

# A VOZ CABRALINA NO ENREDO DO *AUTO DO FRADE*

## THE CABRALIAN VOICE IN THE NARRATIVE OF *AUTO DO FRADE*

Fernanda Luis Nunes de Mattos<sup>1</sup>

**Resumo:** A peça *Auto do frade: poema para vozes*, do autor João Cabral de Melo Neto, foi publicada no ano de 1984. Com a distância de 160 anos, seu enredo aborda a história pós-eventos da Confederação do Equador, de 1824, no Recife. Sendo Frei Caneca a figura central, e única, desse enredo que realiza o caminho para sua morte. Condenado à forca, a narrativa poética segue o curso do frade carmelita em suas últimas horas de vida, cuja população local acompanha quase em forma de procissão. Tanto pela semelhança geográfica, como pelos ideais políticos e sociais, é possível perceber momentos do entrecho dramático em que Cabral fala por meio da voz de Caneca. Assim como, há dados históricos que destoam da realidade de 1824. O presente estudo busca analisar através de uma leitura coteja os momentos em que ambas as vozes ressoam e ecoam suas respectivas *personas*. A partir de instrumentais da fortuna crítica Cabral como Níobe Abreu Peixoto e Éverton Barbosa Correia, busca-se também pela leitura de T.S. Eliot o embasamento de composição dramática, para entender como as vozes autoral e carmelita, tão distantes no tempo, mas estão perto e partilham identidade, a forma de ver o mundo e sentimentos.

**Palavras-chaves:** João Cabral. Auto. Teatro. Voz narrativa.

**Abstract:** The play *Auto do frade: poema para vozes* (Auto do frade: poem for voices), by João Cabral de Melo Neto, was published in 1984. Set 160 years apart, its plot addresses the post-Ecuadorian history of 1824 in Recife. Frei Caneca is the central, and sole, figure in this plot that leads to his death. Condemned to be hanged, the poetic narrative follows the Carmelite friar in his final hours, with the local population following him almost in processional fashion. Due to both the geographical similarity and the political and social ideals, it is possible to perceive moments in the dramatic plot in which Cabral speaks through Caneca's voice. Likewise, there are historical data that differ from the reality of 1824. This study seeks to analyze, through a comparative reading, the moments in which both voices resonate and echo their respective *personas*. Using instrumental works by the critical fortune of Cabral, such as Níobe Abreu Peixoto and Éverton Barbosa Correia, the article also seeks to provide a basis for dramatic composition through the reading of T.S. Eliot, to understand how the authorial and Carmelite voices, so distant in time, but are close and share identity, a way of seeing the world and feelings.

**Key-words:** João Cabral. Play. Theater. Narrative voice.

---

<sup>1</sup>Mestranda em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). fernandaluisnmattos@gmail.com / <https://orcid.org/0009-0008-9966-3897>

Em 1984, João Cabral de Melo Neto publicou *Auto do Frade: poema para vozes*. A obra foi veiculada pela primeira vez em janeiro daquele ano pela editora José Olympio e, em outubro, foi republicada pela Nova Fronteira; há, portanto, duas edições diferentes do mesmo ano. Décadas depois, na coletânea *Poesia Completa*, organizada por Antonio Carlos Secchin e publicada em 2020 pela Alfaguara, o *Auto do Frade* reapareceu editorialmente, sendo esta sua terceira publicação. Para análise em curso, utilizou-se um cotejo das três edições citadas do *Auto*, mas, para fins de citações e referências, foi utilizada a edição da Nova Fronteira de 1984 por ser a edição de mais fácil acesso aos leitores.

O enredo do poema Cabralino abarca a figura histórica de Frei Caneca e sua morte em 13 de janeiro de 1825, data que, segundo Evaldo Cabral de Mello (2024), marca o findar da atuação do Frei como um dos principais líderes intelectuais da Confederação do Equador. A confederação foi um movimento de caráter emancipatório da província de Recife durante o primeiro reinado de D. Pedro I, na época Recife contou com ajuda de demais províncias do Norte, como a Bahia, Rio Grande do Norte e Sergipe. O *Auto* apresenta a narrativa *in media res*, com o conflito político já findado e com a condenação do frade por parte de uma Junta Militar enviada pelo Imperador. O cerne do enredo é o caminho para a morte de Caneca, com o trajeto inicialmente destinado à forca e, na sequência, alterado para o fuzilamento coletivo. No poema, a população local acompanha em cortejo o frade carmelita desde seu cárcere até seu último momento de vida.

Ilumina-se que, com exceção de Frei Caneca, as personagens do enredo são ausentes de individualidade e nome próprio, que em sua maioria são pequenos grupos ou nomes dados pela função social que ocupam. Na dramaturgia seus nomes são O Meirinho, O Clero, A Tropa, A Justiça, O Oficial (que por vezes também aparece com troca e supressão de artigo, Um Oficial ou somente Oficial), A Gente nas Calçadas, A Gente no Adro, O vigário Geral, A Gente no Largo, O Soldado e Um Grupo no Pátio. Há, também, uma fala intitulada O Cinema no Pátio que tem aparição única e é a última da peça. Por seu caráter declamatório, entende-se essa fala também como uma personagem que fala em cena. Entretanto, questiona-se sua nomenclatura ser “Cinema” seguido de uma condição adverbial de lugar “no pátio”, haja vista que constitui a coisa e o lugar em que está, mas não o sujeito do pronunciamento em questão.

No desenvolvimento de seu entrecho dramático, a obra apresenta as falas antecidas por travessões, com exceção da única fala de O Cinema no Pátio. Essa marcação gráfica, articulada ao subtítulo *poema para vozes*, reforça seu caráter dramático e oral, configurando uma composição polifônica já anunciada pelo termo auto no título. Enquanto gênero textual, o auto remete às tradições do teatro popular medieval, cujo caráter didático buscava alcançar as

camadas iletradas da população. Percebe-se que o teatro popular medieval sempre esteve no horizonte de Cabral, quando anos antes traduziu *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico García Lorca, no ano de 1951, e *Os Mistérios da Missa*, de Pedro Calderón de la Barca no ano de 1963.

Observa-se, de modo análogo, que Cabral mobiliza também elementos do teatro grego, que, segundo Ryngaert (1996) é marcado por traços como a presença de um protagonista cujas ações são acompanhadas por um coro de vozes, visto nas personagens A Gente, que por vezes aparecem “no adro”, “no terço” e demais geografias ao longo do cortejo. Tratando-se do Brasil e de sua reelaboração do gênero ibero-medieval, observa-se, a partir dos estudos de Mário de Andrade em *Danças Dramáticas do Brasil* (1982), que os autos se consolidam também no âmbito religioso e cristão, sendo registrados majoritariamente nas regiões Norte e Nordeste do país.

Quanto aos autos, mais representados que bailados, mais falados que cantados, e com intermédios de danças e cantorias, é sabido que se vulgarizaram aqui desde o primeiro século. Um dos chamarizes empregados pelos jesuítas nos trabalhos de catequese foi a realização desses autos, dramas religiosos mesclados de canto e dança [...] (Andrade, 1982, p. 29)

Trata-se de um gênero dramático apropriado ao conteúdo histórico do poema, considerando que sua personagem principal é um padre carmelita inserido em embates políticos e militares de seu tempo. Embora se distancie das categorias de autos descritas por Mário de Andrade — uma vez que *Auto do Frade* não apresenta elementos de dança e canto em seu entrecho dramático —, é possível interpretar que a movimentação de Frei Caneca, ao deixar sua cela e caminhar até o local de sua execução, configura uma espécie de “dança dramática pelas ruas” (1982), análoga a uma procissão cristã reelaborada no âmbito do teatro popular.

O gênero do auto revela-se, portanto, particularmente adequado quando se pensa na comunicação direta que é uma das propostas estéticas desenvolvidas na obra: a reelaboração ficcional, em versos, de um fato histórico. Conforme reconhece Níobe Abreu Peixoto (2001), o auto é uma forma dramática que valoriza o uso do verso e apresenta uma situação objetiva e problematizante, que anseia por uma comunicação direta com a coletividade. A autora ressalta ainda os distintos níveis de interlocução que o gênero possibilita: o diálogo do autor com o leitor, com o público, consigo mesmo e com a coletividade, todos mediadores da construção do poema dramático.

A peça *Auto do Frade* oscila entre prosa e verso, quase-verso, quase-prosa (BOSI, 1988). A ocorrência dessas distribuições é progressiva, visto que quanto mais o leitor se aproxima do desfecho do auto, mais são inseridos momentos de prosa. Como por exemplo nas

falas do personagem Meirinho, que são repetidas sistematicamente: “Vai ser executada a sentença de morte natural na forca, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca” (Melo Neto, 1984, p. 19) ou “Vai ser executada a sentença de morte natural por espigardeamento, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca” (Melo Neto, 1984, p. 95). Com a ênfase para primeira fala destacada do Meirinho que ocorre quatorze vezes ao curso do entrecho, e a última uma única vez, em resultado da troca da sentença de morte.

Quando Alfredo Bosi emprega a expressão geometria do texto (Bosi, 1998) para caracterizar o *Auto do Frade*, ressalta a materialidade poética sobre a qual as falas se estruturam, organizadas em uma geometria de tonicidades e de versificação, e, de certo modo, hierarquizadas pelo metro em que são compostas e dispostas. Frei Caneca é o personagem central, mas é também aquele que menos fala ao longo do entrecho dramático, possuindo apenas seis falas isoladas, sendo as demais proferidas em diálogos com outras personagens.

O mesmo é observado por Éverton Barbosa Correia, para quem “a indicação numérica serve para marcar que às personagens correspondem metros indicativos de sua função social na história [...]” (Correia, 2023, p. 205). Frei Caneca, de modo geral, utiliza a redondilha maior, que confere maior harmonia e firmeza à sua fala, ao passo que as demais personagens empregam versos octossílabos ou eneassílabos. Em consonância com Bosi, os octossílabos e eneassílabos são a forma que “interpreta e que julga, pois tudo aclara com a sua perspectiva de rebelde batido, mais ainda insubmisso” (Bosi, 1998, p. 98).

Partindo da historicidade dos fatos, observa-se que entre os acontecimentos de 1825 e a publicação do *Auto* em 1984 há um intervalo significativo de 159 anos. Considerando esses dados, nota-se que, na leitura do texto, surgem falas que contrastam com o tempo cronológico representado, isto é, janeiro de 1825. A morte de Frei Caneca, além de constituir o foco dramático do *Auto* e de seu enredo, funciona como marco histórico que orienta a obra. Assim, qualquer dado, figura ou acontecimento posterior à data referida configura um anacronismo em relação ao que se narra na História do Brasil e do mundo. Para o presente estudo, duas falas foram selecionadas pela pertinência temática com figuras artísticas, políticas e com a própria História do Brasil.

A primeira ocorrência do tipo aparece em uma fala da personagem intitulada A gente nas calçadas, que comenta o cortejo que conduziu Frei Caneca da cadeia à Igreja do Terço. Estabelece-se uma comparação em dois níveis: primeiro, o deslocamento do condenado é equiparado a uma procissão religiosa; em seguida, essa procissão é comparada ao Carnaval. A

analogia decorre do alvoroço das pessoas nas ruas e nos balcões dos sobrados, desejosas de assistir à cena, animadas a ponto de transformá-la quase em um espetáculo público.

— A procissão é um espetáculo  
como o Carnaval mais aceso.  
— Não há música, é bem verdade,  
ainda não se inventou o frevo.

(Melo Neto, 1984, p. 35)

Afirma-se no texto que ainda não há música porque o frevo ainda não havia sido inventado. Essa ausência rompe a linearidade temporal evocada pelo imaginário carnavalesco, pois a menção ao frevo introduz um elemento anacrônico. Enquanto dança e manifestação popular, o frevo surge apenas no final do século XIX, na cidade do Recife, com raízes em danças populares portuguesas e no carnaval de rua. Torna-se, portanto, evidente que as pessoas que acompanhavam o cortejo do frade carmelita, em 1825, não poderiam conhecer uma dança que, à época, simplesmente não existia.

Algo parecido ocorre na seguinte fala de Caneca.

— Sob o céu de tanta luz  
que aqui é de praia ainda,  
leve clara, luminosa  
por vir do Pina e de Olinda,  
que jogam verde e azul  
sob o sol de alma marinha,  
sob o sol inabitável  
que dirá Sofia um dia,  
vou revivendo os quintais  
que dispersam sesta amiga  
detrás das fachadas magras  
com sombras gordas e líquidas.

(Melo Neto, 1984, p. 41)

A fala acima é composta por orações subordinadas e locuções adverbiais encadeadas continuamente, sendo a oração principal “vou revivendo os quintais”. O oitavo verso “que dirá Sofia um dia,” indica o nome Sofia no meio dessas orações e sobreposição de imagens. Uma das leituras para a identidade do nome é a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, que foi amiga pessoal de João Cabral por quase toda a vida. Não é a primeira vez que seu nome é citado na obra cabralina, a primeira foi em 1966 em *A Educação pela Pedra*, no poema *O Elogio da Usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Mesmo que a grafia esteja com variações, o texto do *Auto* apresenta a grafia do nome “Sofia” e que no poema é “Sophia” com diferença da escrita da consoante fricativa. Trata-se da mesma pessoa e poeta, esta que também

dedica a Cabral seu livro *O Cristo Gitano*, de 1961. Sophia pensava o processo composicional e poético em um pensamento mais racional, assim como Cabral. Em suas obras o tema marinho é recorrente, como é o tema desenvolvido na estrofe em que é citada: praia, marinha, beira-mar.

A outra ocorrência aparece pouco à frente no enredo, novamente pela fala da personagem A Gente das Calçadas, ainda na terceira parte, intitulada “Da Cadeia à Igreja do Terço”.

— Enforcar um homem que soube  
opor ao império um duro não.  
— (Cem anos depois um outro homem  
dirá “nego”, a uma igual questão.)

(Melo Neto, 1984, p. 48)

Nesse momento, a parte histórica retorna com um dado importante sobre o Nordeste brasileiro. Aqui a referência aparece pela primeira vez entre parênteses nos dois últimos versos da estrofe, “(Cem anos depois um outro homem // dirá “nego”, a uma igual questão.)”. A alusão, nesse caso, refere-se ao político João Pessoa, uma vez que o termo entre aspas, “nego”, remete à Paraíba e à sua bandeira, criada em referência ao momento em que o então governador do estado negou apoio à candidatura de Júlio Prestes à presidência, em 1929. Essa negação ocorre mais de cem anos após a Confederação do Equador, conforme sugere a passagem da fala que a menciona. Desse modo, depreende-se, a partir da fala da personagem A Gente nas Calçadas, que sua voz narrativa possui conhecimento de eventos futuros da história. Apesar da distância cronológica, estabelece-se um paralelismo entre o frade carmelita e o político João Pessoa, pois ambos, ao dizerem não ao poder vigente, são aproximados por uma mesma perspectiva política e insurgente em seus respectivos contextos históricos. Na última fala selecionada, o frade carmelita ainda menciona dois artistas modernos: Malevich e Brancusi.

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  
que Malevich nos pinta  
e com os ovos de Brancusi  
largados pelas esquinas?

(Melo Neto, 1984, p. 70)

A fala em questão encontra-se na parte “Da Igreja do Terço ao Forte”, em que Frei Caneca está cada vez mais perto de sua morte natural na forca, não sendo alterada para fuzilamento ainda. O frade faz um solilóquio sobre sua condição de condenado e sobre a roupa que utiliza, sabendo ser esta a última vestimenta a cobrir o corpo. Durante a fala chama atenção para o dado de sua cor branca, vestido com o qual receberá a morte, e questiona, por isso, se é uma proposital brancura negativa. Esse branco desdobra-se no verso, primeiro ampliado às cidades de Córdoba e Sevilha, ora vestida ora caiada, para então encontrar o branco à moda dos artistas citados. Nesse momento, o décimo nono verso abre a relação artística da estrofe, que se lê “como o branco sobre o branco”, cujo verso é nome de uma pintura, que logo após cita seu autor, Malevich. A obra em questão consiste em um quadro branco, pintado com tinta a óleo, do ano 1918, associado ao movimento suprematista russo.

Semelhante recurso ocorre com Constantin Brancusi, que carrega a brancura também no nome. A obra *O Começo do Mundo*, veiculada em 1924, é uma escultura em formato ovalado que se assemelha a um ovo, cuja forma é proposital para se aproximar ao conceito de origem primordial. De mesmo modo, a obra tem sua versão esculpida na cor branca, sendo outra forma de um branco sobre o branco, branco do mármore com o branco do nome. Aqui percebe-se que há outro paralelismo das imagens: o *branco sobre o branco* do quadro de Malevich e a brancura dos ovos de Brancusi (como o próprio nome reforça) para com o branco da roupa vestida por Caneca. E assim sintetiza-se o conceito da brancura negativa: é o somatório dos brancos que acabam por anular-se entre si, é a roupa da mortalha com a morte que o recebe, o branco da tela com a tinta branca, o ovo da cerâmica e seu escultor de nome cacofônico à brancura.

Além do jogo visual e sonoro que a fala desenvolve, os dados históricos tampouco passam despercebidos; ao contrário, tornam-se centrais para a construção da cena. Como nas demais falas analisadas, a distância temporal é significativa: é inviável que Frei Caneca, a caminho da morte na forca em 1825, pudesse conhecer Malevich e Brancusi, cujas obras datam de 1918 e 1924, respectivamente. Assim, evidencia-se o alcance da voz narrativa das personagens do *Auto do Frade*, que articulam um campo de referências muito mais amplo do que aquele permitido por seu tempo histórico e linear.

Observa-se que as falas do frade carmelita mobilizam nomes de artistas e escritores — como Sophia de Mello Breyner Andresen, Malevich e Brancusi —, ao passo que a fala da personagem coletiva A Gente nas Calçadas apresenta dados históricos e elementos da cultura popular, tais como a criação do frevo e a negação de João Pessoa. Há, portanto, uma distinção clara quanto ao escopo de cada voz: Frei Caneca aborda temas mais específicos e referências extrarregionais, situadas fora do espaço geográfico de sua enunciação, enquanto A Gente se

volta para elementos da esfera popular, em consonância com o papel que cada personagem desempenha no auto e na coletividade.

Há no *Auto* uma fala que a estudiosa Níobe Abreu Peixoto destaca como fundamental para o entrecho dramático, por ser um dos raros momentos em que Frei Caneca utiliza a primeira pessoa do singular. Essa primeira pessoa, contudo, constitui uma voz individual que, pelas características do que é dito, reúne as experiências do poeta e da personagem ficcional através da geografia e da procura da racionalidade (Peixoto, 1991). Trata-se da quarta fala do frade em forma de solilóquio, localizada na parte “Da Cadeira à Igreja do Terço”, na qual se evidencia o mesmo princípio que, segundo Peixoto, marca a obra cabralina: “em Cabral, a obra poética é também resultado desse confronto entre a persona poética e o eu empírico reiteradamente negado” (Peixoto, 1991, p. 21).

— O raso Fora-de-Portas  
de minha infância menina,  
onde o mar era redondo,  
verde-azul, e se fundia  
com um céu também redondo  
de igual luz e geometria!  
Girando sobre mim mesmo,  
girava em redor a vista  
pelo imenso meio-círculo  
de Guararapes a Olinda.  
[...]  
Era tão clara a planície  
tão justas as coisas via,  
que uma cidade solar  
pensei que construiria.  
Nunca pensei que tal mundo  
com sermões o implantaria.  
Sei que traçar no papel  
é mais fácil que na vida.

(Melo Neto, 1984, p. 44-45)

O crítico Éverton Barbosa Correia, em seu livro *João Cabral de Melo Neto em Vinte Quadros* (2023), também seleciona o recorte desta fala como uma espécie de atualização da experiência histórica tendo como ponto de partida Pernambuco, lugar comum das duas figuras. Nesse caso, dois pernambucanos tiveram sua realidade moldada e sacrificada em favor do governo em voga, aos quais eram subalternos e, a seu modo, submissos. O ponto de encontro é a condenação de Frei Caneca pela participação na Revolução Pernambucana, de 1817, e da Confederação do Equador, de 1824, para com o afastamento de João Cabral do Itamaraty por suspeita de associação ao Partido Comunista no Governo Vargas, na década de 1950.

Além da condenação pelo poder público, o local de nascimento, a moralidade, a forma de ver e pensar o mundo, também são fatores de aproximação do poeta e do carmelita. A fala destacada traz elementos de cada subjetividade, a exemplo “Nunca pensei que tal mundo / com sermões o implementaria” sendo uma prática religiosa própria de Caneca, e “Sei que traçar no papel / é mais fácil que na vida” comum ao João Cabral e sua realidade de poeta. Tanto Cabral quanto Caneca pensaram essa utopia de uma cidade solar, de equilíbrio entre a justeza e a justiça entre os homens, de modo que os dois emanam-se em pensamento, escolhas e em ideologia (Peixoto, 1991, p. 98).

Para compreender essas relações de aproximações diacrônicas entre as figuras evocadas, é mister retornar ao ano de 1984, quando se completavam 160 anos da Confederação do Equador e o Brasil ainda vivia os reflexos de uma enfraquecida ditadura militar, encerrada no ano seguinte, em 1985. Nesse período, Cabral atuava como embaixador em Honduras, função diretamente vinculada ao governo brasileiro, e carregava a experiência de seu afastamento diplomático ocorrido três décadas antes. Desse modo, a segurança política e profissional permanecia uma questão delicada, tornando particularmente sensível a publicação de obras que contivessem elementos de crítica, ainda que velada.

Cabral apresenta o dramaturgo e poeta norte-americano T. S. Eliot na epígrafe de *El cante hondo*, poema incluído em *Museu de Tudo* (1975). O paratexto consiste nos dois versos finais de *Os homens ociosos*, de 1925. Esse dado é significativo, pois evidencia um João Cabral leitor de Eliot, autores contemporâneos que compartilham a preocupação com a qualidade formal e estrutural de suas obras. A partir dessa aproximação, torna-se pertinente considerar a coletânea do escritor norte-americano *De poesia e poetas*, publicada em 1991 na tradução de Ivan Junqueira, que reúne ensaios nos quais Eliot examina as especificidades da composição dramática em versos.

No capítulo *Poesia e drama*, Eliot desenvolve seu pensamento sobre a diferença de usar prosa e poesia para compor uma dramaturgia, em que o espectador sensível pode diferenciar o uso da forma e que seu uso, na verdade, deveria ser natural e não perceptível. Conclui “que a mistura da prosa e do verso na mesma peça deve ser evitada, pois cada transição torna o espectador consciente, através de um sobressalto” (Eliot, 1991, p. 102). O norte-americano vê na poesia o ápice dramático, o qual deveria ser utilizado até ser visto como elocução natural, pois “é a única linguagem no qual as emoções podem ser cabalmente expressas” (Eliot, 1991, p. 103). Contudo, Eliot reconhece que esse procedimento pode constituir uma ferramenta até “justificável” quando o escritor deseja provocar um deslocamento deliberado da plateia ou do leitor para diferentes planos da realidade representada. Ele exemplifica o recurso de alternância

entre prosa e verso por meio de duas peças shakespearianas: *Macbeth* e *Henrique IV*, nas quais a prosa é utilizada, respectivamente, para marcar as batidas no portão e para enfatizar o contraste entre as falas de distintas classes sociais: no primeiro caso, para produzir um efeito físico e sonoro; no segundo, para iluminar estruturas sociais. Assim, cada emprego do verso deve justificar, por si mesmo, sua função dentro da ação dramática.

Em outro capítulo, *As três vozes da poesia*, o autor apresenta três possibilidades de leitura para a ocorrência da voz poética na construção da dramaturgia em versos. A primeira voz é a do poeta que fala consigo mesmo, ou com ninguém; a segunda é a do poeta que se dirige a uma plateia, ainda que reduzida; e a terceira é a do poeta que cria uma personagem dramática que se expressa por meio da estrutura versificada. O crítico desenvolve como chegou a tais pensamentos acerca das vozes poéticas partindo da criação de duas peças suas, *The rock* (1934) e *Murder in the Cathedral* (1935). Durante a produção de tais peças, refletiu sobre a formação das vozes e como o verso é adaptável à forma que deseja expressar-se, de uma maneira que a forma e a matéria são simultâneas na criação. Eliot conclui, ao final do capítulo, que as três vozes podem tornar-se simultaneamente audíveis em um poema dramático, o que leva a questionar a legitimidade de qualquer poema que se apresente como portador de apenas uma voz.

A partir desse instrumental crítico apresentado, mostra-se possível iluminar alguns pontos para analisar a obra *Auto do Frade*. A começar, primeiro, pela alternância de verso e prosa. Os momentos de prosa podem ser vistos com maior facilidade ao curso do enredo, como nas falas da personagem do Meirinho, em uma fala dividida pelas personagens do Oficial e do Vigário Geral, uma fala do Vigário Geral, em quatro rubricas de efeitos sonoros para serem declamadas, em outra fala do Vigário Geral e do Oficial e pela única fala da personagem Cinema no Pátio.

São ao todo quinze falas do Meirinho “Vai ser executada a sentença de morte natural na forca, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca”, e em somente uma, a última, que é alterada a morte na forca por “espigardeamento”. Essas quinze falas são distribuídas homogeneamente ao curso do enredo, de modo que é a fala em prosa que mais aparece com frequência no *Auto*. As falas das personagens do Oficial, do Vigário Geral e as rubricas sonoras, citadas anteriormente, dividem a mesma ação dramática no enredo: são os momentos de descaracterização do frade carmelita enquanto figura religiosa e santa para reduzi-lo a qualidade de homem comum. Para condená-lo, tanto as instâncias do Clero como a justiça dos homens, reduziram-lhe a qualidade de homem civil, a um rebelde político, para que não

fosse condenada uma pessoa ligada à Santa Igreja, também por ser um padre muito benquisto e admirado na região.

— O réu foi ritualmente degradado de suas funções e dignidades de sacerdote, e é como homem que o faço passar às mãos da justiça dos homens.

— E é como homem e como rebelde a nosso amado Imperador, que farei executar nele a sentença ditada pela Comissão Militar.

(Melo Neto, 1984, p. 59)

A fala da personagem Cinema no Pátio destoa de todas as outras do enredo do *Auto do Frade*, como citado anteriormente. Destoa primeiro por ser a única fala que não utiliza travessão e segundo por ser uma fala que seu nome carrega outro veículo de suporte: o cinema. Encontra-se na última sessão, no Pátio do Carmo, Caneca já está fuzilado e morto, sendo esta a fala de encerramento do auto. A fala é a descrição da restituição do corpo fuzilado de Caneca à Basílica do Carmo, ilustra-se seu corpo sendo posto à porta e um sacerdote o acolhe, sob a narração de uma noite que segue pesadamente. Especula-se que a personagem Cinema no pátio, por carregar esse nome e não apresentar travessão, isto é, por não se configurar como fala propriamente dita, aciona um outro regime de voz: o de um efeito audiovisual incorporado à peça, que encerraria o auto com a projeção da cena descrita. Não há indicação de rubrica antes ou depois desse segmento que sugira um encaminhamento específico, mas o entendimento permanece aberto, como se a ação ocorresse à maneira de um cinema para aqueles que estavam no pátio.

A partir dos comentários, percebe-se que os momentos de prosa são descrições de circunstâncias violentas contra o frade carmelita, desde o anúncio da morte na forca, do fuzilamento, de sua dessacralização e da restituição de seu corpo à Basílica. Tais momentos são contrastes do que é narrado nos momentos de verso, as falas versificadas comentam pensamentos do frade, da coletividade, das posições sociais, narram o caminho seguido pelas ruas, mas não uma violência direta e concreta como visto nas estruturas de prosa. Aqui, visualiza-se como fica evidente o choque proposital entre a forma e o conteúdo na obra, em que as formas de prosa carregam os conteúdos de agressividade, de imposição do poder militar e da condenação dada pelo poder público. Esse choque torna-se evidente quando um espectador assiste à peça, e percebe a mudança na voz, no impacto e na organização das falas, não sendo somente uma troca formal, mas é uma alternância de sentido e ápice dramático, como visto por Eliot.

Outro ponto de análise que necessita de maior atenção reside nas falas da coletividade vistas nas personagens A Gente nas Calçadas, A Gente no Largo, Um Grupo no Pátio e Mesmo Grupo no Pátio. Percebe-se um resgate do coro clássico grego, cuja representação se dá pela

homogeneidade das vozes em uma só. As falas seguem um padrão sintático simples, de um travessão que utiliza duas linhas por cada oração, que geralmente completa o verso por um *enjambement*. Como é para representar uma coletividade, como o próprio nome diz, a fala deve ser “audível” em sua clareza, ressalta Eliot em “[...] o verso a ser dito por um coro deveria ser diferente do verso a ser dito por uma única pessoa; e que quanto mais vozes houver num coro, mais simples e diretos devem ser o vocabulário, a sintaxe e o conteúdo dos versos”. (Eliot, 1991, p. 125). Os versos das personagens representativas da população oscilam entre octossílabos e eneassílabos, que são diferentes das falas de Caneca, tanto em forma quanto em conteúdo, percebido por Níobe.

As falas em octossílabos, verso pouco comum na literatura brasileira, inexistente nos autos de origem popular e, por ironia, recitado pela “gente nas calçadas”, assinala o caráter erudito do texto. A fala culta do autor caminha lado a lado com o discurso oral e popular. (Peixoto, 2001, p. 78)

Em um contraste formal, apenas os monólogos de Caneca seguem a redondilha, recurso que, por si só, já produz uma discrepância suficiente em relação às demais vozes da peça. Nos diálogos com outras personagens, o frade carmelita amplia seu metro para octossílabos e eneassílabos; contudo, mesmo na fala em que dialoga com O oficial, ao final ele opta por “falar em silêncio”. A escolha de Cabral pela redondilha reforça o paralelo entre o frade e a tradição popular dos autos medievais e da literatura de cordel. Soma-se a isso o fato de que, nas falas de Frei Caneca, observa-se o uso da primeira pessoa do singular, além de referências a figuras históricas, a eventos que ultrapassam seu espaço-tempo e à geografia do Recife. Esses dados e recursos permitem a construção de um símile — ou, mais precisamente, de uma amálgama — entre Caneca e Cabral, sugerindo um compartilhamento de vozes por meio dos monólogos. Tal feição encontra respaldo na reflexão de Eliot: “Na verdade, o que normalmente ouvimos num monólogo dramático é a voz do poeta, que passa a usar um traje e a máscara, seja de alguma personalidade histórica, seja de outra que não pertença à ficção” (Eliot, 1991, p. 130).

Por meio de uma leitura de Eliot, pode-se pensar que João Cabral faz uso das três vozes da poesia em seu livro, como o próprio título sugere e antecipa, *Auto do frade: poema para vozes*. A terceira voz poética eliotiana, quando o poeta escreve em verso uma fala de uma personagem imaginária, é a que Cabral usa, de modo geral, nas personagens de nomes não-individuais, como O Oficial, A Justiça, O Clero e A Tropa. Com exceção dos momentos citados anteriormente de A Gente nas Calçadas. Ao passo que a segunda voz poética pode ser vista nesses momentos de amálgama de realidades e *personas*, como no comentário do frevo, da

citação à Sophia de Mello Breyner Andresen, dos ovos de Brancusi, e do quadro de Malevitch: é João Cabral que fala para uma pequena plateia por meio das personagens.

João Cabral de Melo Neto, aqui em 1984, está em sua maturidade e usa sua voz com geometria calculada em diferentes metros para alcançar todas as possibilidades que cabem em seu “poema para vozes”, mesmo que essas sejam suas, seja baixa ou alta, para uma plateia ou para si. É evidente a retomada da figura de Frei Caneca e da história, tanto da Revolução Pernambucana (1817) como da Confederação do Equador (1824), mas sob o prisma da cabra. Percebe-se, assim, uma amálgama de Caneca com Cabral, aqueles que pensaram uma cidade solar, e incompreendidos pelo conteúdo. “O mundo de um grande poeta dramático é um mundo no qual o criador está presente em toda parte, e em toda parte oculto” (Eliot, 1991, p. 135).

## Referências

- ALVES, Francine Polidoro. **Auto do Frade: a dialética das vozes**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo: 2017.
- ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. 1º Tomo. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, Instituto Nacional do Livro, 1982.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.
- DE MELLO, Evaldo Cabral. **A Outra Independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Frei Caneca e a outra independência”. In: **Frei Joaquim do Amor Divino Caneca**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2024.
- CORREIA, Éverton Barbosa. **Um auto cabralino em suas vertentes**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas: 2000.
- \_\_\_\_\_. **João Cabral de Melo Neto em vinte quadros**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2023.
- ELIOT, Thomas S. **De Poesia e Poetas**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- DE MELO NETO, João Cabral. **Auto do Frade: poema para vozes**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Poesia Completa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- PEIXOTO, Níobe Abreu. **João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade (poema para vozes)**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.
- SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral de ponta a ponta**. 1ª ed. Recife: CEPE, 2020.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.