

## A REVOLUÇÃO E A PEDRA: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE *AUTO DO FRADE (POEMA PARA VOZES)*

Bruno Rabello Golfêto

Nunca pensei que tal mundo  
com sermões o implantaria  
Sei que traçar no papel  
é mais fácil que na vida.  
Sei que o mundo jamais é  
a página pura e passiva.

Frei Caneca

*Auto do frade (poema para vozes)*

João Cabral publicou *Auto do frade (poema para vozes)* em 1984. O poema narra a execução do Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo Caneca (1779-1825), um dos protagonistas da Confederação do Equador, ocorrida em 1824. Segundo o poeta a sua intenção original era produzir um roteiro para cinema, mas dada a dificuldade de aceitação da proposta resolveu escrever um auto<sup>1</sup>. Desde que foi publicado, muito pouco se escreveu sobre o *Auto do frade* por talvez ser considerado um poema menor na obra do poeta. Embora muito pouco se tenha falado sobre o poema, é importante atentar para alguns pontos que podem ser fundamentais para o entendimento não só de *Auto do frade*, que corresponde a uma pequena parte da grandeza de João Cabral, mas também no que concerne às concepções filosóficas e ideológicas do próprio poeta. Uma questão importante pode ser observada no texto “João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra”, de Marly de Oliveira, prefácio das obras completas do poeta, num breve apontamento feito sobre *Auto do frade*:

Em 1824 saiu o Auto de Frade, um poema que de certo modo parece uma resposta à exaltação da figura de Tiradentes, feita por Cecília Meireles no seu célebre *Romanceiro da Inconfidência*. O autor reivindica para Frei Caneca, líder da revolução separatista de 24, prioridade e o heroísmo na luta pela instalação da República no Brasil. O livro começa com um diálogo entre dois carcereiros que vão acor-

dar frei Joaquim do Amor Divino Rabelo, o Frei Caneca. Nunca a condensação, a contenção e a força estiveram tão unidos, causando emoção, embora, como sempre, escritos com a objetividade e ausência da emoção do autor. O caminhar silencioso para o cadafalso, os comentários das pessoas nas ruas, interrompidos pelos monólogos interiores do herói são de uma pungência, uma contrição, uma submissão, tal a ordem divina em que acreditava que nos quedamos perplexos.

Os monólogos são em heptassílabos assonantados e pareados, o resto em versos de oito sílabas.

Obedecendo ao ritual da igreja de então, é Frei Caneca execrado. Depois, de batina branca, continua até o Forte das Cinco Pontas, enquanto o boato de que a qualquer momento chegaria o indulto de Pedro I desfaz toda esperança. O fracasso é a vitória e a glória de Frei Caneca.<sup>2</sup>

Embora o poema trate da execução de um dos líderes separatistas da insurreição de 1824, não há no poema e ao que parece também no resto da obra de João Cabral, nenhum dado que sustente a afirmação que João Cabral reivindicaria para Frei Caneca a “prioridade” e o “heroísmo” na luta pela instalação da república no Brasil.

Além de *Auto do frade*, João Cabral fala de Frei Caneca em outros três poemas: “Descrição de Pernambuco como um Trampolim”, *Escolas das facas* (1975–1980), “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, *Museu de tudo* (1966–1974) e “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, *Crime na Calle Relator* (1985–1987). Todos estes poemas ajudam a traçar o perfil de Frei Caneca, construído pelo poeta. Outro fato que pode ser constatado a partir destes dados é que Frei Caneca encontra-se dentro do campo memorialístico da poesia de João Cabral, dando assim uma primeira pista para as investigações acerca do assunto.

O poema intitulado “Descrição de Pernambuco como um Trampolim”, *Escolas das facas* (1975–1980), publicado num livro que segundo Antonio Carlos Secchin: “não deixa de ser, a sua maneira, um outro “museu”: o de Pernambuco”<sup>3</sup>. De fato, o poema referido é um memorialístico, que entre outros, traz de volta Pernambuco, definindo poeticamente sua geografia: (*Cortaram Pernambuco/ em prancha longa e estreita/ no Brasil nordestino/ de que era sabre e testa*) e também ironizando e imprimindo o tom de sua crítica: (... *não só para o Barão/ que se ia ao Sul, em festas/não só para o dinheiro/ para pagar as festas do Barão...*).

O poeta aqui se vale de um Caneca essencialmente pernambucano. Ao definir e descrever metaforicamente Pernambuco como “trampolim”, Frei Caneca é a matriz e a estrutura deste trampolim (*Quem mais de um trampo-*

*lim/ tinha acorda de bestala tensão, retesadal e o élan nato de seta?) e também que mais sabe se valer de seu material, material que no caso de Frei Caneca é discurso e revolução (O trampolim usual/ também salta às avessas/ se imóvel é uma porta que o fermento penetral é oficina que ensinala aguçar setas, pedras/ quem melhor soube usar/ disso que Frei Caneca?).*

Pernambuco, neste poema, não é apenas o cenário que o poeta recobra suas memórias. Existe uma profunda relação que excede o espaço das relações metafóricas: a sugestão é a leitura da obra de Evaldo Cabral de Mello que, em seu livro *A outra independência. O federalismo pernambucano de 1817 a 1824*,<sup>4</sup> procura refletir sobre o processo de independência do Brasil em relação a Portugal, buscando reconstruir o discurso histórico sob o a luz das insurreições pernambucanas, aplicando largamente a idéia do nativismo pernambucano. Para o historiador, a idéia de nativismo começa no século XVII com o episódio da expulsão dos holandeses e vai tomando forma até os movimentos insurreccionais do século XIX. Este é talvez um ponto de partida privilegiado para as investigações memorialistas de Cabral acerca de Pernambuco.

Outro poema indispensável sobre o tema é “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, *Museu de tudo* (1966–1974), eis os versos:

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 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).

O título: “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, é bastante objetivo. Não se trata de uma suposta visita do Frade carmelita a cidade do Rio de Janeiro, mas do reconhecimento póstumo que a história lhe dera. João Cabral produz um Caneca que nunca desejara ser mártir, um Caneca “*crioullo*”, oriundo das classes populares, filho de Domingos da Silva Rabelo um tanoeiro português e da brasileira Francisca Alexandrina Siqueira. Herdou do ofício de seu pai o apelido, que incorporou ao nome com grande orgulho. Podemos verificar inclusive que no próprio *Auto do frade* esta informação aparece em versos:

- por que não deixou para um lado  
esse apelido de Caneca?  
Ser do amor divino era pouco  
para dignificar quem ele era?
- Não quis esconder que seu pai  
um simples operário era,  
nem mentir parecendo vir  
das grandes famílias da terra.  
(Cabral, 1994: 509).

Retornando ao poema citado anteriormente (“Frei Caneca no Rio de Janeiro”), Caneca também é enciclopedista. Concluiu seus estudos no convento dos frades carmelitas, tendo se ordenado em 1796. Foi nomeado em 1805, professor de filosofia e substituto de geometria e retórica do Recife. Homem de cultura tem no *Tifis Pernambucano* (jornal que redigiu 29 números) o ponto alto da literatura revolucionária do período.

Assim, buscando uma via contrária a exaltação de Frei Caneca, o poema sugere que o frade teria a honra de ter seu nome na rua de um cárcere, ou seja, o ostracismo histórico que impuseram a Caneca não lhe aborreceria. Acerca do reconhecimento histórico dado a Caneca, o problema tem um fundo bastante complexo<sup>5</sup>. É verdade que o discurso tradicional do século XIX preterira a imagem de Frei Caneca em favor da de Tiradentes, como o grande protagonista da luta pela república. No entanto não podemos nos esquecer que o modelo histórico criado pela própria república não é o único. A fundação do Instituto Histórico Pernambucano em 1862 foi fundamental para a preservação de parte da história dos movimentos que ocorreram a partir de 1817. Só para fins de ilustração, apesar de dar seu nome a um complexo penitenciário no centro do Rio de Janeiro, o local onde Frei

Caneca foi fuzilado, a Fortaleza de Cinco Pontas em Pernambuco, é hoje local de visitação turística<sup>6</sup>.

Portanto, num poema publicado mais ou menos dez anos antes de *Auto do frade*, João Cabral de Melo Neto não reivindica nenhum heroísmo para Caneca, o que já nos dá uma pista sobre como o poeta constrói o personagem em sua obra. Este ponto, apesar de não encerrar a discussão, já nos abre um caminho seguro para análises posteriores.

Adiantando a leitura, podemos retomar um pequeno fragmento de *Auto do frade*, narrado pelo povo em que Caneca recusa o martírio. Este fragmento serve de base para refletir a coerência de João Cabral, no que diz respeito a Frei Caneca. Comparativamente falando, o poeta segue o mesmo raciocínio do poema publicado em *Museu de tudo*:

- Um dia capangas jagunços  
mandaram para sua defesa.
  - Havia, dizem, gente paga  
para caçar sua cabeça.
  - Mandou os capangas de volta  
e respondeu dessa maneira:
  - Não sou ninguém para ser mártir,  
não é distinção que eu mereça.
- (Cabral, 1994: 490).

*Auto do frade* (poema para vozes), livro que Cabral dedicou aos filhos, é disposto em sete partes: na cela, na porta da cadeia, da cadeia à igreja do terço, no adro do terço, da igreja do terço ao forte, na praça do forte e no pátio do Carmo. Os cenários, bem definidos, aparecem no poema sem detalhes de descrição, buscando o poeta a não sobrecarga da linguagem sobreposta às imagens que ele mesmo criou. A estrutura neste caso é a de um roteiro, sem a preocupação de fixar o espaço. Retomando a declaração de João Cabral: “o *Auto do frade* mais parece um filme do que um auto”.

A primeira cena é iniciada com um diálogo entre o *provincial* e o *carcereiro*. Sem a preocupação de referenciar as falas dos personagens durante o diálogo (traço que aparece com frequência no poema), a conversa dos personagens flui entorno da necessidade de acordar o frade para a execução. Começa já na primeira cena a comparação do frade com um santo. As duas últimas falas merecem um destaque:

- Está dormindo como um santo.
- Santo não dorme. Os santos são é moucos. Mas têm os olhos bem abertos.

Vi na igreja.

(Cabral, 1994: 465).

Seguindo o roteiro proposto pelo poeta, na porta da cadeia são apresentados ao leitor alguns personagens. A cena trata dos preparativos da cerimônia, que seguirá a pé até o Forte de Cinco Pontas. Aqui já se pode afirmar o caráter crítico do poema em relação à sociedade pernambucana. Munido de uma fina ironia, marca que Homero José Vizeu Araújo em *O Poema no Sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira* observou também acerca da poesia cabralina anterior a *Auto do frade*:

[...] Assim, a aridez pernambucana e pesquisa da realidade se casam sem atrito com a denúncia do poema e suas boas intenções, fazendo com que Cabral torne-se um poeta particularmente mal-intencionado, no sentido da desconfiança pregada por Walter Benjamin e assumida numa escala quase inédita na Literatura Brasileira, com a exceção provável de Machado de Assis. Alguns traços malignos e escarninhos do narrador machadiano estão também no humor de Cabral, um admirador, assim como Machado, da ironia e do humor setecentista inglês (Araújo, 1999: 229).

Na cena em questão João Cabral apresenta um modelo crítico da sociedade da época, como o clero, que aparece apenas no início do poema e se caracteriza por sua arrogância e sua preocupação com o status social.

- Nós que somos da Madre Igreja,  
por força seremos os últimos?
  - Teremos de ir detrás de todos?  
Nossos direitos estão nulos?
- (Cabral, 1994: 471).

Ou com a tropa, revelando sua condição de explorados e subalternos. Interessante que a denúncia não vem com um tom agressivo e retórico, mas como sempre, uma fina ironia.

- O que estamos fazendo aqui,  
de pé e à espera qual cavalos?

- Qual cavalos atraímos moscas,  
As moscas de nossos cavalos.
- As moscas não estão saciadas,  
Vêm dos cavalos para os soldados.
- Caíram sobre nós e os cavalos poupados.  
(Cabral, 1994: 470).

Outra a se apresentar nesta cena, e que sua voz desaparecerá durante o resto do auto é a “justiça”. Denunciando o não aparecimento do juiz, com um discurso debochado e cruel, avisa que o magistrado pode estar correndo suas terras:

- O juiz não virá: partiu  
na sua visita trimestral  
para correr os dez partidos de seu imenso canavial.
- Canavial de muitas sesmarias  
que para corrê-lo em total,  
se precisa de muitas viagens  
em lombo de escravo ou animal
- Algo é suspeito em tudo isso,  
tratando-se de homem tão pontual  
ao corregedor cabe julgá-lo:  
quem sabe não é um monstro liberal
- Talvez como é tão importante  
(numa execução é central),  
receia que confundam o réu  
com seu meritíssimo animal.  
(Cabral, 1994: 469).

Outra classe que aparece em cena são os oficiais. Ordenados direto do império para conduzir a execução de frei Caneca, revelam que seus motivos, ao contrário dos soldados subalternos, são também ideológicos:

- Republicano, ele não quis  
obedecer ordens da Corte.  
Separatista, pretendeu  
dar o Norte a gente do Norte.  
Padre existe é para rezar  
pela alma, mas não contra a fome.  
(Cabral, 1994: 472).

Os oficiais são também os responsáveis pela caminhada do frade até o Forte de Cinco Pontas. Interessante e muito semelhante com a contemporaneidade é a postura do poder policial perante as massas:

- Melhor é apressar mais o passo,  
Que a gente já se mostra inquieta.
- A gente é o que há de perigoso:  
Sua arma final é um quebra-quebra.  
(Cabral, 1994: 483).

E muito interessante é ainda sagacidade com que Cabral dá à voz “*as gentes*” sobre a mesma questão.

- Há pessoas com muito medo  
de toda essa gente na rua.
- Muita gente em ruas e praças  
é coisa que a muitos assusta.
- Como se se vissem de súbito  
desarmadas, ou mesmo nuas.
- A gente está com muito medo  
da cheia de gente, de súcia.
- Mas não temem o Carnaval,  
embora a gente se mascare.
- Sabem que no Carnaval, toda  
a gente, em mil gentes, se parte.
- Cada um monta seu Carnaval,  
solto na praça, sem entraves.  
cada um segue pelo seu lado  
e nada mais há que os engate.  
(Cabral, 1994: 476).

A sociedade retratada por João Cabral é escravista, repleta de senhores de escravos, grandes e pequenos proprietários. Desta forma, o imaginário liberal, embora tivesse eco na tentativa separatista encontrava seus limites. Por esse motivo, João Cabral não remonta seu povo ensandecido por justiça, tentando libertar seu herói. O povo aqui, compartilhando da fé católica, um tanto messiânica, santifica o padre e deposita num indulto do imperador suas esperanças. No entanto, mesmo em relação à corte, o poeta não esconde críticas, que de forma coerente, ridiculariza a monarquia:

- Foi contra seu Imperador  
é o que se diz no veredicto.
  - E separatista ademais;  
saberá Dom Pedro o que é isso?
  - Pensa que é ladrão de cavalos  
ou que é capitão de bandidos,
  - Pensa não ser mal português,  
sim de brasileiro, algum vício.
- (Cabral, 1994: 491).

Não podemos dizer propriamente que o Frei Caneca de João Cabral é um personagem construído com o restrito compromisso biográfico. O poeta nos deixa algumas pistas<sup>7</sup> de que o discurso do frade se mistura com seu próprio discurso poético. Como por exemplo, da cena Da Igreja do Terço ao Forte, na qual Frei Caneca fala de Sevilha e de Córdoba, espaços que compõem o imaginário poético cabralino. A comparação entre Sevilha e Córdoba, João Cabral versificou em “A Sevilhana que é de Córdoba”, no livro *Sevilha andando* 1987–1993. E quando o frade fala de Malevitch e Brancusi<sup>8</sup>, a referência cronológica com a realidade neste caso também inadequada: Kazimir Severinovitich Malevitch nasceu em 23 de fevereiro em Kiev no ano de 1878 e Constantin Brancusi nasceu em Hobita, Romênia em 21 de Fevereiro de 1876. Enquanto a execução do Frei Caneca ocorreu em 1825.

De Kazimir Malevitch o poeta cita *o branco sobre branco*, talvez um dos marcos do movimento moderno. A obra é uma composição suprematista e está hoje no Museu de Arte Moderna de Nova York. A obra pode ser descrita por Karl como “uma forma branca quase quadrada apoiada num fundo branco mais amplo que não é bem quadrado”<sup>9</sup>. Malevitch em torno de sua simplicidade considera: “eu me transfigurei até o zero das formas e então fui do zero à criação, isto é, ao suprematismo, o novo realismo pictórico, a criação da arte não figurativa”.

A indagação de Frei Caneca ao vestir-se com os trajes que sabe que serão suas últimas vestimentas: *será que a morte é de branco/ onde coisa se 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 branco/ que Malevitch nos pinta...*, suscita a reflexão sobre o branco de Malevitch. A morte infinita, que é ao mesmo tempo o esvaziamento dos significados, é também a “sensação não objetiva”, repleta de

sentimentos. Isto reflete o silêncio e a disciplina que Caneca mantém durante todo o cerimonial de sua execução, revelando a soberceria que citou Antonio Candido<sup>10</sup>.

Observando de perto um fragmento da primeira fala de Caneca no auto, podemos avançar um pouco na crítica:

– Acordar não é de dentro,  
acordar é ter saída.  
Acordar é reacordar-se  
ao que em nosso redor gira.  
(Cabral, 1994: 468).

É importante atentar que Frei Caneca trata do mundo sensível. Acordar aqui é ligar-se ao mundo concreto, o mundo das coisas materiais. Logo depois o frade é bastante incisivo, o que justifica a leitura:

– Esse bosque de espingardas  
Mudas, mas logo assassinas,  
Sempre à espera dessa voz  
Que autorize o que é sua sina,  
Esses padres que as invejam  
por serem mais efetivas  
que os sermões que passam largo  
dos infernos que anunciam.  
(Cabral, 1994: 468).

Neste discurso Frei Caneca denuncia o excessivo uso da força no espetáculo de sua execução e vai mais além: não poupa o clero, mesmo sendo parte dele. João Cabral também não o poupa. Em outro poema “O helicóptero de Nossa Senhora do Carmo”, *Agrestes* (1981–1985), livro que contém poemas escritos na mesma época de *Auto do frade*, o poeta cita o convento do Carmo, angustiando-se com passado:

Nossa Senhora do Carmo  
(de helicóptero já então),  
que viste matar Caneca  
sem qualquer intervenção (fragmento)

A brutalidade da última cena é aterradora. Os carrascos se recusam a enforcar Caneca e assim o oficial recorre aos criminosos e até a uma criança:

– Vi na cadeia muitos réus  
que esperam tranqüilos a pena.  
Disse tudo o que me mandaram,  
mas foi inútil toda a lenha.  
Nem mesmo o monstruoso assassino  
que trucidou na Madalena  
pai, mãe, filho, mais quatro escravos  
e um bebê de dias apenas,  
que por isso foi condenado  
pegando a última sentença,  
concorda em enforcar o padre,  
diz que é uma questão de consciência.  
Parece que o melhor carrasco  
é um menino em toda a sua inocência:  
ir buscar no Asilo da Roda  
carrasco infantil mas com venda.  
(Cabral, 1994: 502).

O “Asilo da roda”, a roda dos enjeitados, é o local onde as crianças são por seus pais são depositadas para a orfandade. João Cabral já dedicou alguns versos ao tema no poema “A roda dos expostos da Jaqueira”, *Agrestes* (1981–1985), compostos na mesma época de *Auto do frade*. A intenção não é apenas demonstrar o quanto vale uma vida na Pernambuco do século XIX, nem demonstrar a santidade de Caneca, ao ter vários carrascos contrários a fazer sua execução. A crueldade está em como o estado incube os mais desvalidos e expropriados para executar suas maiores atrocidades.

Uma tentação quase inevitável é a de propor alguma comparação entre *Auto do frade* e o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meirelles. Neste caso o problema não estaria num estudo comparativo, mas na pronta sugestão de semelhança. A idéia é antiga, consta desde a orelha da 2ª edição do *Auto* de João Cabral. A afirmação de Marly de Oliveira, a partir da qual a autora sugere que *Auto do frade* seria uma resposta ao poema de Cecília na disputa do herói da república, ao que parece ainda é uma proposta impressionista.

Aproveitando ainda os estudos de Araújo (1999), no *Romanceiro da Inconfidência*: “destacam-se momentos de autêntica imprecação contra personagens

históricos e tipos históricos, o que rende o uso agressivo da segunda pessoa do plural”. Isto é o que o crítico considera “distância entre voz poética e enunciada”, seria o momento em que os elementos conativos<sup>11</sup> não estão presentes. O *Romanceiro* é fruto de uma exaustiva pesquisa histórica, cujos frutos são versos belíssimos e de retórica agressiva. Segundo o estudo do professor Homero Vizeu Araújo (1999), exemplificando com um fragmento do *Romanceiro*: “Fala dos pusilânimes” (Do romance XLVII ou Dos seqüestros), denota o seguinte:

Na segunda pessoa do plural, trata-se de denunciar a covardia não dos assassinos ou delatores, mas dos coniventes silenciosos. O tratamento sentencioso, que predomina em todo o “Cancioneiro”, é adequado para a celebração dos condenados e condenação de autoridades, impostores e carrascos (Araújo, 1999: 216).

Este movimento é incompatível com a proposta cabralina, tanto no que diz respeito à produção de heróis, quanto ao que diz respeito a cobrar individualmente dos personagens históricos responsabilidade pelos rumos da história, como vem demonstrando este estudo. Por este motivo talvez seja necessário buscar outros parâmetros para futuros apontamentos de semelhança entre as duas obras.

*Auto do frade* foi escrito no período de redemocratização do país. Novas esperanças sondavam os destinos da nação, após anos difíceis, em que muitas lideranças foram dizimadas. A esta altura muitos projetos de revolução já haviam fracassado. Assim como é descrito nas últimas cenas do poema, o poeta sabia que muitos pais rezaram e aguardaram seus filhos, mesmo que degradados pelo cárcere escuro, esperando um indulto. Até perceberem que uma bala poderia ter matado seus filhos e então muitos perderam a fé, lançando ao mar suas esperanças.

Denominado “Cinema no pátio”, a cena final do poema não é escrita em versos. Confirmando a intenção do poeta em produzir um filme, o texto compõe uma cena apenas visual, sem diálogos, um texto em prosa de apenas um único parágrafo. Não havia mais nada a dizer, o frade, morto, é entregue à igreja. João Cabral condensa de forma muito coerente seu antiliterarismo. Ao tratar dos versos, o poeta não sede ao tom retórico e não renuncia ao seu método cerebral de fazer literatura. Não há heroísmo nem revolução romântica, a revolução é pela pedra. Joaquim do Amor Divino Rabelo Caneca, personagem do poeta de Recife, não é um herói. É parte da memória de Pernambuco, é parte do próprio João Cabral.

## Notas

<sup>1</sup> “*O Auto do frade*, que é o último dia de frei Caneca, eu acho que aquilo daria um filme extraordinário, e eu sugeri a diversos cineastas, e nenhum se interessou em fazer o filme. Aí eu transformei aquilo num auto, mas você percebe que aquilo é mais um filme do que um auto, propriamente.” (Primeira de uma série de três entrevistas a Júlio César Lobo, *A Tarde*, Salvador, 26 out. 1987.)

<sup>2</sup> In: MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Organização Marly de Oliveira – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 22-23. As próximas referências ao livro serão feitas no corpo do texto da seguinte forma: (CABRAL, 1994, p. X).

<sup>3</sup> Estou me atendo a introdução do XV capítulo (a família reescrita) do livro: *João Cabral: a poesia do menos*, Antonio Carlos Secchin, 1985.

<sup>4</sup> MELLO, Evaldo Cabral de. *A outra independência. O federalismo pernambucano de 1817 a 1824*. São Paulo: Ed 34, 2004.

<sup>5</sup> Ver a obra MOREL, Marco. *Frei Caneca: cristianismo e Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>6</sup> Estas considerações foram feitas com base no artigo: “Frei Caneca e a Confederação do Equador”, de Mariana dos Santos Ribeiro, *Revista Intellectus*, ano 5, vol. 2, 2006.

<sup>7</sup> MoMA, The Museum of Modern Art. [www.moma.org/](http://www.moma.org/)

<sup>8</sup> MELO NETO, , João Cabral. *Obra completa*. Op. cit, p. 494.

<sup>9</sup> KARL, Frederick R. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885–1925*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

<sup>10</sup> *Formação da Literatura Brasileira, momentos decisivos*, p. 264–270; 696.

<sup>11</sup> Trata-se do estudo de ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema: a peculiaridade do anti-lírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 1999, sobre a obra de João Cabral, no qual se faz uso do conceito de função conativa da linguagem, estabelecido por Roman Jakobson em *Linguística e poética*.

### Resumo

O objetivo deste trabalho é apresentar uma breve reflexão sobre o poema *Auto do frade (poema para vozes)*, de João Cabral de Melo Neto. Este estudo visa refletir algumas questões acerca do heroísmo e do martírio que supostamente João Cabral reivindicaria para o líder da Revolução de 1817.

### Palavras-chave

João Cabral de Melo Neto, Frei Caneca, poesia brasileira.

Recebido para publicação em

### Abstract

The objective of this work is to present a short reflection on the poem *Auto do frade (poema para vozes)*, by João Cabral de Melo Neto. This study aims to reflect on some questions about the heroism and the martyrdom that João Cabral would supposedly claim for the leader of the Revolution of 1817.

### Key words

João Cabral de Melo Neto, Frei Caneca, Brazilian poetry.

Aceito em