

## UM AUTO CABRALINO EM SUAS VERTENTES \*

Éverton Barbosa CORREIA

**RESUMO** Acompanhando a exploração que João Cabral de Melo Neto faz da 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 dos recursos de linguagem. Para tanto, este trabalho explora o material presente no livro *Museu de tudo*, primeiro momento em que Frei Caneca é abordado na obra do poeta pernambucano.

**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, this article explores the contents of *Museu de Tudo*, book in which Frei Caneca is mentioned for the first time in Cabral's work.

### RASTROS DE CANECA NOS PASSOS DE CABRAL

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

---

\* Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentada ao Curso de Teoria Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem, da UNICAMP, no dia 02 de agosto de 2000, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vilma Sant'Anna Areas.

“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 universo, desvelando condutas próprias do homem, 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

---

<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

<sup>8</sup> MELO NETO, João Cabral de. As águas do Recife. Op. cit., pp. 386-7.

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

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 cultivar 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 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. 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

---

<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

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

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

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 talvez algum

---

<sup>14</sup> Ver BARBOSA, João Alexandre. Linguagem e metalinguagem em João Cabral. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. pp. 145-6.

<sup>15</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Frei Caneca no Rio de Janeiro*. Op.cit., pp. 411-2

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. Este procedimento, de martirizar primeiro para celebrar posteriormente, não é partilhado 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. 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, transformando-os e confina o enciclopedista à rua de um cárcere. Na verdade, reproduz noutra

---

<sup>16</sup> MELO NETO, João Cabral de. No centenário de Mondrian. Op.cit., pp. 376-9

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 de 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, 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 na 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 à 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 exprimissem 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.

E porque o poder precisa se reproduzir inapelavelmente, a obsessão em tirar proveito de seus equívocos não cessa, mesmo depois de já falecido o réu de seu julgamento. 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

---

<sup>17</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Da função moderna da poesia*. Op.cit., pp. 767-70

mártir. Procedimento semelhante terá o poeta no sentido de trabalhar em cima do significado primeiro da figura de Caneca orientando-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 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.

---

<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, pp. 109-26

<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, pp. 133-54.

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 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.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Obra do autor*

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

### *Crítica literária*

ADORNO, Theodor W. et alii. (1980). *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et alii.- São Paulo: Abril Cultural. (Os Pensadores)

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

BARBOSA, João Alexandre. (1974). *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva.

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

\_\_\_\_\_. (1986). *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva.

BOSI, Alfredo. (1988). O auto do frade: as vozes e a geometria. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, pp. 96-102.

CARONE, Modesto. (1979). *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva.

SCOREL, Lauro. (1973). *A pedra e o rio*. São Paulo: Duas Cidades.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. (1978). *Cobra de vidro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

HOUAISS, Antônio. (1976). *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago.

JUNQUEIRA, Ivan. (1987). *O encantador de serpentes*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, pp. 75-84.

LIMA, Luís Costa. (1968). *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. (1968). *O espaço da percepção*. Petrópolis: Vozes.

MERQUIOR, José Guilherme. (1965). *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MEYER, Marlyse. (1983). Morte na poesia, mortes severinas. In: *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. Organização de José de Souza Martins. São Paulo: Hucitec, pp. 113-41 .

NUNES, Benedito. (1971). *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes.

SECCHIN, Antônio Carlos. (1985). *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades.

VILLAÇA, Alcides. (1996). Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: *Leitura de poesia*. Organização de Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, pp. 141-96

### *Textos de e sobre Frei Caneca*

CANECA, Frei. (1976). *Ensaios políticos*. Rio de Janeiro: Documentário.

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

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

- COSTA, Emília Viotti da. (1977). *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Editorial Grijalbo.
- MONTENEGRO, João Alfredo de Souza. (1978). *O liberalismo radical de Frei Caneca*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Teses sobre o Auto do frade*
- NADAI, José Fulaneti de. (1994). *A voz alta de João Cabral*. São Paulo: USP – FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), Tese (Doutorado)
- SILVA, Níobe Abreu Peixoto. (1998). *João Cabral e o poema dramático Auto do frade (poema para vozes)*. São Paulo: USP-FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), Dissertação (Mestrado).