

Intermezzos líricos no *Auto do frade*: o homem em situação

Sílvia Paraense

T trinta anos depois de *Morte e vida severina*, João Cabral de Melo Neto publica o *Auto do frade* (1984).¹ Ambos, poemas do nordeste: o primeiro, do retirante anônimo; o segundo, de seu mais notável revolucionário. Em ambos é desenvolvido o motivo da viagem. Viagem de muitos dias do migrante, sob o sol da seca, do sertão que o aprisiona até a liberdade possível junto ao mar, o primeiro. Viagem do revolucionário, da cela escura, através da luz da manhã, até o patíbulo, por lutar pela liberdade, o último.

Ambos os textos se filiam, segundo sua denominação, à tradição do teatro ibérico de herança medieval, cujo apogeu situa-se no século XVI. O *Auto do frade*, no entanto, recupera outra tradição, desta vez da Inquisição espanhola, a dos autos de fé. Morte e vida, tema do primeiro poema. Morte em nome da vida, o segundo.

Em ambos desenvolve-se o tema, caro ao teatro religioso, da redenção do homem. Mas em nenhum momento a redenção é considerada sob o prisma do misticismo ou da transcendência. Ela apenas será possível, se o for, pelo esforço humano, pelo empenho em construir um mundo justo, um mundo livre para os homens que o habitam.

Em comum com a forma dramática a que se filiam, os autos cabralinos não parecem manter outras relações além do tema e de aspectos formais pouco precisos, como a linguagem tendente à

¹ MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. *Auto do frade*. Poema para vozes. p. 151-213.

oralidade, a composição em versos (no *Auto do frade*, predominantemente estrofes de 16 versos de 8 sílabas, com rimas entre os versos pares predominantemente toantes) e a exigüidade de notações dramáticas auxiliares acompanhando os diálogos. Ambos os autos configuram-se, então, como poemas dialogados, muito mais que peças teatrais. “Poema para vozes” é a indicação fornecida pelo autor como subtítulo ao *Auto* de 1984.

O *Auto do frade* constrói-se em sete fragmentos, “atos”, que Alfredo Bosi² comparou às sete estações da procissão dos Passos da Paixão. Sete “atos” localizados em sete recortes espaciais distintos, da cela onde, inexplicavelmente, o condenado ainda “Dorme como se não fosse com ele. / [...] como em pouco, morto, vai dormir”, à praça do Forte das Cinco Pontas, onde se consumará a execução. Cinco cenários estáticos (a cela, a porta da cadeia, o adro do Terço, a praça do Forte e, cumprido o ritual, o pátio do Carmo) e dois dinâmicos (da cadeia à Igreja do Terço, da Igreja do Terço ao Forte).

Acompanhando a procissão que avança lentamente, “procissão de caranguejos”, grupos anônimos comentam os acontecimentos, analisam suas causas, traçam o perfil do réu. Os diversos poemas representam as vozes diversas, vozes coletivas: do povo espalhado nas ruas por onde passa o cortejo; da tropa, dos homens da justiça, do clero, os que acompanham o réu. Estabelece-se uma divisão nítida: espalhada pelas ruas, a população anônima; junto do condenado, representantes do poder estabelecido.

Cada um dos “atos”, à exceção do primeiro e do último, vem dividido em cenas introduzidas pela proclamação do Meirinho, que anuncia o desfecho da tragédia:

“- Vai ser executada a sentença de morte natural na forca, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca.”

Tal proclamação, voz de abertura do “Ato” II, repete-se 14 vezes ao longo do poema. No início da última cena do “Ato” IV, tendo-se revelado impossível conseguir um carrasco que execute a pena, esta é substituída pelo fuzilamento, que o Meirinho então anuncia:

“- Vai ser executada a sentença de morte natural por espingardeamento, proferida contra o réu [...]”

O “Ato” I, denominado “Na cela”, é uma síntese da ação, antecipando-lhe o desfecho. É constituído por um único poema, em que dialogam o Superior dos carmelitas e o Carcereiro acerca do réu, que “Dorme fundo como um morto”, e a quem é necessário acordar para que seja conduzido ao patíbulo.

O “Ato” II – “Na porta da cadeia” –, divide-se em duas cenas compostas por 11 poemas dialogados, 1 monólogo do condenado e 3 falas do Meirinho, e trata da formação do cortejo que deve acompanhar o réu. Na primeira cena, o cortejo aguarda o aparecimento do frade; na segunda, ainda não pode deslocar-se devido à ausência do juiz.

O “Ato” III – “Da cadeia à Igreja do Terço” –, em 4 cenas, re-trata a encenação festiva mandada representar pelo poder constituído, como demonstração da própria força. O cortejo é festa, como se fosse para “Governador que vem de fora”, procissão-carnaval, em que “há muitas damas para um preso”. São 19 poemas dialogados, 1 monólogo do Oficial, 3 monólogos do Frade e 4 intervenções do Meirinho.

O “Ato” IV – “No adro do Terço” –, em duas cenas, ocupa o centro do poema. Na primeira cena, o Oficial transfere ao poder eclesiástico o Frade rebelde, para que se proceda a sua exclusão do corpo da Igreja. Tem lugar, então, a primeira fase da cerimônia: o ritual de paramentação. Na cena 2, desenvolve-se a segunda fase do cerimonial, a desinvestidura eclesiástica. Despojado dos poderes espirituais, o réu é devolvido ao poder militar para que se proceda a sua execução como criminoso comum. O “Ato” é aberto pelo monólogo do Oficial, ordenando a formação da tropa em círculo ao redor do altar. Duas falas em prosa dão notícia da transferência do condenado de um para outro dos poderes institucionais; na terceira, o Vigário Geral expõe o ritual de desinvestidura eclesiástica. 15 poemas dialogados relatam a cerimônia, acompanhados por falas em *background*, em latim, com a mesma função. Portanto, 15 poemas dialogados, 1 monólogo do Oficial, 3 falas em prosa e 4 falas em *background*, com 2 proclamações do Meirinho.

“Nu de toda igreja”, o réu agora segue da Igreja do Terço ao Forte (“Ato” V). Em 4 cenas constituídas por 18 poemas dialogados, 2 monólogos do condenado, 3 intervenções do Meirinho, constrói-se o paralelo entre a história pessoal de Frei Caneca e a História política da Província de Pernambuco.

No “Ato” VI – “Na praça do Forte” – o réu aguarda a execução, longa espera provocada pela negativa dos carrascos em executar a sentença. Em 4 cenas, 45 poemas são dialogados, 3 são monólogos e o Meirinho intervém por 3 vezes, na última delas anunciando a mudança da pena. Ao final, ouve-se a descarga de espingardas.

² BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988. O *Auto do frade: as vozes e a geometria*, p. 96-102.

“No pátio do Carmo” (“Ato” VII), o tanoeiro Caneca espera a consumação do destino de seu filho, rezando aos santos por um possível indulto. Ciente da execução, desinveste os santos de seus poderes sobrenaturais, atirando-os ao mar. O “Ato” é simétrico ao IV (em ambos, a desinvestidura de poderes transcendentais) e ao VI (longa espera pela morte). Em uma cena única, 8 poemas dialogados têm como fecho o Cinema no pátio, em prosa, no qual é narrada a entrega do corpo fuzilado a Frei José de São Carlos que, “sozinho, no convento, / fará no claustro seu enterro”.

O poema cabralino é montado segundo um mecanismo de complementaridade e deslocamentos. Nele coexistem espelhamentos de aspectos antagônicos ou aditivos: um jogo de adições e subtrações, em construção geometrizarante. Às falas se adicionam e contrapõem falas, de sentido complementar ou opositivo, segundo um ordenamento também complementar e opositivo. Observemos esse traçado em três “Atos” do poema:

NA PORTA DA CADEIA (IIº “Ato”)

MEIRINHO			
Cena 1	1 O CLERO:	16 vv	o cortejo
	2 A GENTE:	16 vv	o réu
	3 A TROPA:	16 vv	o réu [complementa 1.2]
	4 A GENTE:	16 vv	o réu [complementa 1.2]
	5 A JUSTIÇA: INTERMEZZO:	16 vv – 40 vv	o cortejo acordar = situar-se [opõe-se a 1]
MEIRINHO			
Cena 2	1 A JUSTIÇA:	16 vv	o cortejo [complementa 1.5]
	2 A GENTE:	16 vv	o réu [complementa 1.2]
	3 A TROPA:	16 vv	o cortejo [complementa 1.3]
	4 A GENTE:	16 vv	o réu [complementa 2.2]
	5 O CLERO:	16 vv	o cortejo [opõe-se a 1.1]
MEIRINHO			

DA CADEIA À IGREJA DO TERÇO (IIIº “Ato”)

Cena 1			
1 A GENTE:	16 vv	o cortejo	
2 UM OFICIAL:	16 vv	o réu	
3 DOIS OFICIAIS:	16 vv	o cortejo	
4 A GENTE:	16 vv	o cortejo	
5 A GENTE:	16 vv	o réu	[complementa 1.4]
MEIRINHO			
Cena 2			
1 A GENTE:	16 vv	o cortejo	[inverte 1.1; 1.4 e 1.5]
2 A GENTE:	18 vv	o réu	
INTERMEZZO:	40 vv	o cortejo	[complementa 1.1; 1.4 e 1.5 inverte 1.4; 1.5 e 2.2]
3 A GENTE:	16 vv	o réu	[complementa 1.3 e 2.3]
4 A GENTE:	16 vv	o cortejo	[complementa 1.3 e 2.2 inverte 2.1]
MEIRINHO			
Cena 3			
1 OFICIAL E FREI:	16 vv	o réu	[complementa 2.2]
2 OFICIAL E PROVINCIAL:	16 vv	o réu	[complementa 3.1]
3 A GENTE:	16 vv	o cortejo	
4 A GENTE:	16 vv	o cortejo	[complementa 3.3]
INTERMEZZO:	40 vv	despedida	
5 A GENTE:	16 vv	o sobrenatural	[complementa 1.3]
6 A GENTE:	16 vv	o cortejo	
MEIRINHO			
Cena 4			
INTERMEZZO:	40 vv	recordação	
1 A GENTE:	16 vv	o cortejo	
2 A GENTE:	14 vv	o cortejo	[complementa 4.1]
3 DOIS OFICIAIS:	16 vv	o cortejo	[complementa 1.3 e 3.6]
4 OFICIAL E PROVINCIAL:	16 vv	o cortejo	[complementa 4.3]
5 A GENTE:	16 vv	o cortejo	
MEIRINHO			

ADRO DO TERÇO (IV^o "Ato")

Cena 1

1 OFICIAL: 8 vv – formação da tropa

OFICIAL E VIGÁRIO GERAL – transferência do réu

1^a fase da cerimônia: Paramentação

2 A GENTE:	8 vv – excesso	
3 A GENTE:	8 vv – excesso	
4 A GENTE:	8 vv – excesso	complementares
5 A GENTE:	8 vv – excesso	
6 A GENTE:	8 vv – presságio	
7 A GENTE:	8 vv – desvelamento	

MEIRINHO

Cena 2

2^a fase da cerimônia: Desinvestidura

Vigário – exposição do ritual

1 A GENTE:	8 vv – confirmação	
[Background 1]		
2 A GENTE:	8 vv – despojamento	
[Background 2]		complementares
3 A GENTE:	8 vv – despojamento	
[Background 3]		simétrico invertido de 1 S.
5 A GENTE:	8 vv – despojamento	
6 A GENTE:	8 vv – despojamento	
7 A GENTE:	8 vv – purificação	
8 A GENTE:	8 vv – novo traje	

VIGÁRIO GERAL E OFICIAL – transferência do réu

9 VIGÁRIO E PROVINCIAL – o réu

MEIRINHO

COMPLEMENTARES

acordo com a proposição de Staiger.³ Da maneira dramática, o texto apresenta a economia de meios própria ao gênero, assim como a concentração temporal e a visão globalizante, voltada para o desfecho. Também como no drama, o modo de expressão é o diálogo. No entanto aqui o diálogo não se estabelece entre os agentes da ação, mas entre os espectadores dela, que narram e comentam o que vêem: trata-se de um acontecimento presenciado, não de uma ação dramática, de vez que a encenação se restringe à caminhada da prisão ao patíbulo. Toda a ação é anterior à representação, limitando-se esta ao momento final, ponto culminante de um conflito já resolvido. Daí a fusão entre dramática e épica, esta caracterizada pela apresentação. Pontuando a cena, a voz lírica se faz ouvir.

O primeiro *Intermezzo* corresponde ao despertar do homem, condenado à escuridão da cela, para a luz e o espaço. O segundo, ao cortejo. O terceiro, à despedida; o quarto, à recordação; o quinto, ao espaço e o sexto à morte.

O despertar ("Ato" II, cena 1, p. 157-158) estrutura-se por adição. O poema abre-se com uma constatação expansiva do sujeito lírico:

– Acordo fora de mim
como a tempos não fazia.
Acordo claro, de todo,
acordo com toda a vida,
com todos cinco sentidos
e sobretudo com a vista
que dentro dessa prisão
para mim não existia. (p. 157)

O primeiro segmento, que se estende até o verso 12, tem como núcleo a ação do sujeito, assinalada pela reiteração anafórica de "acordo". O paralelismo sintático evidencia um movimento concêntrico expansivo, no qual, a cada nova volta, a repetição do mesmo é acrescida de novo elemento de significação. Tal processo não se restringe ao primeiro segmento, estando presente em todo o poema.

Ao sentido primeiro de acordar, "tirar do sono, despertar", vão-se acrescentando outros valores. Acordar corresponde ao "pôr-se em atividade" do condenado que "recobra os sentidos" e, dessa forma, "entra em acordo" outra vez com a vida. Acordar é

³ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

um movimento quase esquecido pelo prisioneiro e, nesse momento, o sujeito lírico se projeta simultaneamente para fora de si mesmo e além, no espaço físico. A ação do sujeito é, portanto, relacional, estabelecendo a oposição entre fora e dentro (ao mesmo tempo do corpo e da cela), luz e sombra, vida e morte.

A exigüidade do espaço age sobre o corpo. Por contigüidade, estabelece-se um jogo de duplos; a prisão faz do corpo uma cela, impedindo o sujeito de situar-se e relacionar-se com o mundo. A escuridão da cela obriga à cegueira, ao sono-morte, "vida apodrecida", que ressoa na voz de alguém do povo: "Como pôde existir imóvel/ quem tem a cabeça inquieta?"

No segundo segmento (do verso 13 ao 16), o verbo nuclear despe-se de pessoalidade, e o processo constativo de ação de um sujeito passa a processo conceitual: a utilização do infinitivo seguido de "ser" marca a passagem para a abstração que permite a generalização:

Acordar não é de dentro,
acordar é ter saída.
Acordar é reacordar-se
ao que em nosso redor gira. (p. 157)

Esses quatro versos sintetizam o *Intermezzo*: explicitam o conceito a ser particularizado. Precizada conceitualmente, a ação indicada pelo verbo pode retornar ao agente.

O terceiro segmento (do verso 17 ao 40) é a explicitação da vida como um sistema de relação. Acordar não se confunde com o passivo sair do sono.

Não é o inerte acordar
na cela negra e vazia:
lá não podia dizer
quando velava ou dormia. (p. 158)

Acordar é ser solicitado para fora pelo de fora, "concordar", "lembrar", "reviver", mas também "guarnecer de cordas", atar-se à realidade, e mesmo até ser conduzido com barão para a força.

Essas coisas ao redor
sim me acordam para a vida
[...]
Essas coisas me situam
e também me dão saída;
ao vê-las me vejo nelas,
me completam, convívidas. (p. 158)

Viver junto, con-viver: a vida revela-se, assim, uma função do espaço. O espaço situa o homem, dimensiona-o. Restabelecida a relação com o espaço, o sujeito encontra-se em situação, ser do mundo e no mundo, comprometido com a vida, ainda que seja apenas "um fiapo de vida". E pode, finalmente, lúcido, caminhar ao encontro da morte.

No *Intermezzo* seguinte, o cortejo ("Ato" III, cena 2, p. 165-166), o primeiro segmento, que vai do verso 1 ao 20, apresenta as observações do réu acerca do cortejo que avança com ele. O monólogo é um complemento de II.1.4, e estrutura-se a partir da visão, no processo de reconhecimento e conseqüente organização do espaço.

O sujeito lírico retoma as palavras da gente nas calçadas, e constata a estranheza do cortejo que o conduz, nem procissão nem romaria. Talvez enterro, um estranho enterro "em que o morto caminharia". Suas palavras, "não vejo andor para o santo, / nem há nenhum santo à vista", contrapõem-se à voz popular:

- No centro, um santo sem andor
caminhando, é um homem sereno.
- Andor sem andor, e esse santo
pisando o empedrado terreno.
[...]
- Na tão estranha procissão
é o santo que anda, e anda aos tombos. (p. 163)

Nem santo nem mártir. Lúcido, o frade nega-se à mitificação popular: "- Não sou ninguém para ser mártir, / não é distinção que eu mereça."

Preso ao centro do cortejo sinistro, não "entre seis tábuas / mas entre seis carabinas", o sujeito lírico observa, com a visão, o espaço que o circunda. Espaço aberto das ruas, embora cercado pela tropa, "pendurada pelas casas/ ou de pé pelas cornijas". Ainda assim, espaço conhecido e reconhecido, onde "Cada casa dessas ruas / é também amiga íntima". Desse modo, atenua-se a agressividade circundante, e o sujeito não apenas se reconhece, mas também às pessoas e objetos que o cercam. Observa os que assistem a sua passagem agrupados segundo dois planos estáticos, o plano horizontal, da "gente que nas ruas / de cada lado se apinha", e o plano vertical, da "gente que dos telhados / tudo o que vai vê de cima".

O poema é montado geometricamente a partir da organização do espaço de acordo com dois planos perpendiculares estáticos e um outro, horizontal e móvel, que os atravessa, ou seja, a montagem do espaço se faz segundo as relações estabelecidas pelo sujeito, em movimento, com o que o circunda e circunscreve.

O terceiro *Intermezzo* ("Ato" III, cena 3, p. 170-171) é a despedida do espaço, estimulada pela consciência da exigüidade do tempo na confluência entre vida e morte: reviver o espaço percorrido no passado ao voltar a percorrê-lo no presente, tempo-fresta que se para morte e vida.

O poema se monta sobre oposições entre luz e sombra, vida e morte. Essas oposições ainda se desdobram em outras, oposições internas.

A luz solar, cosmogônica, absoluta, presente na metáfora "de alma marinha", é a "luz inabitável", luz-verbo "que dirá Sofia um dia". Também luz de praia, leve, clara, luminosa. Luz dos quintais, com sombras, repousante. Luz sinistra da cela, "luz das caveiras / [que] com luz própria reluzia".

A luz solar que banha o espaço aberto da cidade opõe-se a luz da cela escura, fosforescência de ossos, luz da morte. A sombra, por sua vez, é amiga nos quintais e fúnebre na cela.

A caminhada para o inevitável, para o "poço cego", olho da morte, é feita sob a luz absoluta do "sol de alma marinha". Nessa caminhada, o sujeito lírico revive os quintais acolhedores de "sombras gordas e líquidas", sombras restauradoras antes de uma nova investida rumo ao "sol inabitável" da consciência absoluta.

Reviver a cidade é aprender a suspensão da vida, expressa no silêncio das "vozes das cidades, vivas". O sujeito lírico revive tudo, e esse reviver é propiciado pela posse de uma consciência absoluta, expressa pela metáfora solar, em pausas de sombras, porém mantendo nítida a exigüidade do tempo de vida que lhe resta.

Em contigüidade com representações espaciais, o tempo se comprime.

Sei que acordei para pouco
e que entre a cela sinistra
[...]
é o outro telão de sono
[...]
é estreita a nesga de tempo
para que se chame vida. (p. 170)

A imagem da cela, espaço diminuto, e da nesga estreita são configurações espaciais do tempo reduzido. Através da nesga de tempo, a lucidez é mantida, e permite a compreensão, a visão lógica de uma vida ancorada em tempo e espaço e, por isso, provida de sentido:

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. (p. 171)

No quarto *Intermezzo* ("Ato" III, cena 4, p. 172-173), a recordação da infância traz de volta o sonho de justiça social, sonho solar fundado na percepção infantil da organização do espaço.

A infância é o momento deflagrador do sonho através da inclusão do sujeito na paisagem. A primeira imagem espacial que então se apresenta é a esfera, forma sólida perfeita, composta pela apreensão visual da superposição de duas semi-esferas, a do

mar [que] era redondo,
verde-azul, e se fundia
com um céu também redondo
de igual luz e geometria! (p. 172)

Da experiência de complementação das duas metades surge o desejo de transpor a esfera para o plano. Dimensionando-a a partir de si mesmo – tornando-se compasso, cuja ponta cega é o corpo e a ponta móvel o olhar – o sujeito lírico cria para si a possibilidade de completar a figura ainda incompleta:

Girando sobre mim mesmo,
girava em redor a vista
pelo imenso semi-círculo
de Guararapes a Olinda. (p. 172)

Saber-se "um ponto qualquer / na planície sem medida" marca, não apenas sua localização, mas também a potencialidade da linha, do plano e da possível tri-dimensionalidade futura da "cidade solar", equivalente civil da esfera mar-céu.

Desse modo, a construção da "nova cidade" associa-se à relação entre as forças naturais, sob o signo do elemento cosmogônico por excelência, "o sol [que] me deu a idéia / de um mundo claro algum dia".

A luminosidade solar permite a visão nítida,

em que as coisas recortadas
pareciam mais precisas,
mais lavadas, mais dispostas
segundo clara justiça. (p. 172)

Delineiam-se, então, os conceitos complementares de justeza e justiça, a impulsionar o sonho nítido, que não se realiza com palavras, mas com ação.

No entanto, o sonho justo e perfeito não corresponde à realidade, variável e imprevisível. As diferenças entre ambos estão metaforicamente representadas no desenho sobre o papel, metáfora que se expande a partir da oposição papel x vida:

Sei que traçar no papel
é mais fácil que na vida.
Sei que o mundo jamais é
a página pura e passiva.
O mundo não é uma folha
de papel, receptiva. (p. 173)

A oposição é construída sobre base metonímica: a enumeração gradativa papel – folha – folha de papel confere cada vez maior precisão aos termos por substituição metonímica; em vida – mundo também se estabelece o mesmo processo de substituição.

O papel é aquilo que o mundo não é: negação, acréscimo, antítese. O último elemento da cadeia de explicitações resulta, no entanto, na corrosão da metáfora, que então se referencializa:

Risco nesse papel praia,
em sua brancura crítica,
que exige sempre justeza
em qualquer caligrafia;
que exige que as coisas nele
sejam de linhas precisas. (p. 173)

Constata-se, desse modo, a supremacia da racionalidade mesmo no desenho do sonho que, traçado no chão, não se perde no ar. Grava-se na areia – seca, mineral –, que exige rigor e onde se fundem os conceitos, distintos e complementares, de justeza e justiça.

Assim, o sujeito, situado no espaço, nele se funde e com ele se compromete, sonhando e agindo, como “homem plantado e terrestre”, em favor de um mundo mais justo. E a vida individual, assim como a morte, adquire sentido, pois se funda na relação com o outro.

O quinto *Intermezzo* – o espaço – (“Ato” V, cena II, p. 186-187) tem lugar após a cerimônia de degradação eclesiástica. Destituído de qualquer sinal que o distinga do criminoso comum, reduzido apenas a si mesmo, o réu segue sua caminhada pela cidade em direção ao patíbulo. A visão nítida do percurso leva ao confronto entre passado e presente e à interrogação sobre o futuro.

O presente são todas as dimensões do espaço, captadas pelo deslocamento sobre o plano em que o sujeito se encontra:

Dentro desta cela móvel,
do curral de gente viva,
dentro da cela ambulante
que me prende mas caminha,
posso olhar de cada lado,
para baixo e para cima. (p. 186)

Este primeiro movimento se constrói por contraste com o passado imediato, evocado “in absentia”: a cela escura, imóvel, curral de gente morta, em que a cegueira abolia o espaço, já quase inexistente.

No segundo movimento (dos versos 7 a 18), a visão compõe o espaço metonimicamente, pela justaposição de recortes: as pedras do chão, a grade, a cornija, o azulejo, a varanda:

Eis as pedras do Recife
[...]
Como estou vendo melhor
essa grade, essa cornija,
o azulejo mal lavado,
a varanda retorcida! (p. 186)

A visão aguçada privilegia a qualidade do que é visto, tornando nítido e singular cada fragmento percebido de forma confusa em outras caminhadas:

Parece que melhor vejo,
que levo lentes na vista;
se antes tudo isso milvi,
as coisas estão mais nítidas. (p. 186)

Num terceiro movimento (versos 19 a 34), a visão e o tato, solicitados pela sucessão de sensações agudas, acabam por fundir-se em conseqüência do movimento, e o sujeito lírico se projeta no tempo.

Sentir o espaço da cidade, especialmente a dureza das arestas e a fibra da pedra através de um corpo que caminha para a morte, é perceber o tempo como agente de mudanças: a absorção, pelo corpo, do inanimado, do mineral, confere vida à pedra e, conseqüentemente, mutabilidade, surgindo daí a pergunta sobre o futuro:

Andando nesse Recife
que me sobrará da vida,
sinto na sola dos pés
que as pedras estão mais vivas,

que as piso como descalço,
 sinto as arestas e a fibra.
 Embora a viva melhor,
 como mais dentro, mais íntima,
 como será o Recife
 que será? Não há quem diga.

[...]

Será imóvel, mudará
 como onda noutra vertida? (p. 186-187)

Projetando-se no futuro, o sujeito lírico se interroga, sabendo de antemão da impossibilidade de obter qualquer resposta. A consciência da mutabilidade corresponde à consciência do espaço “desfixado”, cuja mutabilidade será estancada no último movimento do poema (versos 35 a 40). A imagem da onda, que encerra o movimento anterior, aponta para as múltiplas aparências do mesmo, onda que se eleva por um momento para se tornar a fundir no oceano.

Sob o signo solar, luz crua e justa capaz de comportar incertezas e desacertos, torna-se possível o sonho: o enunciado volitivo do sujeito lírico, fundindo o espaço e o tempo, é expressão de sua confiança no homem e de seu sonho social: “quem sabe um dia virá / uma civil geometria?”

O último *Intermezzo* (“Ato” V, cena III, p. 189-190) é uma meditação sobre a morte, e representa o ponto culminante do abstracionismo e racionalismo no *Auto*.

O monólogo utiliza equilibradamente três campos lexicais: morte; vida – branco; aritmética – contabilidade: um sinal do equilíbrio final entre as forças em conflito.

MORTE (12 ocorrências)		VIDA-BRANCO (12 ocorrências)	
condenado	v. 1, 7	vida	v. 6, 34, 38
mortalha	v. 5, 23	alva	v. 1
sair da vida	v. 6	branco	v. 11, 16, 17, 19, 23
força	v. 9	brancura	v. 14
morte	v. 11, 25, 27, 31, 34	caiada	v. 17
fim do mundo	v. 39		
CONTABILIDADE-ARITMÉTICA (13 ocorrências)			
soma	v. 13	negativa	v. 14
devida	v. 28	devemos	v. 29
pagamos	v. 31	contabilidade	v. 33
estatísticas	v. 36	favorável	v. 37
partidas	v. 40	conta	v. 28
		preço	v. 30
		livro-caixa	v. 35
		saldo	v. 38

O poema progride em três movimentos. No primeiro (versos 1 a 10), o sujeito lírico registra a substituição das vestes: a batina do frade foi substituída pela alva do condenado.

O termo “alva” assenta sobre uma ambigüidade possível: alva, branca, aparentemente relacionada à vida; mas vestimenta para a morte. O sujeito lírico neutraliza qualquer possível ambigüidade ao enumerar as equivalências do objeto nomeado, reforçando-o como signo de morte: a alva é o traje que substitui a batina; a última camisa; a mortalha; a batina dos enforcados, num círculo que se inicia e fecha-se com o mesmo termo – sinal de diferença a identificar uma classe, a batina.

Assinalado, o sujeito retoma o sentido original – branca – (segundo segmento, versos 11 a 22), e assim veste a morte: de branco, de vazio, resultado negativo, nela se associando aritmética e geometria pela soma negativa no espaço despovoado:

Será que a morte é de branco
 onde coisa não habita,
 ou se habita, dá na soma
 uma brancura negativa? (p. 190)

O vazio recoberto pelo branco é cristalização e deserto, ou cidade de luz absoluta, puramente abstrata em seus planos e sólidos essenciais, segundo a lição de Brancusi e Malevitch.⁴

O fragmento arma-se segundo os planos do espaço, do branco e da arte, três momentos do abstrato. Todo o espaço se despoja da mutabilidade, da variabilidade inquieta e explosiva da vida, tornando-se despovoado, desanimizado. Dessa forma, a abstração, representada no branco, manifesta-se no espaço.

Através desse percurso de sucessivas abstrações, o sujeito finalmente aceita a morte, veículo de introdução no branco – abstração pura –, conseqüentemente construção do intelecto que doma as forças da irracionalidade. O segmento, organizado segundo uma linguagem de abstração crescente e obedecendo a uma distribuição geometrizarante, é encerrado por uma construção silogística: se a mortalha branca (a alva) é bilhete que habilita à morte branca, então eu, que receio a morte, entro na morte com alegria. Desvela-se,

⁴ MALEVITCH, Kasimir (1878-1935). Fundador do suprematismo. Primeiro artista a estabelecer um sistema de composição não-representacional em termos de puras formas e padrões geométricos. Seu quadro mais importante, pintado em 1918, foi *Branco sobre branco*: um quadrado branco pousado sobre um de seus ângulos dentro de outro quadrado branco.
 BRANCUSI, Constantin (1876-1957). Escultor rumeno, pioneiro da escultura abstrata. Em seu trabalho buscava a forma essencial mais que a aparência da superfície e a utilização máxima da beleza do material. Obra mais importante: *Ace no espaço*.

desse forma, a função da abstração: apaziguamento, com auxílio da razão, do temor da morte; tentativa de exorcizá-lo pela captação do objeto temido na rede da logicidade.

O sujeito lírico pode agora expressar o medo sem ser dominado por ele nem iludido pela superioridade aparente da vida sobre a morte. O terceiro segmento (versos 27 a 40) é a constatação, já serenizada, do medo do vazio, da soma negativa. O sentimento pode mesmo ser intensificado (“receio a morte” > “temo a morte”). O sujeito lírico compreende a inevitabilidade do destino de toda a vida. Através do jogo dos significantes – a morte é conta devida, dívida de vida – é registrada, sem ilusões alentadoras, a contabilidade da vida e da morte, cujo resultado final é nulo:

Nessa contabilidade
morte e vida se equilibram,
[...]
no dia do fim do mundo
serão iguais as partidas. (p. 190)

Nada mais pode ser feito. O círculo fechou-se sobre o homem, ataram-se as duas pontas. Qualquer ação, palavra ou pensamento agora é excesso. Resta apenas a espera,

sentado nos degraus da força.
– Como se não fosse com ele
o corre-corre em sua volta. (VI, 2.20, p. 200)

até que sua dívida esteja definitivamente saldada.

O *Auto do frade* é, antes de tudo, uma meditação sobre os limites do homem. Objeto da sorte, humilhado, submetido, condenado, o herói, no entanto, ostenta sua dignidade humana: “– Viveu bem plantado na vida, / coisa que a gente nunca esquece”, dirá dele alguém do povo. Um homem, embora submetido a uma engrenagem cega e indiferente. Pois o texto cabralino, ao retomar a História, considera-a como uma engrenagem que gira indefinidamente, independentemente da ação do sujeito. No entanto, lúcido, consciente de sua irrelevância, o homem busca relacionar-se com o mundo, com o outro, afirmar-se como existente aqui e agora, comprometer-se. Surge do desejo de compromisso a necessidade de localização e de reconhecimento, numa relação sempre mediada pelo outro. Racionalidade, relação – formas de dar sentido a um destino irrecusável – morte e vazio. Daí a importância do espaço nessa obra, uma das portas de acesso à poesia de João Cabral de Melo Neto.