

<sup>61</sup> MELO NETO, João Cabral de. “Descoberta da Literatura”. in: *Escola das facas*. Op. cit. p – 447.

<sup>62</sup> PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Tradução: Jaume Melendres. Prefacio de Anne Ubersfeld. Barcelona: Paidós, 1998. p - 97

auto permite, tanto em relação ao que é tradicional quanto ao que é propriamente popular. Intervindo constantemente no desenrolar da trama, acirra-se o distanciamento entre leitor e o assunto abordado. Assim, a obra passa a exigir uma leitura tão clara quanto os princípios ali enunciados, que apontam para o passado e simultaneamente para o futuro.

### *Caneca de osso e de cal*

No *Auto do Frade* de João Cabral de Melo Neto antes mesmo que o protagonista do enredo se apresente, já há todo um encadeamento de situações que concorrem para a revelação de sua morte. Isto pode ser percebido pelas personagens e seus respectivos discursos que se cruzam para realçar o destino de Caneca, que dorme. Afora título, dedicatória e epígrafe, a primeira inscrição que aparece no *Auto do Frade* é um diálogo entre o Provincial e o Carcereiro que encerra a primeira cena do Auto intitulada “Na cela”:

- Ignora todo esse circo lá embaixo.
- Não é circo. É a lei que monta um espetáculo.
- Dorme. No mais fundo do poço onde se dorme.
- Já terá tempo de dormir: a morte inteira.
- Não se dorme na morte. Não é sono.
- Não é sono. E não terá, como agora, quem o acorde.
- Que durma ainda. Não tem hora marcada.
- Mas é preciso acordá-lo. Já há gente para o espetáculo.”<sup>63</sup>

Deste trecho uma das coisas que chama a atenção é o fato de as duas personagens estarem conscientes da situação e divergirem quanto ao que vai se consumir logo adiante, quando Caneca acordar. Enquanto uma, de certa forma, se identifica com o protagonista ao perceber seu modo peculiar de dormir, ao mesmo tempo em que se ressentente pelo fato de ele ignorar o circo que o aguarda, a outra é taxativa quando afirma que aquilo não é circo, embora seja um espetáculo. Sendo um espetáculo distinto do que é apresentado pelo circo, não perde seu caráter cênico embora com uma gravidade que o circo não dispõe. Esta diferença na maneira de conceber o que está por ser apresentado, revela diferentes maneiras de ver uma mesma coisa por cada uma das personagens. Na boca de uma, um espetáculo circense. Na da outra, um espetáculo que é próprio da lei e que urge começar. Em todo o caso, há um consenso entre ambos: o frade dorme.

Se considerarmos aquela hipótese de que alguns elementos encontram na obra de João Cabral vários desdobramentos e considerarmos também que o entendimento do poeta sobre o sono é um deles, teremos que atribuir algum significado ao fato de ele começar esta obra apresentando sua personagem em sono profundo. Por conseguinte, não podemos deixar de fazer já aí alguma espécie de associação entre sono e poesia, uma vez que a personagem assume uma posição bem propícia à criação tal como está expresso em *Considerações sobre o*

---

<sup>63</sup> Op. cit. p. 465

*poeta dormindo*<sup>64</sup>, quando a personagem obedece ao seguinte enunciado: já que para o autor não há relação de natureza entre o sono e o sonho, sendo o sonho como uma obra, não há também este tipo de relação entre o sono e a obra; se há uma relação entre esses dois últimos, é pois uma relação forjada propositadamente. Ou seja, enquanto a personagem está dormindo, o poeta inicia sua obra, como se também ele estivesse despertando para os acontecimentos que ali vão nascendo. Ao passo que Frei Caneca dorme, a mão de João Cabral desenha algumas falas nas bocas das outras personagens. Em termos teatrais, um possível coro se adianta à voz do protagonista

Isto tanto pode ser visto pelo que as outras personagens dizem quanto pela forma utilizada por João Cabral para pontuar este discurso. No caso do trecho citado anteriormente, podemos perceber uma variação métrica que não subsiste no decorrer da obra, fazendo com que ele se distinga particularmente do andamento que se delineia ao longo do poema. Noutras palavras, a personagem é também recortada pela medida de sua fala, uma vez que cada uma se expressa em um metro correspondente, em oposição a essa abertura inicial que só reforça a oscilação particular desta cena em oposição às demais. Podemos supor, pois, que há um titubear, uma hesitação, que não é própria do poeta, mas que consolida formalmente um movimento similar ao do protagonista, isto é, o de maquinar algo ao passo que os acontecimentos vão se desenrolando. Com um pouco de

---

<sup>64</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Considerações sobre o poeta dormindo*. in: Op. cit. p. 685/688

esforço, podemos imaginar que poeta e protagonista simulam uma ação descuidada, quando na verdade só se preparam para o despertar daquela espécie de sono circunstancial: o poeta desperta da sua variação formal, o protagonista, do seu silêncio.

A cena seguinte se inicia com a fala do Meirinho que será repetida catorze vezes com uma variação na última, quando passa de “morte natural na forca” para “morte natural por espingardeamento”. De modo que, neste instante ainda reitera a sentença que dentre em breve haveria de ser cumprida e que move a trama do Auto, ou seja, a morte natural na forca. Neste momento, quando a situação já está exposta, o Clero se manifesta e de modo bastante esquivo, com um discurso que se restringe a constatar a situação, consagrando aquele ritual. Ao que a Gente, por ora nas calçadas, se inquieta diante daquela situação e inicia sua peregrinação em torno do condenado com comentários próprios às bocas populares, não fosse o filtro da dicção cabralina.

- “Se já está morto. Se não dorme.  
Sua cela é escura como um poço
- Pintada de negro, de alcatrão:  
está cego e surdo como morto.
- Não está morto. Terá sonhos.  
Não há alcatrão dentro do corpo.
- Na cela de negro alcatrão  
há a luz dos ossos em depósito.
- Veio do século das luzes,  
para uma luz de branco de osso.
- Má para as lições de geometria  
Lá guardam as caveiras de mil mortos.
- Da luz branca que os ossos guardam

lhe chega todo o reconforto.  
 - Mas para ver a própria mão  
 a luz pouca de ossos é pouco.”<sup>65</sup>

Desta passagem destaca-se a maneira palpável como a Gente percebe a oposição claridade e escuridão, ambas de modo bem referencial, o negro do alcatrão e a luz dos ossos. Isto pode ser melhor localizado pela capacidade que o osso tem de se conformar ao corpo, no caso, veículo e expressão da própria luz, esta agora uma luz óssea. Convertendo, assim, a razão iluminista na condição corpórea que o homem tem. Neste caso, a razão, o instrumento que serve de mediação para entrar em contato com os demais passa a ser sua condição mesma, o que constitui o homem de modo mais central, sua própria estrutura física, seus ossos. O outro elemento, o alcatrão, que se opõe ao osso, não se conforma ao corpo, não cabe dentro dele. Contraditoriamente, a lógica do poema anuncia que “na cela de negro alcatrão/há a luz dos ossos em depósito”, donde podemos extrair duas interpretações que se completam e que dependem, basicamente, da conotação que atribuíamos à palavra “depósito”. Se tomarmos o depósito como sendo este lugar em que se concentram vários elementos de uma mesma espécie, a cela de alcatrão é o lugar em que a luz de osso está mais concentrada, onde se potencializa através da oposição (osso/alcatrão) que se dá de modo evidente e efetivo. Por outro lado, se tomarmos o depósito como sendo este lugar em que se despejam as coisas que estão na iminência de perder sua função própria, de

transformar-se de sua condição mesma, então, haverá aí uma inversão no fundamento que caracteriza esta Cela. A luz dos ossos em depósito, descaracterizada de sua condição, é o que passa a referendar o alcatrão; opondo-se a ele, a luz o potencializa na medida em que se enfraquece, apresentando-se por assim dizer descalcificada.

Seguindo o percurso do Frade, aqui o próprio representante da luz, haveremos que considerar um século determinado, de onde ele veio, para sermos conduzidos até os ossos. Desse modo, fazendo convergir o percurso dele ao da razão. No caso, uma referência precisa, o século das luzes, se conforma perfeitamente ao corpo de Caneca, tornando passível de exploração a condição de ambos, daquele sujeito e da racionalidade. Se essa luz que esse sujeito traz consigo já não serve às lições de geometria, talvez se deva ao fato de que este ramo do conhecimento ainda esteja atrelado a um outro princípio da racionalidade, qual seja o de um procedimento exterior que serve para aferir as coisas do mundo. Mas na lógica do Frade, assim como na do poeta, este sistema já não cabe.

Ao mesmo tempo em que o poeta vai desmembrando essa nova luz, na medida em que a reconstitui a seu modo, também revela de seus limites. O poder dessa luz tem um limite muito preciso: para que o frade veja sua mão ela é pouca. Noutras palavras, ela não permite que o sujeito portador dessa luz veja sua

---

<sup>65</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Auto do Frade*. in: Op. cit. p. 466

própria identidade, seja através de seu destino – cravado na sua própria mão, seja através de sua produção – resultado do que suas mãos fizeram. Assim, a mão simboliza a um só tempo o seu futuro de duas maneiras, através de seu destino – que pode ser lido ali – e de seu trabalho, que também pode ser representado pelas mãos. Em ambos os casos não é concedido a este sujeito o direito de saber até onde ele pode ir com este instrumento que lhe é próprio, nem onde vai dar o seu trabalho. Como estas duas dimensões do seu sujeito estão inscritas num mesmo plano, em suas mãos, só é permitido a ele saber do limite que tem. E este limite já é uma conquista para aquele sujeito. Como o destino do frade não será alterado por esta luz, embora seja a única de que dispõe, é a consciência de sua situação que lhe vai permitir tomar uma atitude em relação ao que está à sua volta.

“- Da morte estará mais perto  
quando mais tarde o réu acorde.  
- Dizque uma lei do imperador,  
que vai chegar lhe muda a sorte.  
- Não sei que esperar desse lado  
não há navio que hoje aporte.  
- Terá sido o sono mais fundo  
de sua vida viva e insone.  
- O sol já subiu bastante alto  
sem que isso a seu sono lhe importe.  
- Que sol entra na cela negra?  
lá se dorme como quem morre.”<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Op. cit. p. 467

Esta fala é bastante indicativa do discurso que rodeia Caneca, pois ao se restringir à análise do cumprimento da lei, desloca a atenção do que está se consolidando através dela. Um ato social, a morte na forca, torna-se não obstante um fato natural, só possível de ser alterado pelo indulto do imperador. A naturalização deste evento passa a ser a dominante discursiva neste trecho do Auto, donde se leva a crer que há, neste instante, uma reduplicação do discurso do poder na fala da Tropa. Como há um tecido discursivo que se fia na fala de cada personagem, que aqui podem ser tomadas cada uma como um pequeno coro, consolida-se, com isso, a cadeia discursiva que o Auto apresenta. Simultaneamente, essa fala revela uma visão do sono e da morte completamente diversa da que a Gente expressara há pouco. Ou seja, as contradições e congruências que se processam no cruzamento da fala das personagens também se revelam na conotação que cada uma delas atribui a pequenas coisas e a conceitos que o próprio autor já havia trabalhado anteriormente. No trecho anterior, o sono da Cela se confunde com a morte, ao contrário do que havia sido dito pela Gente que distingue muito bem sono e morte, cela e ataúde. Neste momento, quando todas as personagens principais já se apresentaram, é que Frei Caneca diz alguma coisa. Por um lado porque já não há mais ninguém que possa falar por ele, o discurso à sua volta já está direcionado para que haja o enforcamento. Ao utilizar um recurso próprio ao teatro, de apresentação prévia da personagem, o autor reforça com isso a aparição de Caneca. Por outro lado, o

falatório em torno de si potencializa ainda mais sua intervenção, contida até agora para ganhar maior vigor e expressividade, devido a essa tensão provocada por oposição de sua fala. Ouçamos sua voz.

-“ Acordo fora de mim  
 como há tempos não fazia.  
 Acordo claro, de todo,  
 acordo com toda a vida,  
 com todos os cinco sentidos  
 e sobretudo com a vista  
 que dentro desta prisão  
 para mim não existia. (...)  
 Acordar não é de dentro  
 acordar é ter saída.  
 Acordar é reacordar-se  
 ao que em nosso redor gira.(...)  
 Essas coisas me situam  
 e também me dão saída  
 ao vê-las me vejo nelas,  
 me completam, convividas.  
 Não é o inerte acordar  
 na cela negra e vazia:  
 lá não podia dizer  
 quando velava ou dormia.”<sup>67</sup>

Enquanto na fala anterior as personagens, dentre outras coisas, giravam em torno do sono, Caneca agora acorda falando das propriedades do ato de acordar. E ao fazer isto, exclui qualquer possibilidade de dúvida acerca de sua existência, porque ele se impõe através de seu discurso com uma autonomia que lhe é inerente e só ele poderia, naquela circunstância, assumir. Com isso, ele afirma sua identidade e se expressa, a seu modo, diante de um problema que é muito particularmente seu. Resultado do sono em que estava imerso até há

---

<sup>67</sup> Op. cit. p. 468

pouco, acordar é para ele colocar-se em sintonia com o que está ao seu redor; é também ato reiterativo e instituinte na medida em que o acordar é um reacordar-se para o que o rodeia. Há, portanto, neste movimento, que é simultâneo ao seu discurso, uma maneira de desdobrar os acontecimentos que ali se manifestam, juntamente ao fato de que repetindo uma mesma ação e atribuindo a ela uma conotação muito particular, faz com que se instaure um novo significado para esta conduta. Então, acordar transforma-se num constante reacordar-se para o que está à sua volta. Essa postura de Caneca sobreposta ao seu discurso sobrepõe-se, por sua vez, ao que é comum a todos, acordar é um reacordar-se (também recordar-se), instituindo assim um novo significado para o que parecia trivial e comum. Assume, portanto, uma outra posição em função do que se lhe apresenta, do que vivência, e consolida esta posição através de seu discurso.

Deste trecho também chama a atenção o modo como a personagem diz que vê as coisas, como pontos de referência que o situam e que lhe dão saída. Daí podemos supor que haja um interesse especial de sua parte pelas coisas que o rodeiam, que não são um conglomerado de adereços à sua volta ou que no máximo podem se afigurar como um bom cenário. Não. Sua percepção das coisas extrapola a constatação do dado referente que, no seu caso, se pauta pela interferência. E ainda mais, é esta interferência que lhe dá a consciência de si mesmo, pois só ao vê-las, ele se vê, se completa. Esta concepção expressa na boca de Frei Caneca se assemelha muito à maneira como João Cabral lida com os

objetos de que dispõe para constituir seu discurso. Objetos que o situam e o completam; que ao vê-los, também se faz ver. Um acordar que não é inerte.

Desta seqüência de versos, existe um bem particular, porque dos menores: “lá não podia dizer”. Apesar de ter a mesma quantidade de sílabas que os demais versos falados por Frei Caneca, todos com a retidão e a completude do sete, este em particular parece bem menor. E aí percebemos a mão do poeta escandindo e esgarçando as medidas com as quais trabalha, não se restringindo ao cumprimento da norma, mas partindo dela. De mais a mais, no espaçamento da página, o verso “lá não podia dizer” é o que ocupa menos espaço. Fazendo parecer o que está sendo dito e o como está sendo dito uma só coisa, o verso curto dentro do metro contido e a impossibilidade da fala.

Muito curiosamente os metros que João Cabral utiliza para que as outras personagens falem são os de oito e nove sílabas. Com isto se distingue muito marcadamente o discurso de Caneca dos demais, embora esta oposição não seja estática, posto que ao longo do Auto percebemos algumas situações em que há inversões nos discursos das personagens. Por exemplo, quando Frei Caneca assume a voz do poder, fala em octassílabos, como veremos mais adiante. Ou a Gente, que em geral fala em octassílabos e eneassílabos, nalgum momento se identifica com o Frade. De modo que todas estas variações servem muito mais para ilustrar a complexidade discursiva do que para referendar uma possível oscilação imanente ao discurso que está sendo construído: a delimitação da

modalidade de versos possibilita o dinamismo do discurso. Pois deve estar claro para o leitor a oposição que foi feita a princípio, para daí se acompanhar o intrincado percurso que se esboça em seguida, mas que é perfeitamente possível de ser feito porque suas marcas já estão inscritas e também permitem ao leitor operar com elas.

Um exemplo bem indicativo deste tratamento com o verso é a fala do Meirinho que se repete ao longo do Auto e que, embora não esteja dividida em versos de oito e nove sílabas, também pode ser lido assim: “Vai ser executada a sentença/ de morte natural na forca,/ proferida contra o réu/ Joaquim do Amor divino Rabelo,/ Caneca.”<sup>68</sup> Neste caso, teremos uma seqüência de versos que se enquadra perfeitamente na linha discursiva contrária à do frade que se caracteriza pelo uso dos metros oito e nove. Para tanto, basta ler a palavra “Caneca” como parte integrante do terceiro verso “proferida contra o réu” que está entrecortado pelo verso seguinte que é o nome próprio do frade, o que inscreve a um só tempo no verso o seu nome de registro, sua identidade oficial, e o que ele se tornara depois, símbolo de luta expresso na profissão do pai. Essa inversão também chama a atenção devido ao fato de que o nome do frade por completo e incógnito parece distante de seu portador, porque de imediato não se associa à sua pessoa, enquanto que sua alcunha o aproxima do enunciado e da sentença. E é este mesmo enunciado repetido até a exaustão que servirá de referência para o

discurso que se constrói em torno de Caneca, pois só na primeira cena em que o Meirinho aparece, a segunda das sete, repete-se três vezes. Um discurso que serve de marca-passo do Frade e é ao mesmo tempo sua oposição mais fiel, porque se repete rigorosamente e através de uma forma indeterminada, porque não suficientemente explícita, embora passível de ser identificada e atrelada a uma certa matriz discursiva, radicada numa dada metrificacão.

Ao contrário da fala do Meirinho que se repete exaustiva e rigorosamente, o discurso da Gente é fluido e sinuoso, se desenrolando em voltas muito sutis que nem sempre deixam ver claramente qual o percurso que está desenvolvendo. Ainda na segunda cena temos dois exemplos.

“Ei-lo chega, como se nada,  
 como se não fosse o condenado.  
 Ei-lo que vem lavado e leve,  
 como ia ao convento do Carmo.  
 Quando ia ditar sua geometria.  
 Ou fosse à redacão do diário.  
 Agora vai levado à forca.  
 Diziam que ensinava o diabo.  
 Na sua boca tudo é claro,  
 como é claro o dois e dois quatro.  
 Ei-lo que vem descendo a escada,  
 degrau a degrau. Como vem calmo.  
 Crê no mundo, e quis consertá-lo.  
 E ainda crê, já condenado?  
 Sabe que não o consertará.  
 Mas que virão para imitá-lo.”<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Op. cit. p. 465

<sup>69</sup> Op. cit. p. 469/ 470

No trecho acima fica clara a simpatia da Gente para com o protagonista e para com a sua dor. Há aí o reconhecimento de um homem que tem uma profissão determinada, que a executa muito bem, com a racionalidade do iluminista que é. A estreita relação que este homem tem com a clareza, manifesta-se também através de sua calma diante da situação que se apresenta. Crente no mundo e sabedor de que não o consertará, conforta-se com a idéia de que outros virão para imitá-lo. Há neste caso, portanto, uma certa conduta que vincula a capacidade de tornar tudo claro a um certo contentamento perante os fatos. Por saber das limitações da ação que sua clareza exige, incapaz de resolver os problemas em uma investida só, a conformação de Caneca pode camuflar a realização gradativa que tem o peso próprio de quem vai se projetando naquilo mesmo que propõe.

No caso desta obra, a posição das personagens se coloca, em regra geral, de acordo com o local de seu pronunciamento e em função de seus interlocutores. Não havendo, portanto, uma concepção abstrata de personagem<sup>70</sup> que vai desempenhar tal papel. Ao contrário, o desempenho da personagem se faz ao mesmo tempo em relação à sua ação como também em relação à composição da obra como uma estrutura. Quero dizer, ao mesmo tempo em que uma personagem diz uma determinada fala, também o faz de uma maneira

---

<sup>70</sup> Como concepção abstrata de personagem quero me referir a uma interpretação própria da caracterização da personagem aristotélica, que considera a personagem tanto mais perfeita quanto mais ela realizar aquilo que

específica, revelando o que se constrói em função do seu discurso e a partir de onde. Sendo assim, em nenhum instante as personagens ou suas ações perdem o estatuto de coisa construída. Aliás, a falta de arrebatamento nas personagens e no próprio desenrolar das ações conduzem esta obra para um lugar muito próprio, o de sua construção. Para que, a partir daí, se possa ler o que ela está querendo comunicar.

Em função do local em que cada cena se desenrola podemos deduzir que para cada uma delas o autor privilegia um aspecto da obra que pretende ressaltar e que está expresso nas vozes das personagens que são colocadas no local de acontecimento das cenas. Para melhor ilustrar este raciocínio, eu escolhi para cada cena uma fala de uma das personagens que imagino sintetizar o aspecto que o autor explora na cena correspondente.

(Na cela) PROVINCIAL - “ Ignora todo esse circo lá embaixo” <sup>71</sup>

Sendo da primeira cena do auto, esta fala já dá a medida do que está por vir logo mais, a sentença a ser cumprida pelo Frade. Ao mesmo tempo em que revela o espetáculo montado em torno do réu. Apresentando um conflito em duas dimensões: a primeira, do circo que vai servir para entreter o povo; a

---

sua função propõe. Em oposição ao andamento desta obra que permite melhor pensar a personagem em seu próprio desenvolvimento no interior da trama, através das funções que exerce.

<sup>71</sup>Op. cit. p. 465

segunda, a atração do espetáculo, Caneca, que enquanto dorme, prepara-se para o que está por vir, se fizermos aquela associação já mencionada entre sono e obra.

(Na porta da cadeia) O CLERO - “vejo que foi obedecido  
à risca o cerimonial”<sup>72</sup>

A segunda cena, quando o Meirinho pronuncia a sentença pela primeira vez, é também a que a maior parte das personagens se apresenta. Cada uma no seu lugar e com sua posição para o que está prestes a acontecer. Enquanto que os membros da igreja colocam-se de modo um tanto esquivo, restringindo-se a selar a cerimônia que está por começar, apesar de o condenado ser um de seus confrades.

(Da cadeia à igreja do terço) OFICIAL - Este passo está muito lento.  
É de procissão não é de guerra.<sup>73</sup>

Embora esta cena seja uma das primeiras, considero-a como uma das mais importantes do Auto. Porque revela o andamento do drama ali narrado e, com isso, a inversão de posição de personagens para que a cena aconteça. A Tropa confunde-se com o Clero através de sua própria conduta, perde o passo marcado de guerra para assumir o andar arrastado da procissão. E, neste contraste, entre procissão e guerra, a primeira se sobrepõe. Acentuando o caráter celebrativo e

---

<sup>72</sup> Op. cit. p. 466

ritualístico da procissão em detrimento da ação pungente da guerra. Como a possibilidade do conflito já está descartada, o cerimonial só deve selar o que está por ser cumprido.

(No adro do terço) O VIGÁRIO GERAL – “ O réu foi ritualmente degradado  
de suas funções e dignidades de sacerdote,  
e é como homem que faço passar  
às mãos da justiça dos homens.”<sup>74</sup>

Nesta cena percebo a preponderância do discurso como a legítima representação do que está acontecendo no Auto. Pois cada personagem assume a dicção correspondente ao seu papel, sem grandes oscilações, enquanto que o Frei Caneca não fala. Ao passo que as falas mais soltas, menos marcadas, são justamente as do vigário geral e as do oficial que executam o ritual de degradação do réu. Também essas falas que reproduzem a ordem a ser cumprida e o poder, embora não estejam conformadas em versos, podem ser colocadas assim, tal como o fiz. E neste caso, o que se verifica é uma tônica que também se opõe a Caneca, só que agora em outra metrificacão distinta da que fora utilizada pela Gente e os demais coros. No trecho recortado, à exceção do verso *às mãos da justiça dos homens*, que parece tecer um discurso que converge ao das demais vozes, porque volta a se compor no metro em oito, toda a fala tem um outro tom, assim como uma outra medida.

---

<sup>73</sup> Op. cit. p. 472

<sup>74</sup> Op. cit. p. 489

(Da igreja do terço ao forte) FREI CANECA - “Dentro desta cela móvel  
do curral de gente viva,  
dentro desta cela ambulante  
que me prende mas caminha”<sup>75</sup>

Enquanto o Meirinho não cessa de repetir a sentença a ser executada, só nesta cena o faz três vezes, todas as demais personagens, que poderiam se opor à sentença, parecem já se conformar àquele acontecimento. De modo que os comentários em torno do Frade vão se restringir, em sua maioria, a considerações periféricas, quando não de ordem técnica. Parecendo interessar mais a roupa e o modo como vai ser executada a sentença do que propriamente o que vai acontecer. Ao que o Frade responde de modo agudo, para dar continuidade ao andamento do Auto que é a sua própria negação. A “cela móvel de gente viva” é a síntese perfeita da contradição expressa no Auto e que confunde lugares e posições sociais. Desse modo reproduz em escalas imprevistas o negro de alcatrão da cela que se estende a outros terrenos. Dentro da Cela, Caneca está preso, e fora dela também.

(Na praça do forte) A GENTE - “Sente como pode ser longo  
o que chamamos de agora.  
Que é como um tempo de borracha  
que se elastece ou que se corta.”<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Op. cit. p. 491/492

<sup>76</sup> Op. cit. p. 503

Esta fala revela também o comportamento da Gente a quem coube, em último caso, elastecer o tempo de Caneca, até que ele foi fuzilado. O que devemos interpretar como concretização de possibilidades que se colocam a todo o tempo perante os acontecimentos.

(No pátio do Carmo) NARRADOR - “Batem na porta aos pontapés,  
e vão embora, sem esperar.”<sup>77</sup>

Na última cena enfatiza-se muito a presença e a conduta do pai de Caneca. Já há algum tempo o discurso da obra tinha ficado a cargo das falas da Gente, que cumpre seu papel. A mesma ênfase se processa na narração do desespero do Caneca pai, que, sem o filho, traz concretamente sua ausência. Então as vozes se calam e o narrador fala de modo impessoal, demonstrando a ausência de seu sujeito que se confunde com a ausência do protagonista, embora esteja de algum modo presente. Também aqui a fala cursiva pode tomar a forma de verso, conforme dispus, nalguns momentos deste trecho, em octassílabos e eneassílabos que é a metrificacão utilizada nos coros.

Assim como é possível proceder análises desta obra que tenham um foco mais geral ou mais particular, imagino que é no cruzamento destas duas dimensões que a leitura do *Auto do Frade* ganha plenitude. Não por acaso, e sim pela sua particularidade de conjugar tão bem uma forma do gênero dramático a uma dicção poética tão rígida como é a de João Cabral de Melo Neto. Para

demonstrar como eu processo este cruzamento no decorrer de minha leitura, tomemos como exemplo a terceira cena do Auto que considero uma das mais pontuais e sobre a qual já teci algumas considerações.

Para tanto, vou manter minha análise sempre considerando os elementos internos à obra. Nesta cena particularmente, “Da cadeia à igreja do terço”, atentando para o fato de que o autor demonstra bem a inversão de valores que acontece numa dada circunstância histórica e que está expressa pela conduta das personagens, todas assumindo eventualmente um modo inusual de se comportar e às vezes posturas alheias. Sendo este movimento de âmbito mais geral, também no que diz respeito a particularidade desta cena há um movimento correspondente. Como particularidade quero tomar o Frei Caneca que fala em geral através da redondilha maior, distinguindo-se claramente das outras personagens. Vejamos agora algumas de suas falas nesta cena.

- “Vejo muita gente armada,  
vejo só uma confraria.  
E tudo é muito formal  
para ser uma romaria.  
Talvez seja só um enterro  
em que o morto caminharia,  
que não vai entre seis tábuas  
mas entre seis carabinas.  
Irmãos da misericórdia,  
com sua bandeira e insígnias,  
me acompanham no desfile  
no andar triste de batinas,  
com passadas de urubu  
como eles sempre imitam,  
o andar de grua dos padres

---

<sup>77</sup> Op. cit. p. 513

e da gente da justiça.”<sup>78</sup>

Também Caneca na condição de personagem não deixa de cumprir o movimento geral da cena e provoca uma série de inversões entre coisas do catolicismo e sua peregrinação anti-católica. Afora o significado que este discurso traz consigo, muito me chama a atenção um dado formal, o fato de um dos versos da seqüência possuir oito sílabas em oposição aos demais e todo o discurso de Caneca que é feito no sete. O verso “em que o morto caminharia” parece estar sendo dito por uma outra personagem que não o Frade, tanto pela sua medida, usualmente associada a outras personagens do Auto, quanto pelo seu enunciado que sugere um outro sujeito falante dentro de seu discurso.

Curiosamente, mais adiante, Frei Caneca vai estabelecer um diálogo com um oficial e também, neste outro momento particular, não utiliza as redondilhas tão comuns a ele nesta obra. O metro que ele utilizará serão os mesmos que as outras personagens usam no restante da obra, com o agravante de que ele só os utiliza nestes dois momentos, quando se desdobra falando como um outro dentro de si e quando conversa com o oficial, e não mais. No restante da obra, ele volta a se manifestar através das redondilhas e com um outro acento no seu discurso. Por ora, o discurso fora das redondilhas.

“- De que fala reverendíssimo

---

<sup>78</sup> Op. cit. p. 475

como se num sermão de missa?  
 -De toda esta luz do Recife.  
 Louvava-a nesta despedida  
 - Ouvi-o falar em voz alta,  
 como se celebrasse missa.  
 Vi que a gente pelas calçadas  
 como num sermão, calada, ouvia.  
 - Tanto passeei por essas ruas  
 que fiz delas minhas amigas.  
 Agora, lavadas de chuva,  
 vejo-as mais frescas do que eu cria.  
 - Um condenado não pode falar.  
 Condenado à morte, perde a língua.  
 - Passarei a falar em silêncio.  
 Assim está salva a disciplina.”<sup>79</sup>

Há um duplo movimento na utilização destes recursos. Ao mesmo tempo em que o autor avisara há algumas estrofes da possibilidade de utilizar um outro metro com uma determinada personagem para construir um significado bem específico, também anuncia deste modo os recursos que utiliza para constituir o seu discurso. Assim sendo, possibilita a seus leitores que refaçam o percurso inscrito por ele, porque muito bem delineado. E também revela de seu sujeito porque está operando de uma maneira muito própria em formas muito precisas. Quem falava na redondilha maior, vai deixar de usar este metro para assumir uma outra postura diante dos fatos; aquela forma de conotação popular já não serve para comportar significados que lhe soam estranhos. E ao demonstrar de modo muito transparente todo o movimento que exerce em sua escritura, João Cabral

---

<sup>79</sup> Op. cit. p. 477

revela de sua subjetividade porque expõe o objeto com que trabalha em toda sua extensão. E como no seu caso, sujeito e objeto não se distinguem tão facilmente, está expondo também algo de si, sobretudo pelo que faz, demonstrando o modo como o faz.

## *O auto do teatro e o do frade*

### *O auto como redondilha*

Conforme o que foi apresentado nos capítulos anteriores, há uma estrutura de composição que a obra de João Cabral de Melo Neto realiza e apresenta. Dessa estrutura pode-se dizer que é uma obediência aos princípios mais básicos do fazer poético, assim como através dela se identifica algo próprio do sujeito cabralino. Para tanto, precisamos identificar o movimento que o autor exerce nas referências com que trabalha, como também o acabamento que estas referências recebem nas suas mãos. Aí, já adquire um outro significado, não mais vinculado aos significados anteriores, porque é resultado de sua interferência e também porque já institui novos sentidos.

Até agora toda a investigação não esqueceu a materialidade dos seus versos, sejam os poemas isolados, sejam obras de maior suporte, como é o caso do *Auto do Frade*, quando tentamos interpretar a versificação utilizada pelo poeta que rende de vários modos e é eloqüente em conformação com o assunto, funcionando semanticamente como descrição. Explorada esta dimensão da análise, acho oportuno e conveniente que se faça uma apreciação considerando outros elementos formais que permitem um outro tipo de abordagem, agora

dramatúrgica. Dado que a dicção poética do autor em questão é muito marcada, a exploração desses versos é que serve de trampolim para a investigação da obra no outro plano e é isto que se verá em seguida.

Uma hipótese de leitura dramatúrgica que contemple ambas as dimensões, uma forte dicção poética em compasso com o teatro contemporâneo, fatalmente esbarrará em sérias dificuldades. Se a forma utilizada para caracterizar o drama for um auto, estas dificuldades se ampliam ainda mais. No entanto, é a partir das dificuldades de enquadramento de sua obra na dramaturgia contemporânea que iniciarei a análise.

O *Auto do Frade* é uma obra que exige uma interpretação no plano propriamente poético, além de uma interpretação no plano dramático, este também revelador de peculiaridades da obra cabralina, a exemplo da identificação dos metros utilizados. Observei que nos dois autos escritos por Cabral, há uma personagem correspondente que fala no verso de sete sílabas. Em *Morte e vida severina*, o Severino. No *Auto do Frade*, o Frei Caneca. Donde podemos deduzir que, assim como o autor elege um metro para fazer falar uma personagem com a qual se identifica, também o faz com a forma dramática em que esta personagem vai falar, ou seja, a forma dramática do auto.

Seria oportuno destacar, talvez, que esta eleição é feita pela intenção de inscrever de modo muito nítido o que está pretendendo comunicar (vida de personagens populares) através da forma também popular da redondilha. A

métrica escolhida muito pontualmente acaba exercendo um papel didático, dentro da forma didática do auto, já que era esta, afinal, sua função. Na linha desse raciocínio podemos deduzir que as formas que o autor aqui elege produzem cada uma por si um efeito didático, a conjunção de todos esses elementos acabando por reproduzir em um outro nível o mesmo efeito.

Acontece que todo este movimento se inicia em uma radicalização primeira, quando o eu poético se converte objetiva e deliberadamente em um objeto exterior através do qual se revela. Desse modo, a primeira pessoa assume a condição da terceira, com uma característica teatral: de se assumir como um dado objetivo, também se faz em conformidade a um procedimento formal que lhe dá recurso e que é próprio do gênero em que se inscreve.

Por outro lado, já que o metro serve de aliança entre a personagem e o sujeito, seria oportuno perguntar que aliança, então, o autor está promovendo quando elege uma forma dramática. Ou melhor, que efeito de representação ele estaria querendo atingir quando elege uma forma dramática tão pontual e deliberadamente. Estaria esta forma em compasso com o seu sujeito? Ora, nem a redondilha utilizada por Cabral é a mesma que os cordelistas usam e tampouco os autos jesuíticos, por si mesmos, podem revelar dos autos cabralinos. Tais manifestações podem servir de referência para o que seria explorado posteriormente pelo autor, sem a pretensão de ser mais do que uma referência, porque o significado da forma já está completamente integrado à nova obra. E só

através desta, podemos extrair os sentidos de suas formas e não apenas através de referências que, possivelmente, fossem capazes de revelar o sentido de qualquer obra que se utilizasse delas.

O auto cabralino, evidentemente, é um outro distinto do jesuítico, inclusive pela concentração do enredo da vida de Frei Caneca, conforme observou Alfredo Bosi<sup>80</sup>. Da vida, há apenas o recorte do seu percurso da Cela ao pátio do Carmo, embora o coro das vozes alarguem de muito essa escala.

Décio de Almeida Prado oferece uma nítida noção do que tenha sido o teatro no Brasil na época de sua colonização. Como também demonstra com grande conhecimento do assunto quais os encaminhamentos tomados por um teatro que ainda engatinhava, mas já com suas particularidades formais. Manifestação caracteristicamente jesuítica, há que verificar as diferenças que marcam esta forma de representação aqui no Brasil.

“teatro concebido como parte integrante de uma festa maior, que nem por ser religiosa deixa de ter os lados francamente profanos e divertidos; o constante deslocamento no espaço (observável também nas festividades indígenas), como suporte de diálogos ocasionais, não necessariamente ligados entre si, que faziam a procissão estacionar por minutos; figuras simbólicas, quando não sacras (a Sé, a Cidade, o Anjo); o cenário quase sempre natural; os papéis interpretados por alunos de vários níveis, sem exclusão dos indígenas; o diabo visto como fonte de comicidade, à maneira indígena ( e portuguesa se lembrarmos de Gil Vicente); a comunicação de natureza sensorial, proporcionada pela

---

<sup>80</sup> BOSI, Alfredo. "O auto do frade: as vozes e a geometria" in: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

música e pela dança, com os instrumentos indígenas de sopro e percussão sendo equiparados aos correspondentes europeus (flauta, tambor); e, antes e acima de tudo, o aspecto lúdico do teatro, entendido como jogo, brincadeira, porta imaginária através da qual entravam com enorme entusiasmo os índios, simulando ciladas, declarações de guerra, combates navais.”<sup>81</sup>

A mim muito me impressiona que em única passagem o crítico já ofereça toda uma descrição da manifestação tal como ocorria e com uma série de implicações que cada particularidade provocava, suas relações com as formas ibéricas ou manifestações indígenas. E, em meio a tudo isto, como se comportavam cada componente da manifestação, fossem os índios a serem colonizados ou os seminaristas. De modo que o que se constata através desta declaração é que o auto não servia unicamente como instrumento de catequese, embora este fosse seu alvo principal. Ou talvez, quem sabe, justamente para servir melhor à catequese teria que contemplar também outras esferas que o teatro permitia. Mas o fato é que através desta passagem caracteriza-se uma apreciação do auto como manifestação que não servia só para quem o promovia, os jesuítas no caso. Mas também aos índios que interferiam através de sua presença concreta e que acabavam, de uma maneira ou de outra, impregnando a manifestação com seus instrumentos, suas formas e, em última instância, seus valores. Com isto, me parece plausível a dedução de que a forma do auto

---

<sup>81</sup> PRADO, Décio de Almeida. “O teatro jesuítico” in: *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva. 1993. P-19/20

jesuítico tal como era veiculada na Europa não encontrou correspondente perfeito aqui no Brasil. E estas variações sofridas pela manifestação jesuítica, fatalmente se estenderiam também à forma de apresentação do auto.

Levando em consideração o auto tradicional peninsular, o auto jesuítico do Brasil do século XVI, tal como descreve Décio de Almeida Prado a partir de relatos de viajantes e o *Auto do Frade*, verifica-se que João Cabral ligando-se mais ao auto tradicional – mantendo de ambos a intenção didática – modifica-o formalmente, ao concentrar extraordinariamente a ação, limitada, como já foi observada, ao momento da morte do protagonista. Além do mais, como *Morte e vida severina*, já interpretada como um auto de natal às avessas<sup>82</sup>, o *Auto do frade* sendo também um auto da Natividade da mesma forma tem a morte como elemento estruturador básico.

Tal distanciamento do auto tradicional, operado por João Cabral, é absolutamente revolucionário. Mas não se trata de uma inversão simples: a imagem da morte é afunilada até a o osso, abandonando o seu fundamento transcendente, a partir mesmo dos intróitos das peças, e instalada no terreno dos homens.

---

<sup>82</sup> ZAGURI, Eliane. *A palavra e os ecos*. São Paulo: Vozes, 1971.

## *Conclusão*

Como afirmei na *introdução*, me propus a analisar o *Auto do frade* – composição e motivos – a partir de poemas anteriores que tratam do mesmo tema. Mostrei nalguns momentos o entrelaçamento da peça com esses poemas, até mesmo na persistência de imagens, por exemplo, do trampolim.

Essa estratégia de análise apoiou-se no que chamei de “ritmo de procura” da poesia cabralina, tentando compreender o tratamento que o autor dá aos referentes, a transfiguração a que os submete, mesmo numa peça de subsídios históricos tão claros e pesquisados.

A verdade é que também a voz do poeta – sob a capa de objetividade plena – soa de forma inequívoca na ironia que muitas vezes julga e desloca tais referentes, seja no poema “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, seja na laicização que desnuda o sentido da Via-crucis de Caneca. Além disso, lançando mão de elementos da cultura popular, conforme observei no uso dos metros, João Cabral filtra-os com as exigências de sua formação de poeta culto.

## Abstract

According to the way João Cabral de Melo Neto explores the figure of Frei Caneca, I intend to present another possibility of analysis for his work in an ample extent. As his process of creation is based on a gradual approximation to the objects with which he works, such as an historical fact or a formal procedure, I believe to be able to demonstrate an strategy of appreciation that corresponds to the movement that the poet performs with his topics and speech. Therefore, the *corpus* of the work analyzed covers the period from the publication of *Museu de Tudo* , first moment when *Frei Caneca* is mentioned (1974), until the edition of *Auto do Frade* (1984) in which the image of the friar reaches its highest level in the poet work.

## *Referências bibliográficas*

### Obra do autor

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa: volume único*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

### Teoria e crítica do teatro

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores, v. 2) p - 197-281.

BRECHT, Bertold. *Teatro dialético*. Trad. Luís Carlos Maciel *et alii*. Seleção e introdução de Luís Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro: seu demônio é beato*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Tradução: Jaume Melendres. Prefacio de Anne Ubersfeld. Barcelona: Paidós, 1998.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993

\_\_\_\_\_. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ZAGURI, Eliane. *A palavra e os ecos*. São Paulo: Vozes, 1971.

#### Crítica literária

ATAHYDE, Félix de. *As idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. p – 118

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. *As ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BOSI, Alfredo. "O auto do frade: as vozes e a geometria" in: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988. p – 96/102

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

\_\_\_\_\_. *Verso reverso e controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- JUNQUEIRA, Ivan. *O encantador de serpentes*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1987. p – 75/84
- LIMA, Luís Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *O espaço da Percepção*. Petrópolis: Vozes, 1968.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MEYER, Marlyse. “Morte na poesia, mortes severinas” in: *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. Organização de José de Souza Martins. São Paulo: Hucitec, 1983. p – 113/141 .
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.
- VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. in: *Leitura de poesia*. Organização de Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 1996. p – 141/196

## Textos de e sobre Frei Caneca

CANECA, Frei. *Ensaaios políticos*. Rio de Janeiro: Documentário, 1976

\_\_\_\_\_. *O Typhis Pernambucano*. Direção e organização: Vamireh Chacon e Leonardo Leite Neto. Brasília: Senado Federal, 1984.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.

MONTENEGRO, João Alfredo de Souza. *O liberalismo radical de Frei Caneca*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

## Teses sobre o *Auto do frade*

NADAI, José Fulaneti de. *A voz alta de João Cabral*. São Paulo: USP – FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), 1994. Tese (Doutorado)

SILVA, Níobe Abreu Peixoto. *João Cabral e o poema dramático Auto do frade (poema para vozes)*. São Paulo: USP – FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), 1998. Dissertação (Mestrado)