



O gesto político de despertar: a *outra* independência

Awakening as a Political Gesture: The *Other* Independence

Ana Luiza Andrade¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
andradeufsc@gmail.com

Resumo: Este ensaio se utiliza de teóricos benjaminianos como Didi-Huberman e Agamben ao relembrar o gesto político de independência que relaciona imagens e palavras: o poema de João Cabral sobre Frei Caneca, *O Auto do Frade*, o episódio histórico retomado por Evandro Cabral de Melo e o quadro de Cícero Dias, e como este seria releitura de um quadro de Goya.

Palavras-chave: Frei Caneca; João Cabral; Evandro Cabral; Goya.

Abstract: This essay takes benjaminian theoreticians such as Didi-Huberman and Agamben in order to remember a political gesture of independence which relates images and words: João Cabral de Melo Neto's poem on Frei Caneca, *O Auto do Frade*, the historical episode which was retaken by Evandro Cabral de Melo Neto, and the painting by Cicero Dias, a re-reading of Goya's painting.

Keywords: Frei Caneca; João Cabral; Evandro Cabra; Goya.

¡Despierte la novia
la mañana de la boda!
(*Bodas de sangre*, Garcia Lorca)

¹ Ana Luiza Andrade, professora de literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, tradutora de Susan Buck-Morss, *Dialética do Olhar* (2002) e *Mundo de Sonho e Catástrofe* (2017). Publica, dentre outros, *Osman Lins: Criação e Crítica* (2.^a ed., 2014) e *Ruinologias ensaios sobre destroços do presente* (EdUFSC, 2018). Lidera o Núcleo de Estudos Benjaminianos (UFSC) desde 2002.

1. O despertar e o levante

Na entrada do Forte das Cinco Pontas, em Recife, dispõem-se hoje as imagens dos últimos momentos históricos de Frei Caneca, pintadas por Cícero Dias em um painel de cores fortes e claras, que se posiciona nos dois lados superiores e embaixo de um balcão suspenso que fica no meio de uma imensa parede, aos olhos surpresos do visitante. Elas dizem respeito ao fato histórico que se relaciona ao famoso frade revolucionário da Confederação do Equador que morreu fuzilado pelas tropas do governo monárquico brasileiro de 1825. Trata-se de um mosaico suspenso, de imagens à espera de uma leitura.

Em frente às imagens coloridas, e mais embaixo, ainda ao alcance dos olhos do visitante, o *Auto do Frade* de João Cabral de Melo Neto impresso nas paredes pode ser lido, um pouco mais próximo, correspondendo este drama em palavras aos eventos retratados nos quadros ali montados por Cícero Dias. De fato, como re-montagens de fatos históricos, ambas as formas artísticas formam mosaicos ou murais anacrônicos sejam em palavras ou em painéis imagísticos, ao se proporem, por assim dizer, colorir eventos cuja mensagem transmitida aos leitores-espectadores causam um certo estranhamento num primeiro momento, ao se verem estes obrigados a questionar aquele trabalho de manufatura artística tão espetacular. De fato, neste ponto, o visitante precisa se deter para apreender esses gestos impressionantes cuja força opera uma espécie de revolução estética. O visitante sente-se obrigado a responder ou não àquela solicitação que o leva a “renovada atenção, deslocar olhares, pensamentos e gestos induzíveis, e lembrar que a ordem das coisas não é mais necessária hoje do que foi ontem.” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 70). Há então uma espécie de despertar para aquela ordem de coisas que se “dis-põem” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 110) de certo modo na devolução de um olhar. Isto porque tanto o painel como as palavras lembram um gesto de levante, definido assim por Didi-Huberman:

Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma “ação” voluntária e compartilhada, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre os nossos ombros e entravava o movimento. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 117)

2. A consciência do gesto

Quando um corpo exhibe um gesto de resistência, a dialética do gesto se entende então dentre gestos (in)voluntários como um gesto no próprio limiar do corpo, um gesto sensível ou um gesto que se produz a partir de seu exílio de si mesmo. Um gesto exilado que é, no entanto, íntimo e coletivo, singular e plural, ao mesmo tempo. E daí, propor-se o despertar de um gesto dialético no que se refere ao ato significante que descreve: a princípio, gesto (in)significante que se insurge contra um racional imposto, cartesiano, um gesto que segundo Agamben (2015, p. 51-61) é medialidade sem fim.

Deste modo, o gesto que se escreve é também inscrito ao se buscar na memória mais sensível do corpo, explicando-se analiticamente pela arqueologia de seu saber. Por isso, ao se encontrar consigo mesmo expressa, em sua intimidade, o mais coletivo dos desejos, interferindo no gesto cultural. Trata-se, antes de tudo, de um gesto artístico, que trabalha os vazios do esquecimento tanto quanto o conteúdo memorialístico no seu desejo de salvar da morte os objetos que produz, as coisas ameaçadas de desaparecimento. Gesto alegórico quando gera significados a partir de outro gesto. Gesto escritor e leitor ao se buscar no toque, no som, no cheiro, no olhar. Gesto que é resíduo de outro gesto, que é resto e ruína ao se mostrar como palavra, como letra, como grafia. Gesto inconsciente que se transforma a partir da perlaboração cujo toque sensível transforma a dor. E que é, portanto, simultaneamente desdobrador e transformador.

Gesto que se dá no tempo da história e fora dela, gesto anacrônico. Gesto que se dá na escrita e fora dela, em seus vazios, seus silêncios. Gesto interrompido, intervalar. Gesto inesperado, gesto louco. Gesto poético, gesto ao acaso, lance de dados, gesto que é prosa e poesia. Gesto de olhar, gesto que se desmonta em outros gestos, que descontinuado é linguagem cinematográfica. E que continuado é dança. Distanciado, gesto brechtiano, crítico, político, teatral.

3. Frei Caneca insurrecto: um gesto dentro e fora da história

No seu livro *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca* (2001), o historiador Evaldo Cabral de Melo escreve “Frei Caneca ou a outra independência” uma clara alusão à leitura alternativa da independência na história brasileira, referindo-se “a outra independência” do país, que não só leva em conta este personagem esquecido de nossa história (mas

sempre lembrado pelos pernambucanos), mas que também considera os movimentos insurgentes pernambucanos, dos quais Frei Caneca participou, em seu valor histórico documental inquestionável. Levantes esses que principiam com as guerras dos mascates de 1710-11, entre Olinda e Recife, desencadeada após a elevação de Recife à categoria de vila, opondo os donos de terras de açúcar de Olinda, aos mascates portugueses de Recife (MELO, 2001, p. 59). O segundo movimento foi o de 1817, fruto do descontentamento com os privilégios concedidos aos portugueses, e, com a dominação política imposta do Rio de Janeiro, os sacrifícios econômicos sofridos pela província (MELO, 2001, p. 59). E o terceiro, como continuação deste, desemboca na Confederação do Equador, em 1824, que teve à frente Gervásio Pires contra medidas de José Bonifácio de Andrada e Silva. Tanto o de 1817 como o de 1824 contaram com a participação de Frei Caneca. De acordo com Evaldo Cabral de Melo, de outubro de 1822 a dezembro de 1825, um chamado “governo dos matutos” representantes da grande propriedade territorial, inclusive o morgado do Cabo, Francisco Paes Barreto, acaba por dominar a situação, fazendo-a escapar aos revoltosos.

No entanto, impressionam, mais que tudo, os documentos escritos deixados por Frei Caneca reunidos no livro pelo historiador, não só pela força de sua palavra e de seu poder discursivo, tendo tido o frade carmelita uma participação ideológica. Mas o que o faz crescer aos olhos do leitor é principalmente um valor notável democrático e nacional em textos que desde então se insurgem contra uma academia de formação europeia (que, ironicamente, também era o caso dele). Em “Dissertação sobre o que se deve entender por pátria do cidadão e deveres deste para com a pátria”, de 1822, Frei Caneca mostra abertamente para quem ele escreve: “Do que tenho dito, já se deixa ver que eu não escrevo para os homens letrados; sim para o povo rude, e que não tem aplicação às letras.” E mais adiante reitera: “Assim, o meu fim é dizer ao povo o que entendo ser-lhe útil. E do modo que julgo a propósito; e nenhuma recompensa exijo, pois que ninguém me encomendou o sermão.” (MELO, 2001, p. 57) Pode-se dizer que seria incomum à sua época considerar irrazoável a luta entre os portugueses indígenas de Pernambuco e os portugueses europeus, equiparando-os em seus valores. E é isto o que o frade nos deixa entender claramente; inclusive, mais adiante Frei Caneca levanta a questão sobre quem seriam os espíritos mais difíceis de contentar, entre os naturais e os europeus (MELO, 2001, p. 60-63).

Assim também, poderia ser considerado raro o seu entendimento do pertencimento à “pátria”, entre a que seria de direito e a de lugar de nascimento, pois, ao fazer uma comparação de termos entre a mãe por acidente e a mãe por afeto, vai eleger a segunda, e não a primeira. “O ser natural de um país é o efeito de puro acaso.” Mais adiante: “O lugar em que nascemos é pátria forçada; e aquele de que somos cidadãos, é pátria forçosa.” (MELO, 2001, p. 80). Para esclarecer ainda mais, vai, inclusive, citar o ilustrativo caso de João Le Rond d’Alembert, filho natural de Destouches Canon e de Madama de Tencin, que, ao expor o seu caso, o fez passar por todas as desgraças de um bastardo à época, mas deveu sua vida à educação de uma vidraceira, que o recolheu e criou. Porém, Madama de Tencin, sabendo que ele, ainda jovem já era uma águia em geometria, o fez vir a sua casa, e depois de acaricia-lo, lhe revelou o mistério de seu nascimento. D’Alembert, espantado, teria gritado: “*Que me dites vous lá Madame!? Ah! Vous n’êtes qu’une marâtre: c’est la vitrière que est ma mère!*” (Que é que a senhora me diz? Ah! A senhora não passa de uma madrasta: é a vidraceira que é a minha mãe!) (MELO, 2001, p. 81-82).

O poder da palavra de Frei Caneca mostra também erudição quanto a esta mesma arguição, o que também merece uma citação:

E se o discretíssimo Ulisses prefere, como diz Cícero, os calvos rochedos de Ítaca, à imortalidade, que lhe ofereceu Calipso, e aos regalos de Feacéia, não foi tanto pelo amor ao solo natalício, pois, como bem nota um sábio moderno, esta ternura era muito pueril para o mais sábio dos gregos, quanto porque naquele lugar tinha a pátria de direito; pois que ali tinha a propriedade do reino, tinha o senhorio dos vassallos, tinha a fiel Penélope, tinha o caro Telêmaco. (MELO, 2001, p. 83)

Deduz-se, destes poucos fragmentos escolhidos aqui, que para Frei Caneca, ouvir o chamado da voz da pátria era ouvir a própria mãe. E assim se escuta essa voz forçosa no gesto libertário de um corpo político que cresce diante de “ventos embravecidos”, “furo de ondas”, “ludíbrio dos mares” através do *Typhis² Pernambucano*, o diário de guerra de Frei Caneca, em que há o levante dos concidadãos para salvar a pátria

² Tifis, na mitologia, é o nome do primeiro piloto do navio Argo, profundo conhecedor da arte da navegação, segundo Evaldo Cabral de Melo, em *Frei Joaquim do Amor Divino* (2001), em nota na p. 301.

enquanto nau oscilante entre uma subida aos céus e uma submersão aos mares, inicia assim, numa quinta-feira, dia 25 de dezembro de 1823:

Quando a nau da pátria se acha combatida por ventos embravecidos; quando, pelo furor das ondas, ela ora se sobe às nuvens, ora se submerge nos abismos; quando, levada ao furor dos euripos, feita o ludíbrico dos mares, ela ameaça naufrágio e morte, todo cidadão é marinheiro; um deve sustentar o timão, outro pôr a cara ao astrolábio, ferrar o pano outro, outro alijar ao mar os fardos que a sobrecarregam e afundam, cada um prestar a diligência ao seu alcance, e sacrificar-se pelos seus concidadãos em perigo. (MELO, 2001, p. 303)

Ironicamente, a história de Frei Caneca trata de um momento histórico submerso nos mares de nossa pátria. Daí ser digno de nota que o historiador Evaldo Cabral de Melo, ao conseguir, em seu livro *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*, trazer um gesto dentro e fora da história, nos chama a atenção para esta *outra* independência brasileira, semelhantemente a Susan Buck-Morss, em *Hegel e Haiti* (2011), quando a filósofa nos faz ver uma *outra* revolução francesa com a revolta dos negros haitianos.

4. O auto do Frade

Despierte la novia
La mañana de la boda;
ruede la ronda
y en cada balcón una corona.
(*Bodas de sangre*, Garcia Lorca)

No poema *O auto do frade* de João Cabral de Melo Neto (1984) há um gesto implícito de despertar um corpo político. Há desde o início uma convocação à ação, ao levante, a partir do contraste entre o sono de Frei Caneca que dorme “como uma criança dorme” na prisão de sua cela, e o efeito evocador da lei nas palavras “É a lei que monta o espetáculo”, surgido de uma conversa entre o provincial e o carcereiro. “Mas é preciso acordá-lo. Tem gente para o espetáculo”. Entende-se desde então que o espetáculo que vai se desenrolar constitui-se a partir do despertar de um drama que, tendo sido esquecido do povo, é re-montado no poema: a

história de Frei Caneca, o personagem histórico, aquele que foi executado a tiros de arcabuz (arma da época) por seu gesto de rebeldia à corte portuguesa e de desobediência ao eixo de poder Rio-São Paulo-Minas, com a vinda de D. João VI.

O espetáculo, para os leitores do poema de João Cabral, cujo gesto dramático refuncionaliza-se pois tem na própria reprodução do gesto o seu meio poético, abre-se com o despertar de um corpo adormecido, um corpo esquecido de todos e de si mesmo. Esse despertar já evoca o espetáculo que termina na trágica morte do padre, e que está por ocorrer, assim como o despertar da noiva, em *Bodas de Sangue*, que desde o início da peça de Garcia Lorca já está condenada. E o drama do frade termina, de fato, quando esse mesmo corpo, depois de fuzilado, é jogado na frente da igreja, cujas portas levam fortes batidas de pés para se abrirem, e por elas aparece enfim, um padre que arrasta o corpo para dentro, ficando este novamente escondido das vistas de todos. Mas o gesto poético que ele traz como meio – o seu demorar – é o que vale como um levante de palavras. Por isso, desde o início, o poeta parece referir-se propriamente ao despertar de um corpo sensível que, ao tomar consciência de si, “com os cinco sentidos”, posiciona-se no mundo como nestes versos que se seguem ao despertar:

– Acordo fora de mim
como há tempos não fazia,
Acordo claro, de todo,
Acordo com toda a vida,
com todos cinco sentidos
e sobretudo com a vista
que dentro desta prisão
para mim não existia.
Acordo fora de mim:
como fora nada eu via,
ficava dentro de mim
como vida apodrecida.
Acordar não é de dentro,
acordar é ter saída.
Acordar é reacordar-se
ao que em nosso redor gira.
Mesmo quando alguém acorda
para um fiapo de vida,

como o que tanto aparato
 que me cerca me anuncia:
 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
 Essas coisas ao redor
 sim me acordam para a vida,
 embora somente um fio
 me reste de vida e dia.
 Essas coisas me situam
 e também me dão saída;
 ao vê-las me vejo nelas,
 me complicam, convividas.
 Não é o inerte acordar
 na cela negra e vazia:
 lá não podia dizer
 quando velava ou dormia.
 (MELO NETO, 2003, p. 468)

Nesta estrofe o ato de despertar nas palavras “Acordo fora de mim:/ como fora nada eu via,/ ficava dentro de mim/ como vida apodrecida.” mostra um corpo inconsciente de si, alienado do que ocorre, e sem vida no isolamento. Esclareça-se aqui que Frei Caneca, na sua última noite antes de morrer foi atirado a um calabouço junto às caveiras que ali estavam. Nas palavras de Cabral o “acordar não é de dentro,/ acordar é ter saída” no sentido de abertura sensível ao que ocorre, e portanto, no sentido político do termo, ou o mesmo que despertar a memória de um desejo que vai do íntimo e individual, ao coletivo. Atente-se ao verso “acordar é reacordar-se” o que se pode escutar como “recordar-se”, duas palavras muito similares, que não podem deixar de nos evocar a volta da memória de outros movimentos de levante ao qual este se seguiu. Ou seja: acordar duas vezes: uma para a vida, outra para a memória histórica. Nas palavras de Didi-Huberman: “Em resumo, nos levantes, a memória se inflama: ela consome o presente, com ele, certo passado,

mas descobre também a chama de uma memória mais profunda, oculta sob as cinzas.” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 309). Acordar para um “bosque de espingardas que o anuncia”, “à espera dessa voz que autorize o que é sua sina” já são versos prenunciadores do que está por acontecer... Mas também evocam outras ocorrências de abuso autoritário referentes à força militar violenta, ao porte de armas e à matança. Porém o drama no poema vai mudando de espaços e de cenário no passo a passo que pode ser lido tanto como um cortejo para a forca (um castigo merecido) ou como uma procissão para a morte (uma consagração) de Frei Caneca; ou seja, as opiniões oscilam básica e radicalmente entre o castigo de um condenado pelo crime cometido e a consagração de um santo que o povo reconhece por seus benefícios. O poema é dividido entre oito espaços percorridos: 1. Na cela; 2. Na porta da cadeia; 3. Da cadeia à igreja do terço; 4. No adro do terço; 5. Da igreja do terço ao forte; 6. Na praça do forte; 7. No pátio do Carmo; 8. Cinema no pátio.

E os conflitos acontecem entre diferentes estrofes ou numa mesma estrofe, entre vida e morte, entre as opiniões dos militares e do clero, entre crenças religiosas e populares, entre as ordens dos juizes e a descrença nelas, entre oficiais e vigários, entre a tropa e a gente das calçadas; há comentários da gente sobre as ausências das autoridades e há também a negação dos carrascos diante da ordem de exercerem o ofício de enforcar a vítima. Diante da longa espera na expectativa (lembra-se aqui o verso de Cabral de outro poema “Nunca esperar foi tanto a morte”)³ e na aceitação de sua sina, por parte de Frei Caneca, durante esses passos, surgem pensamentos surpreendentemente tranquilos e claros, buscando uma despedida da vida através daquilo que pode contemplar neste último passeio pela cidade do Recife.

Sob o céu de tanta luz
que aqui é de praia ainda,
leve, clara, luminosa
por vir do Pina ou de Olinda,
que jogam verde e azul
sob o sol de alma marinha,

³ Verso de João Cabral citado por Susana Scramim, em “Ruínas do arcaico: o primitivo na poesia de João Cabral e Murilo Mendes” (2016, p. 239). Scramim cita o poema inserido em *Crime na Calle Relator*, de 1987.

sob o sol inabitável
que dirá Sofia um dia,
vou revivendo os quintais
que dispensam cesta amiga
de trás das fachadas magras
com sombras longas e líquidas.
E se não ouço os pregões,
vozes das cidades vivas,
revivendo tantas coisas
vale qualquer despedida.
Sei que acordei para pouco
e que entre a cela sinistra
onde só a luz das caveiras
com luz própria reluzia,
e o outro telão do sono
que cai e que não se bisa,
é estreita a nesga de tempo
para que se chame vida.
E as ruas de São José
com que mais eu convivia,
que passeava sem prever
o passeio deste dia.
Eu sei que no fim de tudo
um poço cego me fita.
difícil é pensar nele
neste passeio de um dia,
neste passeio sem volta
(meu bilhete é só de ida).
Mas por estreita que seja
dela posso ver o dia,
dia Recife e Nordeste
gramática e geometria,
de beira-mar e Sertão
onde minha vida um dia.
(MELO NETO, 2003, p. 480)

Numa leitura oral, ou seja, em sua potência de “escuta”, a estrofe inteira assume um tipo de lamento alegre diante da morte iminente (onde “um poço cego me fita”), e de fato, todo o poema entra pelos ouvidos num mesmo ritmo forte e quebrado, adquirindo com isso a força semelhante

à do *cante hondo* espanhol de Garcia Lorca, que era muito admirado por João Cabral, parecendo dar voltas a certas afirmações que recomeçam no verso seguinte (como “dela posso ver o dia,/ dia Recife e Nordeste”) em versos que, inclusive, poderiam ser desdobrados... A respeito desta força de *baile hondo* que subleva as almas e os corpos para bem longe de todas as “vontades de poder”, Didi-Huberman aponta Nietzsche como aquele que compreendeu a potência verdadeira desta dança dionisiaca que é ao mesmo tempo inocente e alegre. E isso fica evidente neste trecho específico do *Auto do frade*, em que Frei Caneca, consciente desta “estreita nesga de tempo” que tem pela frente, aproveita esta demora, como num *carpe diem* antes da morte, nesse último passeio pelo Recife. Mas Didi-Huberman ainda estende a Bataille esta compreensão nietzschiana ao afirmar:

Não é de surpreender que, em 1945 (mesmo ano em que ele tentava impedir que Nietzsche fosse usado pelos nacionalistas e fascistas), Georges Bataille tenha retornado ao duende como potência política fundamental, aquela próxima de uma “moral da revolta”, inspiradora do surrealismo, aquela que o conduziria de *Guernica às peñas flamencas* e às aldeias anarquistas da Andaluzia – tudo o que ele queria, agora que a Europa estava livre do nazismo, que Franco, mais do que nunca, governava a Espanha com mãos de ferro, era falar de uma Espanha livre. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 318)

A propósito de um *baile hondo* europeu desta época, Susana Scramim fala da atuação de João Cabral e de outros artistas e intelectuais estrangeiros engajados contra a Guerra Civil Espanhola citando o poema “Federico Garcia Lorca” de Carlos Drummond, que clama pelo amanhã redentor de um passado de “trevas” anunciando o “canto multiplicado” que os “poetas martirizados” para “sempre viverão”. O poema é também um gesto de luto sobre esse corpo vitimizado de Lorca que “se vem transfundindo em cravos/ de rubra cor espanhola” (SCRAMIM, 2016, p. 227) e que, portanto, carrega consigo a memória dos corpos rebeldes, como é também o caso “esquecido” de Frei Caneca. É importante frisar que o *Auto do Frade* não significa um poema escrito para os pernambucanos, mas principalmente para os brasileiros, por termos neste episódio histórico talvez um gesto tão eloquente ou mais que o de outro que foi vítima de um gesto revolucionário, que foi Tiradentes... O

gesto solar de Frei Caneca, entretanto, sucumbe às trevas da monarquia. A propósito e ainda em “Episódio da Guerra Civil Espanhola”, Susana Scramim aponta “um sol que morre à mingua sob as investidas dos fascistas, Madri, e com ele sucumbe todo um sistema solar, a Espanha.” (SCRAMIM, 2016, p. 238).

Quanto ao dia de sol “inabitável” do seu poema, João Cabral evoca sua amiga poeta Sophia de Melo Brayner Andresen.⁴ E evoca mais uma vez, no passeio de Frei Caneca, este corpo sensível ao povo, e que conhece tão bem tudo e todos ao seu redor: “Dessa gente sei dizer/ quem Manuel e quem Maria/ Quem boticário ou caixeiro/ e sua mesma freguesia./ Cada rua dessas ruas/ é também amiga íntima,/ posso dizer a cor que era,/ que no ano passado tinha.” (MELO NETO, 2003, p. 476). Esse corpo cuja intimidade com o chão que pisa e com os seus habitantes fala de seu tornar-se comunidade no caminhar, ou no ato mesmo de atravessá-los, passa então de um mundo já vivido, à vívida experiência no corpo de sua intimidade:

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. /Terá ainda urupemas,/ xexéus, galos-de-campina?/ Terá essas mesmas ruas? (MELO NETO, 2003, p. 492).

A pergunta ressoa mais longe ainda que o seu próprio tempo ao ativar a memória sensível que vem de baixo dos pés: ao sentir as pedras que há muito conhecia, elas retornam à vida fazendo parte dele mesmo no sentido de pertencimento.⁵ E somente quando o padre se questiona

⁴ Sophia de Melo Brayner Andresen (Porto, 1919 – Lisboa, 2004). Muito amiga de João Cabral de Melo Neto, veio a tornar-se uma das figuras mais representativas de uma atitude política *liberal*, apoiando o movimento monárquico e denunciando o regime *salazarista* e os seus seguidores. Ficou célebre como *canção de intervenção* dos Católicos Progressistas a sua «Cantata da Paz», também conhecida e chamada pelo seu refrão: “Vemos, Ouvimos e Lemos. Não podemos ignorar!” Fonte: Wikipedia. Acesso: 16 abr. 2018.

⁵ No sentido de pátria adotada, pois, sendo filho de português e mestiça, ele ainda seria considerado português. Também ver o que ele próprio escreveu em “Dissertação sobre o que se deve entender por pátria do cidadão e deveres deste para com a mesma pátria”. (MELO, 2001, p. 53).

entre o que se passa do lado *de fora*, se é romaria ou confraria, realizando então chegar perto de seu momento final, é que seu pensamento vai se calar para os que o queriam escutar. Tanto que a gente nas calçadas se pergunta:

– Por que é que deixou de falar?/ Estávamos todos a ouvi-lo./ – Ao passar estava falando,/ vinha conversando consigo./ Por que agora caminha mudo/ se estava falando a princípio?/ – Decerto o forçaram a calar-se./ Até os gestos lhe são proibidos./ Fazem-no calar porque, certo/ sua fala traz grande perigo (MELO NETO, 2003, p. 476).

Porém, no *Auto do Frade*, de quando em quando o meirinho anuncia o fim inevitável funcionando como um coro grego: – *Vai ser executada a sentença de morte natural na forca, proferida contra o réu Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca*. Os padres da igreja despem o réu de suas vestes sacramentais, destituindo-o de seu poder sagrado, até “raspando-lhe este gesto” como se fosse “poeira”. Este desnudamento ou o que a igreja chama de ritual de “degradação” do padre a pessoa comum, traz à memória, entre outras, a do caso específico dos judeus nos campos, o que é lembrado pelo Primo Levi:

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo, [...]. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos, [...]. Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando

puros critérios de conveniência, [...] Häftling: aprendi que sou um Häftling. Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo. (LEVI, 1988, p. 24-25)

Se o desnudamento parece constituir-se em um ritual de humilhação no sentido de uma destituição do que ainda resta de um caráter humano – no caso do Primo Levi, a redução das roupas e do nome a um número – neste estreito limite entre interior e exterior físico de um sujeito, que é o limiar entre a roupa e o corpo, a substituição das vestes sagradas do padre, de sua batina e todo o seu aparato clerical se explica, no drama cabralino, pelo personagem Vigário Geral. Neste caso há um requinte de perversidade que consiste em vestir o padre antes, isto é, em paramentá-lo como se fosse rezar a missa, ou seja, dando-lhe ainda uma vez a ilusão de exercer as funções sacerdotais, para então, só depois disto, desnudá-lo, degradando-o das ordens sacras, ou seja, desordenando-o:

– A degradação eclesiástica é uma pena vindicativa, a mais grave de todas as penas eclesiásticas. Ao iniciar-se a degradação, vestem-lhe todos os paramentos sagrados, como se o padre houvesse ainda uma vez celebrar o sacrifício incruento da redenção. E a cerimônia começa, com grande aparato: o celebrante lhe tira das mãos o cálice, a hóstia e a patena. Depois, um a um, o vai despindo dos paramentos sacerdotais. Despem-no finalmente da batina ou hábito religioso. Está o padre degradado das ordens sacras; já não pode exercer o ministério sacerdotal. (p. 486, itálico no original)

A GENTE NAS CALÇADAS, outras vozes trazidas pelo poeta para prestarem testemunho do que ocorre, vão se manifestar:

– Arrancaram tudo do padre,
o que dele um padre fizera,
– Em dezessete na Bahia
de fome e sede ele sofrera.
– Viveu piolhento, esmolambado,
guardado quase como fera.
– Mas o que lhe arrancaram hoje
trouxe-lhe ainda maior miséria.

Portanto há também uma parte dessa gente que lhe tem devoção, como a um santo, lembrando a sua prisão em 1817 na Bahia e o que já tinha sofrido. Isto se faz patente com a negação do serviço por parte dos carrascos, muitos deles acreditando na visão popular de uma virgem que protegia o frade com seu manto, o que já virava mito; e daí que o oficial, não vendo outra opção, substitui a sentença de morte por fuzilamento ao invés de enforcamento.

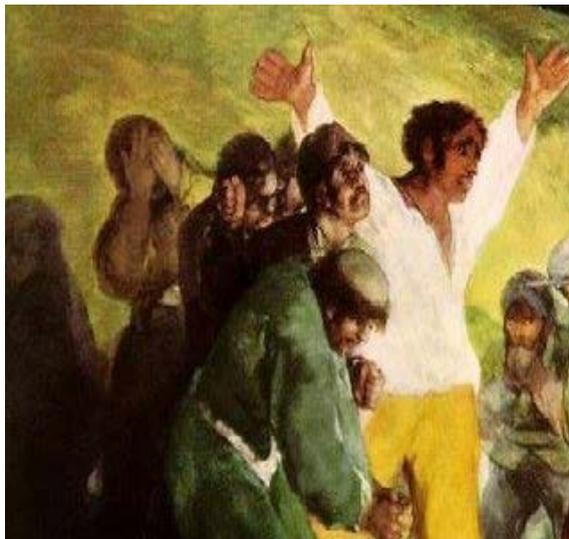
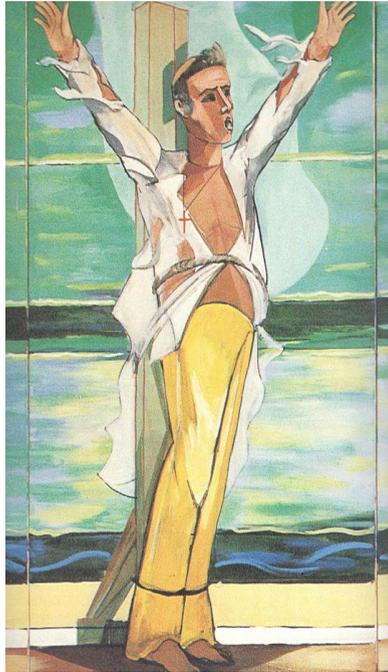
Porém o sonho da geometria de Frei Caneca, que parece conferir-lhe o caráter conciliador de opostos, entre os da romaria e os da confraria, entre os que portam fuzis e os que acreditam nele, e que desde sua juventude como conhecido professor de geometria se desenvolve, sendo inclusive documentado por Evaldo Cabral como um fato histórico na sua vida, aflora então no penúltimo pensamento, ao se perguntar o que será do Recife: “Debaixo dessa luz crua,/ sob um sol que cai de cima/ e é justo até com talvezes/ e até mesmo todavias,/ quem sabe se um dia virá/ uma civil geometria?” (MELO NETO, 2003, p. 492). A questão deste verso sobre a “civil geometria” agora como uma volta à conciliação revolucionária de seu sonho, transmuta-se na crença na igualdade dos homens, nos pernambucanos e no Brasil. Em seu último pensamento transcrito no poema cabralino, a brancura da mortalha se transforma em diversos matizes do branco:

– Esta alva de condenado
substituiu-me a batina.
Não penso que ainda venha
a vestir outra camisa.
Certo também é mortalha
e nela sairei da vida.
Não sei por que os condenados
vestem sempre esta batina,
como se a força fizesse
disso a questão mais estrita.
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,
Como Córdoba e Sevilha,

Como o branco sobre branco
que Malevitch nos pinta
e com os ovos de Brancusi
dispostos pelas esquinas?
Se essa mortalha branca
é bilhete que habilita
a essa morte, eu que a receio,
entro nela com alegria.
Temo a morte, embora saiba
que é uma conta devida.
Devemos todos a Deus
o preço de nossa vida
e a pagamos com a morte
(o poeta inglês já dizia).
Nessa contabilidade
morte e vida se equilibram,
e embora no livro-caixa,
e também nas estatísticas,
apareça favorável,
e sempre, o saldo da vida,
no dia do fim do mundo
serão iguais as partidas.
(MELO NETO, 2003, p. 494-495)

Aqui também o sonho da igualdade entre os seres, traz o olhar branco “onde coisa não habita”, se é enigma, mas pode ser também “brancura negativa”, e ainda assim se trata de uma dialética do olhar, o branco que nos olha. Mas a pintura de branco traz Cordoba e Sevilha, cidades em que o branco predomina, assim como o quadro branco de Malevitch e os ovos de Brancusi, uma arte em cor branca. Os vazios entre as palavras, os vazios entre os gestos: esquecimentos ou pausas para dar início a uma outra criação? *Fantasmata*.

5. Levantar os braços, gesto anacrônico na leitura das imagens gestuais de Frei Caneca pintadas por Cícero Dias



Dois gestos sobrepostos: o do artista e o do revolucionário. Como nas imagens acima, vê-se Cícero Dias citando Goya, o pintor do 3 de maio de 1808 em Madrid. A pintura de Goya (à direita) é de 1814: um revolucionário espanhol com os braços abertos sendo fuzilado pelos franceses. Mas, se ao padre revolucionário (figura à esquerda) lhe despem as roupas sagradas, num gesto humilhante de degradação e de submissão aos rituais clericais, o gesto de resistência mais visível de Cícero Dias, com respeito a Frei Caneca, é justamente, o de substituir as roupas do frade pelas roupas do revoltoso de Goya, ao ser executado pelos soldados franceses: como ele, Frei Caneca veste blusa branca e calça amarela, a cor do sol. A calça é uma negação da mortalha, pois ela evoca, em sua cor, a vida na terra, o sol do Recife, o sol da Espanha (Córdoba e Sevilha). Além disso, a substituição da roupa torna-se simbólica do ato revolucionário que parece recobrar a altivez do gesto libertário a Frei Caneca depois da degradação humilhante, pois o personagem de Goya, ao levantar os braços diante dos tiros dos soldados mostra a revolta que resiste ante a morte, gesto iluminado na tela expressionista de Goya. Daí que, vestido do sol evocador de Goya, há no gesto de Cícero Dias uma inédita força de resistência acrescentada à figura de Frei Caneca.

Evidentemente, nesta substituição há uma suspensão do gesto (o que evoca a dialética em suspensão) quando este se transfere, como uma refuncionalização do gesto histórico para o gesto artístico. Ao comentar o conceito benjaminiano da história, Didi-Huberman o cita a propósito da imagem dialética, como “ ‘uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado’. Ao fazer isso, ele acrescenta que ela desenha uma dupla temporalidade de ‘atualidade integral’ (*integraler Aktualität*) e de abertura ‘para todos os lados’ (*allseitiger*) do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 127). E, pois, este o atravessamento temporal artístico que reabilita o corpo político no gesto de Frei Caneca, assim como o faria, só para citar dois exemplos, um gesto fotográfico mais comum com relação à vereadora negra Marielle Franco cujo corpo político ressurgiu hoje, e quase diariamente, em seus gestos combativos, ou ainda como a música de Milton Nascimento ainda faz ressurgir o corpo assassinado do estudante Edson Luis de Lima Souto, que morreu baleado à queima roupa por um soldado na ditadura militar em 1968, a quem o compositor dedicou a canção chamada *Menino*:

Quem cala sobre teu corpo
Consente na tua morte
Talhada a ferro e fogo
Nas profundezas do corte
Que a bala riscou no peito
Quem cala morre contigo
Mais morto que estás agora
Relógio no chão da praça
Batendo, avisando a hora
Que a raiva traçou
No incêndio repetindo
O brilho de teu cabelo
Quem grita vive contigo.

6. O gesto como suspensão ou interrupção: *Fantasmata*

Giorgio Agamben nos explica que o momento da interrupção e da suspensão e a sua relação com o tempo cronológico linear, é “decisivo para compreender a natureza do gesto”.⁶ Cita Domenico da Piacenza, grande coreógrafo do século XV, no seu *Tratado da arte de dançar e de bailar*, por que ele colocava no centro da dança um momento de parada entre dois movimentos que ele chamava de “fantasmata”. Esta contraía numa mesma tensão de imobilidade “toda a série coreográfica”. Nas palavras de Agamben:

Aqui se vê com incomparável clareza que o gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – sua pausa entre dois movimentos, a epoché que imobiliza e ao mesmo tempo, comemora e exhibe o movimento. Do gesto suspenso e imperioso, com o qual a grande dançarina flamenca Pastora Imperio anunciava seu exórdio, recordo que José Bergamín e Ramon Gaya, que a viram dançar, diziam que não era dança, mas a abertura do espaço onde a dança poderia acontecer. Aí, a parada precede quase de modo profético quase todo o movimento do dançarino, como em Domenico o interrompia e o rememorava.

⁶ “Para uma ontologia e uma política do gesto.” *Flanagens*. Disponível em: <flanagensblogspot.com,br>. Acesso em: 1º abr. 2018.

De qualquer modo esta imobilidade carregada de tensão contraía em si tanto os movimentos que o precederam quanto os que o sucederiam. De maneira que a esta tensão que Agamben também qualifica como a de uma “especial temporalidade messiânica” e não linear do gesto, também corresponderia uma incessante repetição deles. Este gesto seria aquele que os entrega à sua cognoscibilidade, sem qualquer finalidade, mas que compreenderia a apreensão e a contração de um tempo infinito (como em Nietzsche, apud Agamben).⁷ É nesta contração que há um demorar no instante da morte, o momento do fuzilamento onde se concentra uma “insistência e persistência do instante, [e] demorando, ela, a memória, esperava ou retardava, a memória dessa leveza, do momento da leveza, do sentimento da leveza; demorava como demora ainda hoje.” (DERRIDA, 2015, p. 98). Em outras palavras, esta “iminência de uma morte que já aconteceu” torna-se um devir em perpétuo inacabamento.

João Cabral inicia seu poema dramático com o corpo adormecido que se acorda para o gesto final, e termina com o corpo depois de fuzilado, sendo jogado na frente da igreja para que o carreguem clandestinamente para dentro dela. O corpo de Frei Caneca se ergue da cela para o espetáculo que o espera fora dela, o seu viver demora a intensidade dos últimos passos para o seu fim, entre as memórias que se despertam no corpo e os últimos instantes. (É este o meio combativo que permanece em suspenso.) Ora, o que este corpo diz com esta rápida desapareição é o que não deve ser escutado, e por isso ele é rapidamente escondido, o que também parece condizer ao gesto político que carrega consigo. O silêncio que nunca se poderá preencher. O vazio do esquecimento. Trata-se do gesto político que carrega essa *outra* independência de que fala Evaldo Cabral de Melo. Um gesto intolerável para os inquisidores já que o espetáculo deles tem que continuar. Esta imagem de Cícero Dias permanece, portanto, para lembrar aquilo que, na história, como um pirilampo, ora se apaga, ora se acende (DIDI-HUBERMAN, 2011), na iluminação momentânea de um movimento de libertação histórico no gesto libertário de um corpo que ora renasce ora se dissolve: (des) lembrança.

Parece-me, ademais, diante disso, que é possível concluir muito a propósito do gesto dançarino lembrado por Agamben, e coincidente a este

⁷ “Para uma ontologia e uma política do gesto.” *Flanagens*. Disponível em: <flanagensblogspot.com,br>. Acesso em: 1º abr. 2018.

baile hondo de Cabral no ritmo compassado de seu poema, que ele possa traduzir-se na imagem de Cícero Dias como uma *fantasmata*, ou seja um gesto em suspenso, a parada de um gesto descontínuo que concentra o tempo infinito em uma única tensão, que é o instantâneo da abertura de braços de sua figura: a imagem de um Frei Caneca dançarino, que contrai em si a tensão dos dois movimentos tão radicalmente opostos quanto a vida e a morte, enquanto leitura do passado e antecâmara do futuro, neste seu ínfimo e ao mesmo tempo infinito demorar sobre a terra, o que dura um instante de susto – o gesto – diante dos soldados que o fuzilam, um demorar magistralmente captado nas palavras do poeta e, igualmente, neste fio de imagem dançante tensionada no instante da morte, mas com uma sobrevida infinita, por Cícero Dias. É assim, com os braços jogados para o alto, muito justamente, que Frei Caneca se levanta sempre e se dá novamente a conhecer: no meio de seu gesto.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacher*. O poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- BUCK-MORSS, Susan. Hegel e Haiti. Tradução Sebastião do Nascimento. *Novos Estudos* – Cebrap, São Paulo, n. 90, p. 131-171, jul. 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Demorar, Maurice Blanchot*. Tradução Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.
- DIAS, Cicero. *Catálogo Cícero Dias, Uma vida pela pintura*. Texto prefácio Josué Montello; texto histórico-analítico Mario Helio Gomes de Lima; coordenação Waldir Simões de Assis Filho. Curitiba: Simões Assis Galeria de Arte. Apoio Cultural Telefônica, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017c.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (Org.). *Levantes*. Com ensaios de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri, Jacques Rancière. Tradução Edgard de Assis Carvalho et al. Prefácio Marta Gil. São Paulo: Sesc, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história I. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Revisão Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

LORCA, Federico Garcia. Bodas de sangre. In: _____. *Obras Completas II Teatro*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988

MELO, Evaldo Cabral de. *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. São Paulo: Ed. 34 Letras, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Edição organizada por Marly de Oliveira com a assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

SCRAMIM, Susana. Ruínas do arcaico: o primitivo na poesia de João Cabral e Murilo Mendes. In: ANDRADE, Ana Luiza et al. (Org.). *Ruinologias*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

Recebido em: 7 de abril de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019